

KATARZYNA TÓRZ

„TAK WŁAŚNIE ZNIKNIESZ”

Teatr Gisèle Vienne

Katarzyna Tórz (kasia.torz@hotmail.com) – ur. 1982, absolwentka filozofii UW. Autorka tekstów o teatrze, redaktorka, programerka Malta Festival Poznań, pomysłodawczyni tematycznego nurtu Malta – Idiomy. Pracuje nad monograficzną książką o teatrze Gisèle Vienne. Numer ORCID: 0000-0002-7341-1244

Abstract: Katarzyna Tórz's “That's how you'll disappear”: The Theatre Gisèle Vienne

The article presents various aspects of the work of the Franco-Austrian director Gisèle Vienne, one of the most important artists of contemporary European theater in their forties. With originality, Vienne builds complex stage worlds that treat the text only as one of its elements and a separate authorial understanding defining realism. She creates performances combining elements of dramatic theatre, contemporary dance, work with objects – dolls and robots – and electronic music. The article reconstructs the artist's creative path, embraces the aesthetics of her theater in the context of contemporary art, literature, philosophy and changes that have taken place in French theatre over the last decades. The portrait of Vienne also includes many statements by her colleagues.

Key words: Gisèle Vienne, puppet theatre, French theatre, affect, internal experience

DOI: 10.34762/fh22-kk16

1.

Gisèle Vienne urodziła się 12 kwietnia 1976 roku w Charleville-Mézières, niewielkim francuskim mieście, położonym niedaleko granicy z Belgią i Luksemburgiem. Mieszkała tam do trzeciego roku życia, potem wychowywała się we Francji, Niemczech, częściowo także w Austrii. Przez kilkanaście lat uczyła się gry na harfie, później studiowała filozofię na Uniwersytecie Nanterre i lalkarstwo w L'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette¹ w Charleville-Mézière. Tam poznała Étienne'a Bideau-Reya oraz Jonathanna Capdeviella. Swoje pierwsze spektakle² zrealizowała razem z Bideau-Reyem, Capdevielle natomiast stał się jednym z jej najbliższych współpracowników i występował w większości projektów, jakie do tej pory zrobiła³.

Córka francusko-austriackiej pary, dzieciństwo i młodość spędziła pomiędzy trzema krajami, absorbując ich dziedzictwo kulturowe, historię i języki. Jej matka, Dorothea Vienne-Pollak, studiowała w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych u Oskara Kokoschki⁴ i od najmłodszych lat przekazywała córce pasję do rysowania i kreowania własnych światów. Jako dziecko Gisèle spędzała często ferie u dziadków w Austrii i oglądała w telewizji animacje z Europy Wschodniej: Czech, Polski, Rosji. „Czegoś takiego nie mogliśmy zobaczyć we Francji” – wspomina⁵. W rodzinnym kraju oglądała za to Muppety i była wiernym widzem „absurdalnego i metafizycznego” serialu dla dzieci *Téléchat*⁶ – realizowanego na podstawie pomysłu Rolanda Topora i Henri Xhonneux. Matka bardzo wcześnie zaszczepiła w niej

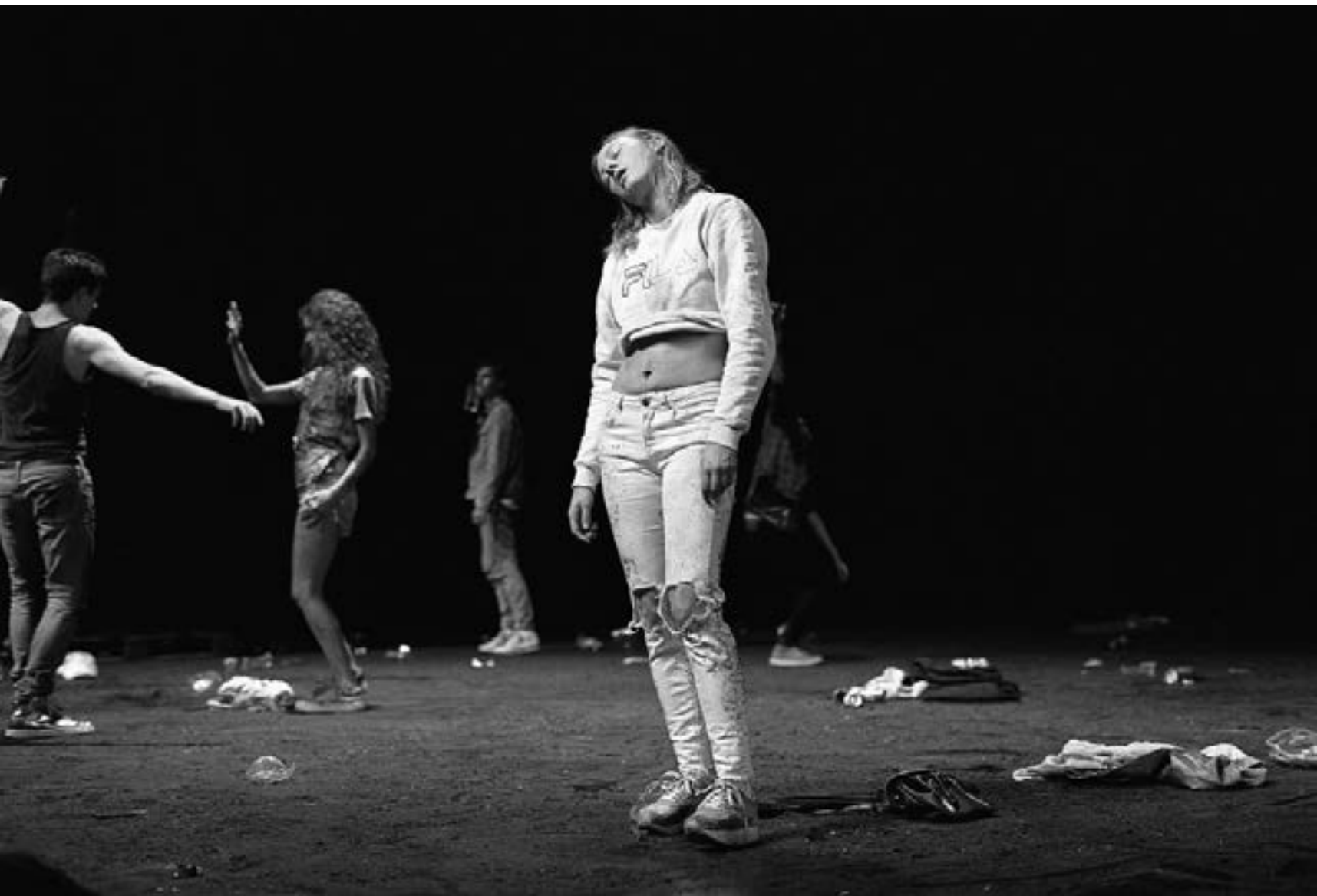
fascynację Hansem Bellmerem, urodzonym w Katowicach niemieckim rzeźbiarzem i grafikiem, twórcą pełnych mrocznego erotyzmu i melancholii instalacji z lalek o zdeformowanych ciałach. Vienne-Pollak sama jest rzeźbiarką i jej pracownia pełna była podobnych figur.

Kiedy Gisèle miała dziesięć lat, wraz z rodziną przeprowadziła się do Szwarcwaldu. Ze względu na rytm szkolny w Niemczech, długie popołudnia spędzała w domu, rysując i robiąc pierwsze lalki pod okiem matki. Któregoś lata pod koniec lat osiemdziesiątych poszła z rodzicami na koncert Diamandy Galás w ramach festiwalu jazzowego w austriackim Saalfelden. Była pod tak dużym wrażeniem charyzmatycznej wokalistki, że zrobiła lalkę inspirowaną jej osobą. W kolejnych pacynkach Vienne personifikowała cechy, które wiele lat później będą powracać u bohaterów jej spektakli – wrażliwych, pięknych, delikatnych i autodestrukcyjnych chłopców, pokwitających dziewcząt obdarzonych prowokacyjną seksualnością, zagubionych nastolatków – punków, rockersów, gothów. Jako nastolatka, zafascynowana *Cremasterem* Matthew Barneya, stworzyła postać inspirowaną tym artystą. Od dzieciństwa przyjaźni się z Wydią Gastaldon⁷. Jako małe dziewczynki, zamiast po prostu bawić się gotowymi lalkami, robiły własne i projektowały dla nich kostiumy oraz scenografie. Dorothea Vienne-Pollak pomagała im w zdobyciu materiałów i profesjonalnym wykonaniu, do zadań starszego brata Gisèle Vienne należało projektowanie i wykonywanie małych mebli i drewnianych elementów konstrukcyjnych. Wzajemne wpływy, przenikanie się zainteresowań, a przede wszystkim współdziałanie z obdarzoną różnymi umiejętnościami grupą ludzi, którzy się lubią, rozumieją i dzielą swoje fascynacje, musiały być dobrym przygotowaniem do późniejszej pracy w teatrze. W szkole średniej w Grenoble Vienne zaprzyjaźniła się z Partickiem Chiha, reżyserem filmowym, z którym współpracowała przy kilku własnych projektach⁸. Dzięki starszej o dwa lata Vidii, wówczas studentce tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, Vienne obracała się w artystycznych kręgach. Tak poznała wybitne postaci europejskiej sztuki: Philippe'a Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Jean-Luca Vilmoutha – ówczesnych wykładowców Akademii. Pochłaniała też magazyn „Purple”, śledzący dynamicznie rozwijającą się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku francuską scenę sztuki wizualnej, modę i literaturę. Vienne lubiła ten styk dyscyplin, widząc w nim fascynujące przenikanie się wpływów i form.

Interesował ją też teatr lalek (choć wspomina, że na pierwsze przedstawienia tego typu zaczęła chodzić późno, jako szesnastolatka), ale od początku zdawała sobie sprawę z tego, że nie pociąga jej konwencjonalna technika lalkarska. Choć w szkole w Charleville-Mézière nauczyła się rzemiosła i eksperymentowała z różnymi typami lalek, nie stanowiło to nigdy jej celu. Chciała badać energię, jaką wytwarza na scenie obecność sztucznych aktorów i dziwność rzeczywistości, którą można razem z nimi osiągnąć w teatrze. Dlatego równie ciekawe było dla niej fotografowanie lalek⁹, tak jakby proces ten dokumentował ich odrębną rzeczywistość. Zachwycały

ją np. zdjęcia Bernarda Faucona aranżującego ekscentryczne, przepelnione poczuciem niesamowitości i niepokoju sceny rodzajowe z udziałem manekinów-dzieci. Vienne wcześniej poznała kinetyczne rzeźby-maszyny Jeana Tinguely, jednego z czołowych przedstawicieli francuskiej awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Fascynowała się twórczością Christiana Boltanskiego, Annette Messager,

– w ramach edukacji i na drodze własnych poszukiwań. W jej twórczości dostrzec można wpływy zarówno francuskiej filozofii i literatury (Markiz de Sade, Jean Genet, Alain Robbe-Grillet¹⁰, Georges Bataille i Michael Leiris), jak niemieckiego symbolizmu i ekspresjonizmu (Franz von Stuck), osiągnięć Oskara Schlemmera czy pism Leopolda von Sacher-Masocha. Dostęp do idiomatyczności jej teatru



Paula McCarthy'ego. Wszystkie te nazwiska są istotne. Pokazują wyraźnie, że tematy, które odkrywała na wczesnym etapie młodzieńczego rozwoju, szły w parze z poszukiwaniem zaskakujących, niepokojących form, łączących intensywną materialność, sztuczność budowanych światów z teatralnością.

Poza artystami wizualnymi, drogę artystyczną Gisèle Vienne współkształtowali też pisarze i myśliciele, nurty estetyczne, z którymi stykała się w różnych kontekstach

otwierają także postaci związane z Polską, których życiowa, artystyczna i intelektualna droga zahacza o Paryż. Niektóre z nich są jawne¹¹, jak Tadeusz Kantor czy Hans Bellmer, pokrewieństwo z innymi może być potencjalne lub incydentalne, jak z Balthusem, bratem Pierre'a Klossowskiego – interpretatora de Sade'a, przyjaciela i współpracownika Bataille'a. Wszystkich ich łączyło nowatorstwo, poszukiwanie – często poprzez radykalne eksperymenty na sobie samych – nowych języków i estetyk. Wszyscy oni twórczość traktowali jak

życie. Jako outsiderzy, budzili kontrowersje i byli oskarżani o przekraczanie granic.

Choć od początku swojej kariery Vienne uznawana jest za artystkę francuską – we Francji się kształciła i tu zrealizowała wszystkie swoje spektakle – jej wielowymiarowa „austriackość” (obecna także w nazwisku) zatacza też krąg personalno-zawodowe, choćby w postaci stałej współpracy z mieszkającym od ponad trzydziestu lat w Wiedniu, urodzonym w Londynie Peterem Rehbergiem, autorem muzyki do niemal wszystkich jej projektów¹², czy wieloletniej przyjaźni ze wspomnianym już, urodzonym w Wiedniu Particem Chihą. Trudno też pozbyć się wrażenia, że wytwarzane na scenie napięcie i graniczne tematy, jakimi się zajmuje (śmierć, transgresja, mroczny erotyzm, przemoc), są w swej bezkompromisowości i formalnej konsekwencji pokrewne poszukiwaniom austriackich twórców budzących skrajne reakcje: Thomasa Bernharda, Michaela Hanekego czy Elfriede Jelinek. Kontakt ze sztuką Vienne wywołuje też z pamięci prace innego austriackiego artysty – niemal jej rówieśnika – Markusa Schinwalda (ur. 1973). Jedną z jego charakterystycznych praktyk jest wprowadzanie w istniejące obrazy, najczęściej klasyczne portrety, zaburzeń: obdarzanie ich niepokojącymi atrybutami, takimi jak szwy na twarzy, kneblujące taśmy czy maski zasłaniające oczy. W swojej praktyce Vienne w żywym akcie teatralnym bada zwarcia rzeczywistości, to, co wymyka się rozumowemu jej ujęciu, otwiera na niesamowitość. Zdaniem Patrica Chihy, w małym, ale dumnym z siebie kraju, jakim jest Austria, spotykają się mrok i absurd, miłość i nienawiść¹³. Połączenie to jest ekscentryczne, ale zarazem twórczo pobudzające, wytwarza szczególny rodzaj humoru, ironii.

Lekkość i przewrotność – jako kontrapunkt dla gęstej atmosfery spektakli Vienne – obecne są w pracy nad nimi, choć jakości te nie zawsze łatwo jest dostrzec w powierzchownym kontakcie z jej twórczością. Anja Röttgerkamp – tancerka i choreografka, bliska współpracowniczka Vienne – zwraca uwagę na szczególną nieprzystawalność obrazów scenicznych i oczekiwań związanych z procesem ich powstawania: „Ludzie, którzy widzieli spektakle Gisèle, zwłaszcza te najtrudniejsze, zawsze przychodzili do mnie i pytali: – Anja, jak ty to robisz? Przyjaciele naprawdę się o mnie martwili, a ja odpowiadałam: nie wyobrażasz sobie, jak dobrze się bawiliśmy! Jedno nie wyklucza drugiego. Musisz odnaleźć przyjemność w wejściu w to. Inaczej nie możesz tego zrobić, bo będziesz się cały czas ranić. W tym teatrze nie chodzi o realne okrucieństwo, ale o to, żeby pokazać je publiczności”¹⁴.

2.

Pierwszym spektaklem Vienne¹⁵ był, zrealizowany w 2000 roku, *Splendid's*, inspirowany dwuaktową sztuką napisaną przez Jeana Geneta w 1948¹⁶. To historia gangsterów okupujących pokój w luksusowym hotelu, gdzie przetrzymują zakładniczkę – córkę milionera – i czekają na pojmanie przez policję. W tym dyplomowym przedstawieniu¹⁷ widać już

zapowiedź przyszłego języka teatralnego reżyserki. Na scenie trzech performerów w maskach zrośniętych jest z trzema lalkami. Podwójność postaci dotyczy ubioru, wzrostu, twarzy o przerysowanych, ekspresjonistycznych rysach. Aktorzy i lalki rozmawiają – ci pierwsi służą jako bruchomówcy zapewniający życie swoim sobowtórom. Razem stają się dwoma wariantami tej samej osoby. Pejzaż dźwiękowy *Splendid's* tworzy sącząca się w tle, prawie niesłyszalna elektroniczna muzyka. Mroczna oniryczność tego spektaklu, jawna manipulacja sztucznością postaci, przemoc spleciona z erotyzmem są konstytutywnymi elementami, które w różnych formach tworzyć będą przyszłe uniwersum teatru Gisèle Vienne.

Po ukończeniu szkoły Vienne, Capdevielle i Bideau-Rey chcieli kontynuować pracę nad *Splendid's*, ponieważ trzydziestominutowa dyplomowa wersja pozostawiła w nich niedosyt. Latem tego samego roku na festiwalu szkół teatralnych w Charleville-Mézières spotkali młodych tancerzy – absolwentów P.A.R.T.S.¹⁸. Postanowili zaangażować ich do rozszerzonej wersji spektaklu. Dzięki uprzejmości Theo Van Rompaya, ówczesnego dyrektora do spraw dydaktycznych P.A.R.T.S., mogli przez dwa miesiące korzystać z przestrzeni szkoły i pokazać pełną wersję przedstawienia w Brukseli. Plan się powiódł¹⁹. Dla Vienne był to czas przełomowy dla myślenia o ruchu, po raz pierwszy współpracowała z tancerzami. Wracając do tamtego czasu, wspomina częste wizyty w Kaaithéatre²⁰: „ogłędaliśmy wszystko, co się dało. Przez te dwa miesiące w Brukseli widzieliśmy bardzo dużo i wywarło to na nas ogromny wpływ”. Dla Bideau-Reya²¹ rozdźwięk między ich doświadczeniem – trzema latami spędzonymi głównie w pracowniach – i kontaktem ze współczesnym, niemal sterylnym tańcem był szokiem. Nie mieli w tym kierunku żadnego wykształcenia. Ale, jak mówi: „Gisèle zawsze interesowało przekraczanie własnych ograniczeń”. Skoro sama nie umiała tańczyć, szukała własnych sposobów włączenia tego języka w swój teatr.

