didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
DOI: 10.34762/cg0q-x453
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/crowd-noktorama-teatru-gisele-vienne

/ GISