

ALEKSANDRA SZCZEPAN

KRAKELURA

Aleksandra Szczepan – literaturoznawczyni i historyczka filozofii, współzałożycielka Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci na WP UJ. Zajmuje się redefinicjami realizmu w literaturze i sztuce XX wieku, zagadnieniami performatywności pamięci i reprezentacji przeszłości oraz historią mówioną. Autorka książki *Realista Robbe-Grillet* (2015) i artykułów naukowych publikowanych m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przeglądzie Kulturoznawczym” i monografiach zbiorowych.



João Cabral de Melo Neto /
Companha de Dança Deborah Colker

CÃO SEM PLUMAS*(Pies bez piór)*

premiera: czerwiec 2017 w Pernambuco

Capibaribe nie jest królową brazylijskich rzek; na dobrą sprawę trudno ją nawet znaleźć na mapie. Na zachodzie, gdzie zaczyna swój bieg, przecina ją kilka dróg, można więc spróbować swych sił

przy użyciu Google Street View; co z tego, skoro tam, gdzie ma być woda, nie ma nic – nawet mostka markującego jej czasową obecność. Pojawia się na stałe podobno w okolicach Limoeiro, na zdjęciach złapać ją można dopiero w okolicach Carpiny i Paudalho – choć i tu przypomina raczej przypadkowy ściek, który nie może nawet utrzymać ciągłości nurtu. Co innego w Recife, stolicy stanu Pernambuco, „brazylijskiej Wenecji”, w XVII wieku stolicy holenderskiej kolonii, gdzie Capibaribe wpada do Atlantyku – tu jest wodną arterią miasta, a na jej brzegu w latach dziewięćdziesiątych postawiono nawet ważny pomnik: *Nigdy więcej tortur*, jeden z pierwszych

upamiętniających zbrodnie reżimu wojskowego w Brazylii (1964-1985)¹.

Choć krótka i brudna, Capibaribe jest wieloznacznym symbolem obszaru, który spina swoim przerywanym biegiem: Nordeste, Regionu Północno-Wschodniego Brazylii, rozciągającego się od suchego *sertão* po żyzne wybrzeże, krainy trzciny cukrowej i bawełny, latyfundiów i plantacji, postniewolniczego klientelizmu i korupcji, niemożliwej biedy i białego bogactwa. Nordeste to region fantazmat, który geograficznie nigdy nie istniał: wymyślili go pod koniec XIX wieku – jako krainę ekstremalnych susz, rzezimieszków i religijnych fanatyków, potrzebującą państwowych subsydiów – miejscowi magnaci, którzy zaczęli tracić wpływy na rzecz Południa w modernizującej się republice i obawiali się rewolt biedoty po zniesieniu niewolnictwa (1888). W tym mariażu natury i historii w sukurs właścicielom ziemskim przyszli w XX wieku socjologowie, literaci i artyści – przeważnie potomkowie plantatorów – utrwalając w barwach nostalgii obraz Nordeste jako samodzielnego regionu, ostoi patriarchalnej tradycji i autentycznego, choć trudnego wobec nieuchronności naturalnych kataklizmów, życia.

Capibaribe stała się główną bohaterką dla poety, który ten nostalgiczny i patriarchalny dyskurs spróbował podważyć: João Cabral de Melo Neto (1920-1999), również syna plantatorów z Pernambuco, autora „capibaribańskiego tryptyku”: poematów *O cão sem plumas* (Pies bez piór, 1950) i *O rio* (Rzeka, 1954) oraz sztuki *Morte e vida Severina* (Śmierć i życie Severina, 1956). Melo Neto, zamiast słać harmonię życia na plantacji, piętnował dramatyczne warunki życia biednej ludności zamieszkującej Nordeste: niewolniczą pracę, wyzysk i brak perspektyw.

Najbardziej przystępną formę manifest ten przybrał w ostatniej sztuce tryptyku (nawiązującej do popularnego gatunku *literatura de cordel* – historii publikowanych w odcinkach), opowiadającej o podróży za chlebem tytułowego Severina, typowego *retirante*, „suszowego migranta”, uciekiniera z *sertão*, wędrującego wzdłuż biegu Capibaribe w poszukiwaniu lepszego życia. Zaadaptowane przez pieśniarza Chico Buarque, *Śmierć i życie...* przeniknęło do głównego nurtu brazylijskiej kultury, co więcej, postać udęczonego Severina stała się w latach sześćdziesiątych symbolem życia w czasach reżimu (por.: Parker, 1992, s. 611) – znów, jak w przypadku pomnika w Recife, dwie nieprzepracowane zbiorowe traumy brazylijskiego społeczeństwa: niewolnictwo i dyktatura, zyskały wspólny głos.

Najbardziej hermetyczny poemat rzeczny tryptyku, *O cão sem plumas*, stał się podstawą nowego spektaklu jednego z najsłynniejszych brazylijskich zespołów tańca współczesnego, Companhia de Dança Deborah Colker. Jego twórczyni i choreografka Deborah Colker rok wcześniej współtworzyła przedstawienie o największej możliwej liczbie widzów: otwarcie Igrzysk Olimpijskich w Rio de Janeiro. Znana raczej z zamiłowania do spektakularnych widowisk (reżyserowała dla Cirque du Soleil) i atletycznych popisów swoich tancerzy (elementami jej spektakli były np. ściana wspinaczkowa

[*Velox*, 1995] lub wielki kołowrotek [*Rota*, 1997], wykorzystane notabene podczas otwarcia w Rio), Colker po raz pierwszy zdecydowała się na temat „brazylijski”, choć nie pierwszy literacki (dwa jej wcześniejsze przedstawienia oparte były na klasycznych dziełach literatury europejskiej: *Tatyana* [2012] na motywach Puszkina *Eugeniusza Oniegina* oraz *Belle* [2014] według *Piękności dnia* Josepha Kessela).

Wybór *Psa bez piór* wydaje się karkołomny przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, twórczość Melo Neto to materiał dosyć trudny do adaptacji na inny język sztuki: „poeta-inżynier”, jak sam siebie nazywał, programowo odrzucał ekspresywność, a jego znakiem rozpoznawczym było tworzenie opartych na zaskakujących porównaniach obrazów (tytułowy poemat zaczyna się od słów: „Miasto przecięte przez rzekę / jak ulica / przecięta przez psa, / owoc przez miecz”²). Po drugie, Nordeste, wielki Inny Brazylii – kraina zacofania, politycznej bierności i aktywnie wzmocnionej przez klasę posiadającą katastrofy ekologicznej – to temat raczej niepasujący do przedstawicielki południowego establishmentu (Colker pracuje w Rio de Janeiro), której zespół niemal od początku istnienia (1994) finansowany jest przez naftowego potentata Petrobras.

Ponadgodzinne widowisko łączy w sobie spektakl tańca (wykorzystujący zarówno taniec klasyczny oraz współczesny, jak style afrykańsko-brazylijskie: *maracatu*, *coco*, sambę, *jongo* i *kuduro*), muzykę, w którą wkomponowane zostały recytacje fragmentów poematu, oraz wyświetlany w tle, w tym również na ciałach tancerzy oraz elementach scenografii, czarno-biały film Cláudio Assisa, będący zapisem podróży zespołu wzdłuż Capibaribe, tytułowego „psa bez piór”. Na scenie trzynastu tancerek i tancerzy, w kostiumach pokrytych błotem, dzięki którym tworzą nierozróżnialną masę pozbawioną płci i kolorów skóry, ma do dyspozycji ascetyczną scenografię: wykonane z drewna mobilne klatki, drewniane szczudła-kule oraz spuszczone z sufitu elastyczne taśmy, które w połączeniu z rzutowanym na nie obrazem wideo tworzą najpierw pole trzciny cukrowej, a następnie gąszcz namorzynów.

Choć do pewnego stopnia spektakl organizuje narracyjną strukturą podróży (konstrukcyjne zapożyczenie z dwóch pozostałych „rzecznych” wierszy Melo Neto), na samej scenie Colker wykorzystuje raczej wyobrazeniowe koncepty wybrane z tytułowego poematu, wokół których tworzy kolejne obrazy; najważniejsze to obsesja krajobrazu i „gęstość”: błota, krwi, ciężkiej od zanieczyszczeń rzeki, apatycznej egzystencji wegetujących na jej brzegach i na skraju ubóstwa ludzi („W rzeczonym krajobrazie / trudno odróżnić, / gdzie zaczyna się rzeka, / gdzie błoto / zaczyna się od rzeki, / gdzie ziemia / zaczyna się od błota, / gdzie człowiek, / gdzie jego skóra / zaczyna się od błota, / gdzie człowiek zaczyna się / w tym człowieku”). Kolejne sceny tworzą przede wszystkim drgające układy tancerzy, w których wytraca się indywidualność: zrastają się w dwójkowe zbitki lub w wielogłowego ludzkiego kraba, tworzą zbiorowy organizm robotników ścinających trzcinę cukrową, splątują się z taśmami w namorzynowym gąszczu pełnym mrowiącego się życia, tarzają w korycie gęstej jak smoła rzeki, obsiadają ruchome drewniane klatki – przybrzeżne rudery.

Towarzyszy im zapis wideo, na którym tancerze utrwaleni zostali w rzeczywistym krajobrazie Capibaribe: od bezkresnej krakelury jej suchego koryta, przez błotniste początki i kłaczka namorzynów, po nadrzeczne slumsy i ścieki szerokiego nurtu w Recife. Rozrastający się jak nitki pęknięć równocześnie na scenie i w filmie, lepki pejzaż tworzy heterogeniczna sieć złożona z elementów nie-ludzkich i ludzkich, organicznych i przemysłowych (na filmie widzimy opuszczone budynki fabryki cukru), gdzie natura miesza się z historią, a susza z wysiłkiem w procesie niekończącej się degeneracji – z tej sieci nie ma ucieczki. Recytowane fragmenty poematu wzmacniają pulsujący rytm spektaklu, zwłaszcza gdy pozostaje po nich tylko szkielet powtarzanych słów: cukier, głód, rzeka, dojrzały, gęsty, bierny, kości, owoc, błoto.