Splendid's było jedną z nielicznych przygód²² Vienne z klasycznie pojmowanym „tekstem dla teatru”. Literatura służyła jej częściej jako inspiracja, a nie gotowy do inscenizacji materiał²³. Punktem wyjścia do pracy nad *Showroomdummies* (2001) było opowiadanie Leopolda von Sacher-Masocha *Wenus w futrze*. W kolejnych spektaklach, począwszy od *I Apologize* (2004) autorem tekstu oraz dramaturgiem pozostaje Dennis Cooper – amerykański pisarz tworzący powieści, dramaty i opowiadania pełne przemocy i mrocznego homoerotyzmu. Tekst mówiony jest często z offu, przez niego samego (*I Apologize*) albo przez lalkę (*The Ventriloquists Convention*), często w sposób niedbały, stłumiony, celowo niezrozumiały. Czasem pozostaje całkowicie poza zasięgiem widza – jak w przypadku pracy nad *Crowd*, gdzie nie pada ani jedno słowo, ale postaci, które stworzył Cooper, i ich historie rozwijane w pracy z Vienne oraz tancerzami stają się glebą, na której wyrasta spektakl. Zdarza się, że czytanie tekstu to zadanie publiczności. Tak jest w *The Pyre* i *Jerk*, gdzie w ustalonym momencie każdy z widzów otrzymuje broszurę

i jest poproszony o zapoznanie się z naturalistycznymi opisaniami gwałtów i morderstw.

Obecne w *Splendid's* motywy organicznego połączenia aktora i jego lalki, relacji pana i niewolnika, osobowości rozdwojonej będą powracały w jej twórczości wielokrotnie: w *Showroomdummies* (2001), gdzie manekiny wydają się ważniejsze od żywych performerów i obdarzone zostają szczególną formą obecności; w *I Apologize* (2004) będącym oniryczną, okrutną rekonstrukcją zbrodni, gdzie personifikacją ofiar są lalki; w *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* (2005), gdzie lalki – stylizowane na niewinne uczennice – są seksualnymi fetyszami; w *Jerk* (2008) – monodramie Jonathana Capdevielle'a, gdzie aktor za pomocą przyniesionych przez siebie w sportowej torbie pacynek odtwarza historię seryjnego zabójcy Deana Corlla, który w latach siedemdziesiątych, w Teksasie, wraz ze swoimi nastoletnimi współpracownikami torturował, gwałcił i zabił blisko trzydziestu chłopców; w *Last Spring: Prequel* (2011), gdzie chłopiec-robot o imieniu Charles trzyma w ręku kukielkę wyglądającą dokładnie tak jak on; czy wreszcie – w najbardziej spektakularnej odsłonie – w *The Ventriloquists Convention* (2015), gdzie każdy z kilkunastu zaangażowanych aktorów brzuchomówców ma lalkę-sobowtóra, z którą pozostaje w skomplikowanej, często pełnej przemocy, relacji.

Splendid's wyznacza też pole poszukiwań choreograficznych Gisèle Vienne – myślenia o lalce wspólnie z przestrzenią, w jakiej się znajduje, i o ruchu, jakim można ją obdarzyć. Pierwsze profesjonalne kontakty z tancerzami uruchomiły w niej wrażliwość, ugruntowaną przez wcześniejsze fascynacje artystami wizualnymi. Niepokojący związek cielesności, zmysłowej materii i ruchu dostrzec można zwłaszcza w instalacjach Paula McCarthy'ego. W najbardziej znanych pracach, takich jak *Pinocchio Pipenose Household Dilemma* (1994) czy *Pig Island* (2003-2010) McCarthy inscenizuje ekstatyczne akty, do których angażuje rekwiizyty, maszyny, płyny, ujawniając łączącą je zależność, opartą na pożądaniu i brutalnej przemocy. We własnych realizacjach choreografia zawsze pełni u Vienne rolę równorzędną wobec światła, kostiumów czy tekstu. Choć sama nigdy nie praktykowała tańca (nie jest też klasycznie wykształcona w tym kierunku), wcześniej zdecydowała, czym jest dla niej ruch na scenie: to kompozycja przedmiotów i ciał. Spotyka się tu zatem na równych prawach sztuczna i żywa obecność.

Vienne przyznaje też, że nigdy nie chciała robić w teatrze lalek tego, czego oczekuje się od twórców tego gatunku. Nie zawsze też była klasyfikowana jako artystka zajmująca się lalkami. Sama czuła bliższe pokrewieństwo z tańcem niż z teatrem, bo dawał jej więcej wolności w eksperymentowaniu. Jej zdaniem, taniec szybciej reaguje na współczesność, jest bezpośredni w przetwarzaniu jej na scenie. Przyznaje, że duży wpływ na nią miała zawsze muzyka i była dla niej pierwszym punktem odniesienia. Później stał się nim także teatr, w którym muzyka pełni ważną funkcję. Dlatego Vienne ceni twórczość takich reżyserów jak Romeo Castellucci, Christoph Marthaler, Bob Wilson czy Heiner Goebbels.

Chodzi o to, żeby pozwolić przenikać się wzajemnie wpływom choreograficznemu, wizualnemu i muzycznemu. Dlatego spektakle Wilsona czy Castellucciego czasem inspirują ją bardziej swoją obrazowością, a czasem muzycznością. Podobnie jak filmy Jacques'a Tati. Jego język audiowizualny jest istotny na równi z ruchem, w jaki wprawia postaci i maszyny. Vienne podkreśla, że w pracy nad spektaklem równie ważny jest wymiar zmysłowy, jak tekstowy. Dlatego muzyka, ruch i słowo są w nim równouprawnione (por.: Bécourt).

Odbiór twórczości Vienne od początku był też żywszy w środowisku krytyków i kuratorów zajmujących się tańcem niż w kręgach teatralnych. W wydanym w 2006 roku, a więc zaledwie kilka lat po debiucie Vienne, tomie *Panorama de la Danse Contemporaine. 90 Choréographes* Rosita Boisseau stawia jej nazwisko obok takich postaci, jak Pina Bausch, Trisha Brown, Boris Charmatz, Merce Cunningham, Jan Fabre, Anne Teresa de Keersmaeker, Maguy Marin, William Forsythe, Josef Nadj, Wim Vandekeybus czy Sasha Waltz. Może jest to naturalny kontekst dla działań artystów o różnych rodowodach, którzy łączą, „w pozornie nieograniczony sposób tekst, ruch, technologię wideo, oświetlenie, wysokie i popularne gatunki muzyczne” – jak definiuje termin *contemporary dance* belgijski socjolog i badacz sztuk performatywnych, Rudi Learmans. Zwraca on uwagę, że taniec współczesny wyznacza „niestabilną, stale redefiniowaną eksperymentalną przestrzeń” (Learmans, 2015, s. 229).

Pierwszy pokaz fragmentu materiału do spektaklu *I Apologize*²⁴ odbył się w studiu WP Zimmer, centrum rezydencyjnym dla choreografów i tancerzy w Antwerpii. Barbara Van Lindt, która kierowała wówczas tym miejscem, zaprosiła Vienne do współpracy po obejrzeniu *Showroomdummies*. Dostrzegła w jej teatrze nowy język: „[...] w tym czasie nie znałam nikogo, kto zajmowałby się lalkami w taki sposób” – wspomina Van Lindt²⁵. Kuratorka zaprosiła Vienne do udziału w projekcie *Bal Masqué*, organizowanym przez nią w 2004 roku w antwerpskim Muzeum Mody. Vienne razem z Bideau-Reyem przygotowali tam spektakl-instalację *Tranen Veinzen*²⁶, oglądaną przez widzów, noszących – w przeciwieństwie do performerów – maski. Wszystko odbywało się w długiej i wąskiej przestrzeni, przypominającej nowoczesne sterylne mieszkanie. Nastrój spektaklu narzucała piosenka Boya George'a *The Crying Game*, opowiadająca w kilku sentymentalnych wersach o „łzawych grach”: miłości i rozstaniu. Bohaterami *Tranen Veinzen* jest para dorosłych i ich dziecko, próbujący nawiązać ze sobą kontakt. Choć są żywymi aktorami, przypominają kukły-automaty, wykonujące powtarzalne czynności życia: płacz, masturbacja, głowa w pralce, niszczenie przedmiotów, przeglądanie gazety. W spektaklu nie ma wyraźnej opowieści, to ciąg sugestywnych obrazów zawieszonych między choreografią a instalacją, tworzących reprezentację wielkomięskiego życia. W finale piosenka Boya George'a miesza się z szeptami, przyspieszonymi ludzkimi oddechami; światło w intensywnych kolorach zieleni, fioletu i pomarańczy zalewa pole gry, odrealniając je.