Inherentnym elementem zgęstniałego krajobrazu Capibaribe są jego mieszkańcy, ludzie-kraby, jak się ich pogardliwie określa, którzy wraz z rzeką tworzą zamknięty układ: w przykurczonej pozycji wyłuskują skorupiaki spośród namorzynów, by wkrótce zwrócić je wodzie w wylewanych ściekach („Tak jak rzeka / ci ludzie / są jak psy bez piór. / [Pies bez piór / to więcej / niż pies, który został obdarty, / to więcej / niż pies, który został zabity]”). U Melo Neto ludzie zasiedlający krajobraz Capibaribe są zawsze w *pluralis*, pozbawieni sprawstwa i pojedynczości. Dlatego też Durval Muniz de Albuquerque, analizując fantazmatyczny charakter Północnego Wschodu, zarzuca autorowi *Psa...* tkwienie w orientalizującym trybie reprezentacji: postrzegania Nordeste jako odrębnej całości, a jej mieszkańców jako uosobienia odmienności (Albuquerque Jr., 2014, s. 184-192). Colker na pewno próbuje uniknąć tego rodzaju pułapek: i tak, muzykę do spektaklu stworzył „miejscowy”, Jorge Du Peixe, członek zespołu Nação Zumbi z Recife – w latach dziewięćdziesiątych w tym środowisku powstał nowy gatunek muzyczny *manguebeat*, a także subwersywny manifest „krabów z mózgiami” (*Caranguejos com cerebro*), wychwalający twórczą energię pieniącą się w błotno-namorzynowej delcie. Ponadto w filmie Assisa postaci inne od tancerzy pojawiają się wyłącznie w pojedynkę: dziecko wśród wysuszonego krajobrazu, młody mężczyzna, który zwinnie przemieszcza się po labiryncie slumskowych nadrzecznych zabudowań i pozuje z wężem, oglądane w dużym zbliżeniu, okryte zeskorupiałym błotem twarze. Jednak estetyzacja i egzotyzacja tych przedstawień budzi największe wątpliwości, wzmacniane faktem, że ostatnia z ubłoconych twarzy spoglądających na nas z ekranu pod koniec przedstawienia nieznośnie przypomina twarz samej Colker w pretensjonalnym akcie artystycznego egotyzmu. Choreografce w ogóle zdecydowanie lepiej wychodzi skumulowana liczba mnoga: trzy tancerki – czaple o białych piórach i w baletkach (scena) czy czarny tancerz – „duch błota” prężący się na trzciniowym ściernisku (wideo) popadają w genderowo-kulturowe koleiny. Natomiast mrowiące się ciała ludzi-namorzynów-krabów pozwalają Colker (z pomocą świetnej muzyki Du Peixe) nie tylko dokonać zachwycającej transkrypcji poematu Melo Neto, ale także pokazać krajobraz, naturalno-historyczny amalgamat różnych materii i energii,

jako podstawową kategorię antropocenu. Nie przypadkiem tytuł spektaklu (*Cão sem plumas*) stracił wobec pierwowzoru rodzajnik określony „o”: dziś nie tylko Capibaribe jest psem bez piór – nie tylko ona zwalnia swój bieg z powodu niesionych przez nią zanieczyszczeń i nierówności, a susza to w Brazylii już nie tylko problem Północy. ■



¹ Umieszczona w betonowym kwadracie rzeźba przedstawia *pau de arara*, „żerdź dla papugi”: człowieka podwieszono wokół kija w nieemożliwej do wytrzymania pozycji – popularną w tym czasie metodę tortur. Jednak dla miejscowych pomnik, zamiast o dyktaturze, przypomina raczej o czasach niewolnictwa, kiedy „żerdź” wprowadzono do użytku (Kenny, 2002, s. 131), a samo wyrażenie „*pau de arara*” przywodzi na myśli przede wszystkim przepełnione busy transportujące podróżujących za chlebem robotników z bezpłodnego interioru w kierunku przemysłowego Południa (zob.: Lisovsky, Leite e Aguiar, 2015, s. 27).

² Tłumaczenie własne fragmentów poematu na podstawie oryginału i przekładu angielskiego za: Neto, 2005.

Bibliografia:

- Albuquerque Jr., Durval Muniz de, *The Invention of the Brazilian Northeast*, trans. J.D. Metz, Durham 2014.
- Kenny, Mary Lorena, *Drought, Clientalism, Fatalism and Fear in Northeast Brazil*, „Ethics, Place & Environment: A Journal of Philosophy & Geography” 2002, vol. 5, no. 2, s. 123-134.
- Lisovsky, Mauricio, Leite e Aguiar, Ana Lígia, *The Brazilian Dictatorship and the Battle of Images*, „Memory Studies” 2015, vol. 8, no. 1, s. 22-37.
- Neto, João Cabral de Melo, *Education by Stone: Selected Poems*, trans. R. Zenith, New York 2005.
- Parker, John M., *João Cabral de Melo Neto: “Literalist of the Imagination”*, „World Literature Today” 1992, vol. 66, no. 4, *The Rigors of Necessity: João Cabral de Melo Neto, 1992 Neustadt Prize Laureate*, s. 609-616.