Do 2004 roku, kiedy zakończyła się ich współpraca, Gisèle Vienne z Étienne(‘em) Bideau-Reyem zrealizowali jeszcze razem *Showroomdummies*²⁷ (2001) i *Stéréotypie* (2003). Przełomowym przedstawieniem było *Showroomdummies*. Także tutaj w aseptycznej przestrzeni spotykają się żywi performerzy oraz tytułowe manekiny. Funkcjonują razem w trybie stałej renegocjacji własnych ról, sprawczości, ruchu. Cienka granica między statycznością postaci a sztucznością figur-lalek pozostanie charakterystycznym elementem scenicznego świata Vienne, wpływającym na jego elementy, także na decyzje choreograficzne. Podobnie jak erotyzm oparty na schemacie pana i niewolnika (*Showroomdummies* czy *A Young, Beautiful Blond Girl* zawierają w sobie elementy estetyki sadomasochistycznej), jeden z trzech – obok przemocy i śmierci – wierzchołków trójkąta, w polu którego mieści się sztuka Vienne.

3.

Teatr Vienne wpisuje się w zwrot, jaki dokonał się we francuskim teatrze po 2000 roku. Amerykański badacz Edward Baron Turk dowodzi, że choć tekst był dominującą cechą większości produkcji teatralnych od czasów Racine’a (1639--1699) do Jeana Giraudoux (1882-1944), „obecnie większy akcent, niż na perfekcyjny dialog albo po prostu zwyczajną wymianę zdań, pada na choreografię, wymiar wizualny (film i wideo), cyfrową fonosferę” (Turk, 2011, s. XVIII), i tak jak inne dziedziny sztuki, także teatr domaga się odmiennej recepcji, uwzględniającej dynamiczny rozwój kultury cyfrowej i zmieniające się metody percepcji i komunikacji (tamże, s. XXII). W tym kontekście ciekawe jest dostrzeżenie tego, jak nowe napięcia występujące w cyfrowym świecie, w którym rosnącą rolę odgrywa wytwarzająca nowe formy obecności i międzypodmiotowych relacji wirtualność, przewidzieli francuscy artyści działający na styku sztuk wizualnych i performansu, tacy jak Pierre Huyghe czy – wspomniani wcześniej Philippe Parreno i Dominique Gonzales-Foerster (por.: Goldberg, 2011, s. 240-241). To właśnie ich sztuka, pozostająca pod wpływem opisanej w 1998 roku przez Nicolasa Bourriauda estetyki relacyjnej, proponowała innowacyjne spojrzenie na rolę odbiorcy, podkreślające jego krytyczną funkcję wobec dzieła sztuki, ujmowała sytuację społeczną jako obraz, włączała popkulturę i jej technologie w przestrzeń galerii. Ta artystyczna formacja była forpocztą dynamicznych przemian wizualności, autoidentyfikacji widza oraz poznać konfuzji, w jaką wpada – w życiu codziennym, jako telewizja, ale także, z konieczności, w teatrze. Vienne formowała swoją artystyczną tożsamość w samym epicentrum tych rozpoznań.

Do odnowicielskich tendencji, poszerzających pole poszukiwań i prezentacji nowych form scenicznych we Francji, należy twórczość dwóch innych reżyserów – Philippe’a Quesne’a i Vincenta Macaigne’a²⁸. Edward Baron Turk wpisuje tego pierwszego w nurt, który nazywa „new media theatre”²⁹. Charakteryzuje się on traktowaniem teatru nie jako szczególnie uprzywilejowanej „wyższej” formy

sztuki, ale jako zjawiska znoszącego granice między kulturą wysoką a kulturą popularną, świadomością znaczenia nowych środków przekazu i multimedialności globalnego świata, podważeniem tradycyjnej roli aktora i widza. Choć Turk nie poświęca w tym kontekście uwagi hybrydycznemu teatrowi Macaigne’a, to, w moim przekonaniu, on także posiada wspomniane wyżej cechy. Reżyser ten, używając cytatów z popkultury, głośnej muzyki, stroboskopów, prowokując publiczność do bezpośredniego kontaktu – np. wchodzenia na scenę, z całą pewnością nie przynależy do epoki klasycznej inscenizacji. Jednak bardziej, niż klasyfikacje i nadawanie etykiet – co proponuje Turk, interesujące jest dostrzeżenie wspólnych pól zainteresowań Vienne, Macaigne’a i Quesne’a oraz braku ograniczeń w ich eksploracji. Tych troje urodzonych w latach siedemdziesiątych XX wieku twórców łączy nie tyle wspólna estetyka, ile zainteresowanie podmiotowością ludzką w stanach tranzytu – badanie warunków, w jakich powstaje, ulega transformacji, wchodzi w relacje z tym, co pozaludzkie (przedmiotami, technologią). Poza doświadczeniem pokoleniowym oraz faktem, że ich teatr nie odpowiada na mieszczańskie oczekiwania publiczności³⁰, wiąże ich też to, że do reżyserowania doszli okrężnymi drogami. Vienne przed lalkarstwem studiowała filozofię i odbyła gruntowną edukację muzyczną; Quesne po studiach w zakresie sztuk wizualnych i grafiki w L’École Estienne oraz scenografii w L’École des Arts Décoratifs de Paris poświęcił dziesięć lat praktyce scenograficznej; Macaigne wywodzi się ze świata filmu – funkcjonuje tam jako aktor i reżyser, jest też autorem scenariuszy.

W 2003, a więc w czasie, gdy Vienne miała na koncie zaledwie dwa spektakle, Philippe Quesne zaprezentował swój pierwszy projekt *Le Démangeaison des Ailes* w ramach kolektywu Vivarium. Próby z udziałem znajomych oraz psa o imieniu Hermes odbywały się w prywatnym mieszkaniu i – jak pisze Denise Luccioni – był to czas, kiedy „większość francuskich teatrów nadal sarkastycznie się uśmiechała w reakcji na tego typu multimedialne projekty. Po prostu nie pasowało to w żadnym stopniu do wyobrażenia o francuskiej kulturze” [Luccioni, 2011, s. 84]. W pewnym sensie żaden z wymienionych artystów do niej nie pasował, choć po kilkunastu latach działalności zostali „oswojeni”, uznani za potrzebnych eksperymentatorów. Vienne, Quesne i Macaigne tworzą autorские światy, podważające nadrzędną rolę dramatu, wykorzystujące tekst jedynie jako jeden z elementów immersyjnej rzeczywistości scenicznej. U Quesne’a to teatr rozumiany jako przestrzeń obserwacji ludzkich zachowań w mikrokosmosie sztuczności (on sam mówi o swojej strategii jako budowaniu przestrzennej kompozycji, stale zmiennych wizualnych relacji między obiektami i ciałami w ruchu, autonomicznego miejsca, w którym grupy ludzi mogą się spotkać i wytworzyć projekt teatralny [Turk, 2011, s. 82]); u Macaigne’a to frenetyczna, rozdzierana silnymi emocjami rzeczywistość, zamieszkała przez zdewastowanych, nieszczęśliwych ludzi, Vienne natomiast przy pomocy aktorów, tancerzy i lalek bada formy przemocy i transgresji (jak sama stwierdza, nie są to tematy nowe, raczej



„istnieją od wieków”, a tym, co może czynić współczesnym jej sposób zajmowania się nimi, to metoda, przy pomocy której je k o m p o n u j e” [tamże, s. 160]]. W ich teatrze reprezentacja nie ilustruje problemu, ale odsyła dalej, rozszerza doświadczenie poprzez silne emocje i gwałtowność obrazów (Macaigne), wielopiętrową, opartą na konceptualnym szkielecie sztuczność (Quesne’a) czy fantasmagoryczne zetknięcie się z podwójną, żywo-martwą obecnością performerów (Vienne).

Przełomowym momentem w karierze Gisèle Vienne był występ na Festiwalu w Awinionie. To najważniejsze wydarzenie teatralne we Francji w 2003 r. przejęło od ówczesnego dyrektora Bernarda Faivre d’Arciera³¹ dwóch młodych programistów: Hortense Archambault (ur. 1970) i Vincent Baudriller (ur. 1968)³². Ich koncepcja reformy Festiwalu polegała na corocznym zapraszaniu do współpracy *l’artiste associé* (artysty stowarzyszonego) – zewnętrznego kuratora (czasem były to dwie osoby), który swoją osobowością i programowymi wyborami miał nadać każdej edycji autorski charakter. Baudriller i Archambault uczynili Awinion miejscem odkryć – nieoczywistych spotkań produkcji teatralnych i tanecznych z całego świata, proponujących nowe estetyki, eksperymentujących z formą, granicami gatunków, a przede wszystkim dyskutujących z konserwatywnymi oczekiwaniami dużej części francuskiej krytyki i publiczności. Po Thomasie Ostermeierze, *l’artiste associé*³³ w 2005 roku został, wówczas czterdziestosiedmioletni, Jan Fabre. Uważany w równej mierze za prowokatora i klasyka, czołowy reprezentant „flamandzkiej fali”, która w latach osiemdziesiątych XX wieku zrewolucjonizowała zachodnioeuropejski teatr, pokazała na dziedzińcu Pałacu Papieży przygotowaną specjalnie z tej okazji produkcję *Je suis sang*. W programie Fabre’a, obok Williama Forsythe’a, Needcompany, Jana Decorte’a, Mariny Abramović, Romea Castelluciego, Pascala Ramberta czy Wima Vandekeybusa,

znalazła się Gisèle Vienne z dwoma spektaklami: *I Apologize* (2004) i *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* (2005). Program edycji 2005 wzbudził kontrowersje i głośne debaty w mediach³⁴. Głos w sprawie zabrał nawet ówczesny minister kultury Renaud Donnedieu de Vabres, który poparł dyrektorów artystycznych³⁵.

W *I Apologize* (2004) na scenie znajduje się około ponad dwadzieścia drewnianych pudeł zrobionych z jasnego drewna i pozbawionych ozdób. Przypominają najprostsze trumny. Między nimi nerwowo przechadza się młody mężczyzna (Jonathan Capdevielle) ubrany w zwyczajne spodnie, tenisówki i bluzę. W trumnach znajdują się lalki – wyglądające jak mniej więcej dziesięcioletnie dziewczynki ubrane w uniformy dobrych uczennic. Niektóre z nich mają przewiązane oczy. Mężczyzna obchodzi się z delikatnymi – niewinnymi, ale jakby zdegradowanymi – lalkami obcesowo. Wyjmuje je z pudeł, sadza na krzesłach, żeby potem brutalnie je z nich zrzucić. Rozwija leżący w kącie rulon. W kocu znajduje „ciało” kolejnej dziewczynki. Nie wiadomo, co się tutaj wydarzyło, widać tylko pejzaż katastrofy, skutki jakiejś zagłady, która przyniosła ofiary.

Mężczyzna zmagą się ze wspomnieniem, w którym wiele jest momentów niejasnych. Z opisu spektaklu i narracji z offu dowiadujemy się, że doszło do zbrodni, ale to, co widać na scenie, nie jest jej prostą ilustracją, raczej wieloma wariantami wydarzenia, wspomnieniem przeistaczającym się w mroczną fantazję. Muzyka, prostota scenografii, w której pojawiają się postaci jak z horrorów (plastikowe maski potworów), czy undergroundowych filmów erotycznych (wytatuowany, ubrany w czarny lateks Jean-Luc Verna, czy tancerka-fetysz Anja Röttgerkamp) tworzą świat subiektywnych stanów psychicznych bohatera, wciągających nas w przewrotną grę i stawiający pytania o granice fantazji i jej ucieleśnienia. Lalki są szarpane, polewane sztuczną krwią, pakowane jak towar do pudeł-trumien. Paradoksalnie właśnie przemoc, „niehumanitarne” traktowanie z definicji sztucznych manekinów, nadaje im podmiotowość i wyzwala u widzów silne emocje.

Z podobnych tematów: zbrodni, mrocznego pożądania, ujawnienia paradoksu ciała, w którym erotyzm speleciony jest ze śmiercią, zbudowany jest spektakl *Une belle enfant blonde / A young, beautiful blonde girl* (2005). Tutaj lalki-dziewczynki są niemymi świadkami skomplikowanej relacji między pociągającą kobietą (Anja Röttgerkamp), transwestytą (Jonathan Capdevielle) i starszą narratorką (Catherine Robbe-Grillet) – improwizującą na autobiograficznym tekście Dennisa Coopera. Napięcie między bohaterami (sztucznymi i żywymi) wzmacnia muzyka Petera Rehberga i sterylna, utrzymana w pastelowych różach scenografia.

Mark Geurden, wieloletni współpracownik Jana Fabre’a, zaangażowany także wraz z nim w programowanie tamtej edycji festiwalu w Awinionie, wspomina³⁶, że ramą koncepcyjną towarzyszącą procesowi zapraszania artystów była symbolika żółwia: „Jan Fabre chciał zaprosić takich artystów, którzy – podobnie jak żółw – noszą na grzbiecie

własne zasady, na jakich opiera się ich dom”. Chodziło więc o znalezienie twórców „autoreferencyjnych” [*self-refferential*], to znaczy takich, którzy patrzą „na spektakl jak na system semiotyczny, który nie jest czytelny z zewnątrz, ale opiera się na systemie zbudowanym przez artystę i wymaga specjalnego sposobu oglądu. Oznacza to, że w dużym zbiorze teatru nieopartego na tekście mieszczą się języki, które wymagają odrębnych zestawów narzędzi do interpretacji”. W koncepcji programowej nie chodziło jednak o zredukowanie jej do określonego tematu, ale o pewien „system estetyczny”. Guerden z Fabre'em, po tym, jak zobaczyli etap roboczy *I Apologize* w WP Zimmer w Antwerpii, zaproponowali Vincentowi Baudrillerowi włączenie do programu Gisèle Vienne. Niewątpliwie pokaz na najbardziej prestiżowym, niemal świętym dla Francuzów festiwalu uczynił z niej artystkę, którą traktuje się poważnie (pomimo że już wcześniejsze *Showroomdummies* okazało się dużym sukcesem i do 2005 roku prezentowane było w kilkunastu francuskich miastach, a także za granicą)³⁷. Guerden wspomina o szczególnej atmosferze towarzyszącej tamtej edycji, o poczuciu zderzenia starego z nowym, generującego napięcie podobne do tego z roku 1968 – czasu przewrotu społecznego i kulturalnego: „*Le Théâtre de France* znikną! Ludzie mówili, że w programie nie ma wystarczająco dużo języka francuskiego [...] po edycji zaprogramowanej przez Ostermeiera, którego mieszcząński, choć refleksyjny teatr reprezentuje mózg, Fabre zaproponował teatr fizyczny – teatr żołądka i genitaliów”³⁸.

Reakcje na przedstawienia Gisèle Vienne były skrajne. Geurden przywołuje oskarżenia o promocję pedofilii, seksualną perwersję. Część widzów, którzy dzielili się z artystami swoimi wrażeniami, mówiło o konfuzji, ale także o poczuciu obcowania ze świeżym, zaskakującym językiem teatralnym. Wielu innych oskarżało twórców, także w bezpośrednich zaczepkach na ulicy, że są seksualnymi maniakami, którzy niszczą społeczeństwo i kulturę francuską. W „*Libération*” Bruno Masi (Masi, 2005) pisał o podwójnych pokazach *I Apologize* i *Une belle enfant blonde* jako „przejmujących”. Z kolei jego koleżanka z tej samej redakcji, Marie Christine Vernay, recenzując kilka miesięcy wcześniej *I Apologize*, widziała w przestrzeni spektaklu kostnicę, przedstawieniu zarzuciła brak dramaturgii i uznała za zbędne występujące w nim „pornograficzne” elementy takie jak: krew, pocałunki śmierci czy wysokie obcasy (Vernay, 2004). W innych tekstach pojawiały się jednak także głosy o niezwykłym talencie Vienne i odwadze realizowania własnej wizji (por. np. Boisseau, 2005).

Splot okoliczności, które przyczyniły się do wytworzenia atmosfery skandalu towarzyszącej odbiorowi teatru Vienne w Awinionie, jest bardzo znamieny. Nie chodziło tylko o naruszenie konserwatywnej obyczajowości i unaocznienie konfliktu między dwiema wizjami teatru francuskiego – klasycznego, opartego na literaturze widowiska, i formalnego eksperymentu, wprowadzającego na scenę nowe sposoby ekspresji. Opór wobec teatru Vienne budziła jego wyrotowa energia, za którą stała dwudziestodwuletnia kobieta.

Po czternastu latach od premiery, *I Apologize* stał się spektaklem niemal klasycznym. Nadal pokazywany jest w teatrach i na festiwalach w wielu krajach. Ostatecznie ukonstytuował też ściśle grono współpracowników Vienne. W pracy spotkali się tutaj Jonathan Capdevielle, Peter Rehberg, Anja Röttgerkamp, Patrick Riou i Dennis Cooper; ten ostatni, jak wspomina Vienne, raczej antypopularny wśród osób, które komentowały wówczas jej artystyczne wybory.

4.

Od Awinionu kariera Vienne nabrała intensywności, ale nie była oczywistym pasmem sukcesów. Teatr ten nie należy do łatwych, trudno pozostać wobec niego neutralnym, często budzi opór i niechęć. Odrębność realizowanych przedsięwzięć wiąże się z nie tylko z estetyką, ale także faktem, że precyzyjna, często spektakularna wizja artystyczna pociąga za sobą skomplikowane wymogi produkcyjne. W efekcie niektóre przedsięwzięcia Vienne fascynują rozmachem. W *Kindertotenlieder* (2007) scena przysypana jest sztucznym śniegiem, a w jej głębi odbywa się na żywo koncert; w *Eternelle Idole* (2009) pole gry to sztuczne, otoczone trybunami lodowisko; scenografią do *This Is How You Will Disappear* (2010) tworzy las zrobiony z prawdziwych, pachnących żywicą pni, w przestrzeni prezentacji rozlewa się gęsta mgła. *The Pyre* przypomina olbrzymią świetlną instalację, w której swoje taneczne solo pokazuje Anja Röttgerkamp. Nietrudno wyobrazić sobie taką scenografią w którymś ze światowych muzeów sztuki współczesnej, choćby w Turbine Hall w londyńskim Tate Modern. Z drugiej strony Vienne tworzy też formy skromne – takie jak monodram *Jerk*, w którym za scenografią służy krzesło i torba pełna pacynek, albo *Crowd* – choć z dużą obsadą, może odbyć się w hangarze albo na boisku, potrzeba tu tylko trochę ziemi i śmieci.

Kolejne spektakle Vienne są jak nowe rozdziały snu. Śni go ta sama osoba, zmienia się jednak temperatura, sceneria, pojawiają się nowi współpracownicy. Dlatego towarzyszy im też długi proces przygotowawczy, research, testowanie materiału. Vienne pracuje powoli i ceni sobie przemyślany dobór współpracowników, w zależności od wymagań i specyfiki projektu. Pierwszym etapem przygotowań do *The Ventriloquists Convention*, zrealizowanego we współpracy z Puppentheater Halle, była wyprawa do Stanów Zjednoczonych na światowy kongres brzuchomówców. Ostateczna obsada *Crowd* została skompletowana po kilkuetapowych warsztatach, które pozwoliły na indywidualną pracę z tancerzami, konsultacje z zaufanymi doradcami, a przede wszystkim na ocenę ich możliwości w procesie, na który nie pozwalają tradycyjne, realizowane w krótkim czasie przesłuchania.

Vienne ma też w dorobku projekty wykraczające poza kontekst teatralny. W 2014 roku wyreżyserowała krótkometrażowy, niespełna dziesięciominutowy film *Brando*. W warstwie dźwiękowej motywem przewodnim jest tu utwór Scotta Walkera zaaranżowany przez Sunn O))), eksperymentalną metalową formację Stephena O'Malleya. Akcja filmu toczy się w górskiej willi. Piękna, zmysłowa kobieta (Anja Röttgerkamp)

pozostaje w niejasnej, pełnej napięcia relacji z kilkunastoletnim chłopcem. Niepokojąca, oniryczna atmosfera przedstawiona jest w kolejnych odsłonach – bohaterowie we wnętrzu domu, posępne górskie pejzaże, zakrwawiona twarz kobiety, chłopiec w ciemnym pomieszczeniu. Na końcu filmu przed dom zajeżdża czarna limuzyna, z której wysiada starsza elegancka kobieta (Catherine Robbe-Grillet). Jak często u Vienne, także tu relacje międzyludzkie są zawieszane między realnością a wyobrażeniem, tworzą intensywny obraz, którego interpretacyjne dopełnienie należy do widza. Jej działalność z pola sztuk wizualnych obejmuje przede wszystkim wystawy – indywidualne i zbiorowe – prezentujące elementy projektów teatralnych lub zainspirowane nimi. W kontekście galeryjnym pokazywała swoje lalki, serie fotografii (*Through Their Tears*, 2011; *40 Portraits 2003-2008*; *Freux Follets*, 2016) i instalacje (*Last Spring: a Prequel*, 2011; *Memory Marathon*, 2012, czy dźwiękową wersję *Jerk*, 2008). W 2012 była, razem z Dennisem Cooperem, kuratorem wystawy pt. *Read Into My Black Holes* pokazywanej w paryskim Centre Pompidou.

5.

Historycy teatru twórczość Gisèle Vienne mogą rozszcześcić na wiele czytelnych elementów: „teatr lalek”, „taniec współczesny”, „teatr obrazu”. Choć przynależność do tych porządków można przekonująco uzasadnić, żaden z nich nie dostarcza wyczerpującego wglądu w głębię tego teatru. W tym sensie jest on z pewnością zjawiskiem wpisującym się w charakterystykę teatru postdramatycznego oraz w, obserwowane w sztukach performatywnych co najmniej od lat sześćdziesiątych XX wieku, tendencje do przekraczania granic dyscyplin i kategoryzacji gatunkowych. W przedstawieniach Vienne nie chodzi jednak o sprawną estetyczną fuzję i innowacyjność, ale o konieczność użycia wielu różnych środków i o wolność w korzystaniu z nich po to, by ignorując reguły, bez ograniczeń zająć się badaniem tematów stawiających filozoficzne pytania o sprawy graniczne, z którymi mierzy się człowiek: śmierć, destrukcyjne pożądanie, ofiarowanie, przemoc. Reżyserka kreuje na scenie odrębną, halucynacyjną rzeczywistość: wyrafinowane obrazy sceniczne kontrastują tu z brutalnymi tekstami, dziecięca niewinność lalek z powracającym motywem gwałtu, szept z nadekspresją, mroczna industrialna muzyka z subtelnymi piosenkami, minimalistyczna choreografia z przerywającymi ją eksplozjami zmysłowości.

W spektaklu *Wojny, których nie przeżyłam*, w reżyserii młodszej o pięć lat od Vienne polskiej reżyserki Weroniki Szczawińskiej, pada zdanie: „Teraz już wiem, że *pop is the new tragic*”³⁹. To tutaj wydarzać się ma dramat i to właśnie kultura popularna w szczególnie sposób zasila teatr Vienne, dając jej narzędzia do wiwisekcji współczesnego świata. To w jej kontekście – w przechwytywaniu intensywności popkultury, ale także sprzeciwi wobec niej – konsekwentnie tworzy ona swój teatr. Dlatego wiele w nim zwyczajności, elementów pochodzących z typowego pejzażu późnego kapitalistycznego świata początku naszego wieku. Postaci chodzą w ubraniach z sieciówek, nie kryją swojej liminalnej

seksualności i manifestują ją przy użyciu środków emblematycznych dla subkultur. Także muzyka, choć najczęściej autorska, wywodzi się z bogatej tradycji takich gatunków jak *elektro*, *noise*, *dance*, pop czy metal. Sama Vienne uważa, że jej projekty sytuują się gdzieś na pograniczu teatru *nō* i Halloween. Za jej programową deklarację uznać można, że ma tyle samo szacunku dla tradycji, ile dla popkultury. To, co płytkie, może być równie poważne jak to, co głębokie. Punktem wyjścia do pracy nad poszczególnymi spektaklami są rytuały – Vienne szuka ich w wielu niejednorodnych kontekstach; może to być impreza *rave*, jak w przypadku *Crowd*. W *Kindertotenlieder* artystka przywołuje austriacką tradycję Perchten, karnawałowego pochodu postaci-yeti, które pojawiają się w środku zimy, aby wypędzić demony i ukarać przekłętą duszę.

Świadomość popu – jego wielowymiarowości i intensywności: kolorów, kontrastów, kiczu, przemocy, emocji, powierzchowności i głębi – sprawia, że Vienne konsekwentnie buduje multimedialność obrazu teatralnego. Nie wprowadza jednak do spektaklu elementów audiowizualnych, takich jak projekcje wideo lub rejestrowanie na żywo kamerami akcji scenicznej i dramaturgiczne wcielanie w strukturę dzieła widzów i ich reakcji⁴⁰. Multimedialność oznacza tu autorską strategię wytwarzania dynamicznego obrazu za pomocą „tradycyjnych” dziś – w dobie wirtualności i symultaniczności wydających się wręcz archaicznymi – elementów świata scenicznego: obecności aktorów, rekwizytów, działania światła, muzyki oraz samej przestrzeni teatralnej. Efekty przypominają często teledysk lub koncert (np. arena lodowiska w *Eternelle Idole*), instalację (spektakularny tunel ledowych świateł, będący odrealnioną, immersyjną przestrzenią dla tancerki Anji Röttgerkamp w *The Pyre*) czy film (struktura *Crowd*, w którym za pomocą manipulacji tempem obraz sceniczny wydaje się precyzyjnie, klatka po klatce, zmontowany).

Teatr Vienne wydarza się w epoce zasilanej własnymi niepokojami. Zabiera w podróż, choć widz nie opuszcza swojego fotela, pozostając w tradycyjnej sytuacji odbiorczej: przyglądania się z dystansu działaniom w teatralnym *black box*. Nie jest to podróż łatwa. Nie tylko dlatego, że tematy powracające w jej twórczości wyzwalały wiele ambiwalentnych obrazów – trudnych lub uwodzicielskich – i tworzą sferę półmroku. Vienne ignoruje w swoim teatrze reguły: linearnej narracji, prawdopodobieństwa, komunikatywnego realizmu. Swoje spektakle nasycy intensywnością, wyprowadzając widza na tereny, gdzie uaktywnia on osobiste, uśpione dotąd kanały percepcji. Wartością jest tutaj nie tyle wysiłek hermeneutyczny, nagrodzony poczuciem zrozumienia zaszyfrowanych intencji twórcy, ile raczej dezintegracja, zanurzenie w innej, niż codzienna, rzeczywistości, która wydaje się zbudowana z cienkich niewidocznych ścian pod napięciem.

Vienne próbuje poruszyć poprzez afekt – rozumiany jako nagle, chwilowe rozdarcie ciągłości doświadczenia i spójnego obrazu własnej tożsamości. Niekoniecznie jednak jest to proces gwałtowny, nie zawsze też łatwo go wykryć. Afekt działa tu podskórnie, wprowadzając mikrozdarcia, wyzwala

poczucie, że świat działa inaczej niż sądzimy, albo niż podpowiada rozum. Jej teatr waloryzuje zaciemnienie, operuje wielotonową skalą światłocienia – niuansującą zarówno rozgraniczenia podmiotowe, jak i pewność co do stabilnego statusu kreowanej rzeczywistości. Bohaterowie Vienne są polimorficzni – niejednoznaczni, płynni, piękni i okrutni, efemeryczni, czasem odpychający. Pełna brutalnych opisów opowieść aktora w *Jerk* to nie tylko słowa. Angażuje w nią pacynki – lalki wątłych chłopców, wzajemnie się torturujących, gwałcących, wreszcie konających. Capdevielle daje im nie tylko ruch swoich rąk, ale także głos brzuchomówcy i własne cielesne zaangażowanie (kiedy jedna z pacynek osiąga orgazm, z jego ust wycieka ślina). Choć aktor gra postać seryjnego mordercy, budzi on jednocześnie dziwną, jakby nieadekwatną w tym kontekście (tak podpowiada rozum i moralność) czułość, empatię. Inni bohaterowie Vienne uruchamiają pożądanie albo fascynację – na przykład zjawiskowa, przepelniona erotyzmem tancerka w *The Pyre* (Anja Röttgerkamp), która zarazem emanuje chłodem, alienacją. Choć nie reprezentuje żadnej postaci ani konkretnej historii, jej cielesna obecność jest tak intensywna, jakby wytworzyła własne pole grawitacji, generujące możliwe asocjacje w wyobraźni widza. Zakrwawione manekiny lalek-uczennic w *I Apologize* fascynują dekadentckim, melancholijnym pięknem, wydają się pozbawione życia, choć przecież – jako lalki – nigdy go miały. W uczestnikach *Crowd* dostrzec można echa innych osób, konkretni tancerze są wtedy mediami, ucieleśnieniami inne osoby, które wpisuje w nie widz. Może to mieć skutki uboczne, podobne do reakcji po niektórych substancjach psychoaktywnych; nagle zmienia się percepcja: z tego, co przynależy do świata obiektywnego, doświadczanego empirycznie, wyłaniają się inne jakości. Czasem prowadzi to do destabilizacji poznawczej struktury, powoduje konfuzję, doprowadza do leż albo zostaje zablokowane przez opór, wyparte.

Afekt rozrywa więc ciągłość doświadczenia na wielu poziomach. Chodzi nie tylko o trudną próbę utożsamienia się bohaterami jej spektakli, ale także o przecucie, że to co widzimy – wymykające się logice, przypominające halucynację – w rzeczywistości jest prawdziwszym widokiem, dociera głębiej do egzystencjalnej prawdy. Teatr Vienne rozgrywa się u progu doznań granicznych, może przypominać zły sen, paranoję albo uwodzić intensywnością emocjonalnego pejzażu, w którym do głosu dochodzą zmysły, często sprzeczne odczucia; pejzażu, który prowokuje *feedback* – w ciele, pamięci, doświadczeniu widza, i zostaje w nim.

Bardziej niż tautologiczne odgrywanie okrucieństwa i szukanie dla niego atrakcyjnej formy, wprost odnoszącej się do rzeczywistości zewnętrznej (jak dzieje się często w przypadku teatru nazywanego „politycznym” lub „zaangażowanym”, korzystającego z gotowych obrazów medialnych lub interweniującego w określonej sprawie), opatrzonej imionami i psychologicznie wiarygodną historią bohaterów, Vienne interesuje intymne doświadczenie wewnętrzne widza, zaangażowanie go w fikcję, która okazuje się często trudna

i ryzykowna. Dlatego, pomimo rosnącego uznania ze strony kuratorów i krytyków, jej spektakle wprowadzają oczekujących od sztuki komunikatywności (a także – często nawet w przypadku teatru artystycznego i autorskiego – przyjemności i rozrywki) w konfuzję. Vienne nie tyle ujawnia rozdarcia współczesnego świata, ile rozsadza ramy reprezentacji, w których w sposób kontrolowany można by o niej dyskutować. Rezultaty tego procesu bywają zaskakujące, czasem budzą dyskomfort, a nawet oburzenie.

Vienne używa terapii szokowej w sposób subtelny, choć uporczywy, doprowadzając widza na skraj ciszy, chcąc sprawić, że usłyszy własne myśli, bicie serca, przyspieszony oddech sąsiada. Zamiast atakować obrazami, porusza jego wyobraźnię, żeby sam je wytworzył, uruchamia w nim mechanizmy identyfikacji i autoidentyfikacji. Po wielu jej spektaklach zapada milczenie. Sama byłam tego świadkiem kilkakrotnie – choćby podczas prezentacji *Kindertotenlieder* w Le Triangle w Rennes⁴¹ czy *I Apologize* pokazywanego w ramach Malta Festival Poznań⁴². Milczenie to ma swój ciężar. Czasem manifestuje się masowym opuszczeniem sali (co zdarzyło się podczas poznańskiego pokazu), czasem jest szczególnym rodzajem ciszy – paradoksalnej, biorąc pod uwagę ogłuszającą fonosferę jej spektakli. Reżyserka nazywa własną strategię „aktywowaniem w widzu pragnienia szukania odpowiedzi na tajemnice życia [*life's enigmas*]” oraz rozkodowywania siatki znaków, którą stwarza na scenie, nie ufając zbyt prostym rozwiązaniom i interpretacjom (Turk, 2011, s. 160-161). Strategia ta nie na wszystkich działa tak samo. Vienne zdaje się przekuwać w artystyczną praktykę twierdzenie Bataille’a, że „istnieje w naturze i obecny jest (*subsite*) w człowieku ruch, który zawsze przekracza granice i nigdy nie może być zredukowany inaczej niż tylko częściowo”. To dążenie do ekstazy, oczyszczenia, wywrotowości wykraczające poza dyskurs. Chodzi o przeżycie, doznanie transgresji, o niezbaczenie z niebezpiecznej drogi, jaką pokonuje człowiek. „Dyskurs, jeśli zechce, może wywołać burzę, lecz jakiegokolwiek czyniłbym wysiłki, w pobliżu ognia wiatr mnie nie zmrozi” (Bataille, 2008, s. 67) – pisał Bataille. Doświadczenie jest czymś niekwestionowalnym, realnym, transformującym. Otwartym na to, co nieznanne, w tym na własny nieprzewidywalny przebieg. Teatr Gisèle Vienne nie ma tezy, której słuszności chce dowieść, nie ma też – podobnie jak Bataille’owskie doświadczenie wewnętrzne – celu. Sprzeciwia się logice projektu, ograniczającemu podążaniu za planem. Ma on – parafrazując pisarza – „wieść tam, dokąd prowadzi” (tamże, s. 53). Dlatego dynamika, z jaką wchodzi w relacje z widzami, jest bardzo otwarta i zmienna. ■

Tekst jest fragmentem pracy doktorskiej na temat teatru Gisèle Vienne pisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie.

¹ Szkoła została założona w 1987 roku przez Margaretę Niculescu i francuskiego lalkarza Jacques’a Felixa (1901-2006). Kilka lat

wcześniej, w 1981 Felix powołał Międzynarodowy Instytut Marionetek, ośrodek badawczy i artystyczny, przy którym działa szkoła.

² Gisèle Vienne i Etienne Bideau-Rey współpracowali do 2004 r. Oprócz wspólnie zrealizowanych spektakli, przez pewien czas wydawali pismo „Corps/Objét”.

³ Capdevielle tworzy też projekty solowe, które pokazywane były w teatrach i na festiwalach w wielu krajach.

⁴ <https://denniscooperblog.com/gisele-vienne-day-2/> [dostęp: 2 V 2019].

⁵ Wszystkie wypowiedzi Gisèle Vienne, o ile nie zazaczyłam inaczej, pochodzą z rozmów, które przeprowadziłam z nią 15 i 16 grudnia 2017 w Paryżu i 26 stycznia 2018 w Brukseli.

⁶ Francusko-belgijski *Téléchat* relacjonował życie przedmiotów, prezynterami były w nim lalki. Program emitowany był w latach 1982-1986 w telewizji francuskiej, później także niemieckiej. Składał się z 234 pięciominutowych odcinków. Szybko zyskał status kultowego. Pomysł opierał się na parodiowaniu telewizji informacyjnej dla dorosłych.

⁷ Vydia Gastaldont urodziła się w 1974. Maluje i tworzy instalacje. Jej prace znajdują się w kolekcjach w wielu krajach. Obecnie mieszka i pracuje w Genewie.

⁸ Gisèle Vienne występowała w jego filmach *Domain* (2009) i *Boys Like Us* (2014). Patric Chiha zrealizował też pełnometrażowy dokument o *Crowd* zatytułowany *Si C'était de l'Amour* (2019).

⁹ Vienne roku sama wykonała serię zdjęć zatytułowaną *40 portraits*. Przedstawia ona portrety czterdziestu lalek, które były częścią spektakli: *I Apologize* (2004), *Une belle enfant blonde / A young beautiful blonde girl* (2005), *Kindertotenlieder* (2007) oraz instalacji *Goddess* (2007). Album ze zdjęciami ukazał się w 2012 roku nakładem wydawnictwa P.O.L.

¹⁰ Z jego żoną Catherine Robbe-Grillet Vienne współpracowała przy spektaklu *Une belle enfant blonde / A young, beautiful, blond girl*.

¹¹ Więcej na ten temat: <http://frenchculture.org/visual-and-performing-arts/interviews/interview-choreographer-visual-artist-and-puppeteer-gisele>, <https://denniscooperblog.com/gisele-vienne-day-2/>, czy: https://www.lecourrier.ch/132281/gisele-vienne-je_doute_donc_je_suis [dostęp: 2 V 2019].

¹² Po raz pierwszy współpracowali przy spektaklu *Showroomdummies* (2001), od tej pory Peter Rehberg odpowiada za muzykę do jej kolejnych produkcji. W 2006 roku, przy pracy nad *Kindertotenlieder* (2007) dołączył do niego Stephen O'Malley.

¹³ Rozmowę z Patrickiem Chihą przeprowadziłam 13 lutego 2018 w Paryżu.

¹⁴ Rozmowę z Anją Röttgerkamp przeprowadziłam 14 grudnia 2017 w Paryżu.

¹⁵ Wszystkie spektakle Vienne – zrealizowane najpierw we współpracy z Etienne, a potem samodzielnie, są produkowane przez jej stowarzyszenie DACM (De l'Autre Côté du Miroir – fr. Po drugiej stronie lustra).

¹⁶ Tekst ten Jean Genet pisał w latach 1944-1948, w tym czasie wielokrotnie przebywał w więzieniu i prowadził awanturnicze życie. Genet nie zgadzał się na wystawienie go za swego życia. Tekst został opublikowany w 1993 roku, w 1995 r. wystawiony po raz pierwszy w 1995 r. w Théâtre Nanterre-Amandiers w reżyserii Stanisława Nordeya.

¹⁷ W wersji szkolnej był pokazywany w 1999 r.

¹⁸ P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios)

to jedno z najważniejszych w Europie ośrodków tańca współczesnego. Założyła je w 1995 r. w Brukseli Anne Teresa de Keersmaecker, choreografka belgijska.

¹⁹ W pełnej wersji trwał on 75 minut, jego premiera odbyła się 20 lutego 2000 roku.

²⁰ Kaaitheatre, otwarty w 1977, jest jednym z najbardziej progresywnych teatrów w Brukseli. Finansowany przez wspólnotę flamandzką prezentuje zarówno artystów lokalnych, jak i międzynarodowe produkcje teatralne i taneczne.

²¹ Wszystkie cytaty pochodzą z rozmowy z Étienne'em Bideau-Reyem, którą przeprowadziłam w Paryżu 1 lutego 2018.

²² Jeszcze w szkole, jako pracę zaliczeniową spektaklu solowego, pracowała z tekstem Thomasa Bernharda *Święto Borysa* (1970) [*Ein Fest für Boris*]. Grała w nim kelnerkę, która pracuje na organizowanym corocznie bału dla niepełnosprawnych. W jej realizacji były to manekiny.

²³ Obecnie Vienne pracuje nad spektaklem zatytułowanym *Der Teich*, na podstawie tekstu Roberta Walsera. Premiera odbędzie się 6 listopada 2019 w Théâtre National de Bretagne w Rennes.

²⁴ Premiera *I Apologize* odbyła się 29 września 2004 w Lyonie.

Do grudnia 2017 roku spektakl był pokazany pięćdziesiąt dziewięć razy w trzynastu krajach.

²⁵ Z Barbarą Van Lindt rozmawiałam 10 sierpnia 2018 w Antwerpii.

²⁶ Rejestrację wideo nagrania obejrzałam 3 listopada 2017 w archiwum DACM w Strasbourgu dzięki uprzejmości Étienne'a Husingera.

²⁷ Spektakl był wznowiony w roku 2009 (*Showroomdummies #2*) oraz 2013 (*Showroomdummies #3*).

²⁸ W sezonie 2017/2018 ich spektakle pokazywane były w Nowym Teatrze w Warszawie w ramach cyklu „Goście Nowego Teatru”. 18-19.09.2017 *The Night of the Moles*, 19-20.10.2017 *En manque*.

²⁹ Oprócz Philippe'a Quesne'a, Edward Turk zalicza do niego także Pascala Ramberta, oraz międzynarodowe grupy takie jak Superamas, WaxFactory. Por. Turk, 2011, s. 77.

³⁰ W wywiadzie Piotra Gruszczyńskiego, zamieszczonym w ulotce towarzyszącej programowi „Goście Nowego Teatru 2017”, w ramach którego 19-20 października 2017 Macaigne pokazał swój spektakl *Łaknąć*, tak określa potencjał teatru, który tworzy: „Myślę, że niewierność i fantazja faktycznie mogą coś ocalić, o ile zaakceptujemy fantazję. Jest w tym coś antyburżuazyjnego, ale mam na myśli burżuazję nie w znaczeniu ekonomicznym, tylko jako postawę konformistyczną”.

³¹ Bernard Faivre d'Arcier pełnił funkcję dyrektora Festiwalu w Awinionie dwukrotnie: w latach 1980-1984 i 1993-2003.

³² W 2013 r. dyrektorem festiwalu został urodzony w 1962 r. Oliver Py – pisarz, aktor i reżyser. Więcej na temat historii festiwalu w Awinionie: <http://www.festival-avignon.com/en/history> [dostęp: 1 XII 2017].

³³ W kolejnych latach byli to: Josef Nadj (2006), Frédéric Fisbach (2007), Valérie Dréville i Romeo Castellucci (2008), Wajdi Mouawad (2009), Christoph Marthaler i Olivier Cadiot (2010), Boris Charmatz (2011), Simon McBurney (2012), Dieudonné Niangouna i Stanislas Nordey (2013).

³⁴ Edycja festiwalu w Awinionie w 2005 doczekała się wielu komentarzy, m.in. książki Carole Talon-Hugon *Le conflit des héritages - Avignon 2005*, Actes Sud-Papiers, 2017.

- ³⁵ <http://discours.vie-publique.fr/notices/053002282.html> [dostęp: 28 V 2019].
- ³⁶ Wszystkie cytaty na podstawie rozmowy, którą przeprowadziłam z Markiem Geurdenem w Antwerpii 18 grudnia 2017.
- ³⁷ Vienne powróciła do Awinionu w 2010 r. z *This is how you will disappear* (2010).
- ³⁸ Sam Fabre, który zrewolucjonizował europejski taniec i w swojej filozofii twórczej chce wyzwolić ciało ze społecznych i estetycznych ograniczeń, we wrześniu 2018 został oskarżony przez byłych współpracowników o niedopuszczalne zachowania na tle seksualnym. Sprawa ta wstrząsnęła opinią publiczną i środowiskiem teatralnym i tanecznym w Belgii. Relacjonowałam ją w dwutygodnik.com: <https://www.dwutygodnik.com/artikul/8070-bunt-wojownikow-piekna.html> [dostęp: 28 XII 2018].
- ³⁹ Cytat za scenariuszem scenicznym spektaklu *Wojny, których nie przeżyłam*. Dziękuję Weronice Szczawińskiej za udostępnienie materiału.
- ⁴⁰ W tym kontekście przywoływany wcześniej termin Turka „new media theatre” domaga się dopowiedzenia.
- ⁴¹ Spektakl ten oglądałam 19 listopada 2017.
- ⁴² Spektakl był prezentowany 4-5 lipca 2011 w Poznaniu.

Bibliografia:

- Bataille, George, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. O. Hedemann, KR, Warszawa 2008.
- Bécourt, Julien, *L'Art du Crime, Entretien avec Gisèle Vienne et Dennis Cooper*, http://julienbecourt.com/files_art/viennecooperjan2012.html [dostęp: 2 V 2019].
- Boisseau, Rosita, *Enquête chorégraphique au bord du gouffre*, „Le Monde”: [https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/18/enquete-choregraphique-au-bord-du-gouffre_673419_3246.html?xtmc=gisele_vienne&xtr=65 18 VII 2005](https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/07/18/enquete-choregraphique-au-bord-du-gouffre_673419_3246.html?xtmc=gisele_vienne&xtr=65%2018%20VII%202005) [dostęp: 2 V 2019].
- Boisseau, Rosita, *Panorama de la Danse Contemporaine. 90 Choréographes*, Éditions Textuel, 2003.
- Learmans, Rudi, *Moving Together Theorizing and Making Contemporary Dance*, Valiz, Amsterdam, 2015.
- Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames & Hudson, 2011.
- Luccioni, Denise, *Philippe Quesne's Vivarium Studio: A Viewer's Views*, [w:] *No more drama*, red. P. Crawley, Willie White Project Press / Carysfort Press, 2011.
- Talon-Hugon, Carole, *Le conflit des héritages - Avignon 2005*, Actes Sud-Papiers, 2017.
- Turk, Edward Baron, *French Theatre Today. The view from New York, Paris and Avignon*, University of Iowa press, Iowa City, 2011.
- Vernay, Marie-Christine, „I Apologize”. *Plates Excuses*, „Libération”, https://next.liberation.fr/culture/2004/09/30/i-apologize-plates-excuses_494262 30 IX 2004 [dostęp: 2 V 2019].
- Masi, Bruno, Diptyque Fantasmatische, „Libération”, 23 VII 2005, https://next.liberation.fr/culture/2005/07/23/gisele-vienne-diptyque-fantasmatische_527372 [dostęp: 2 V 2019].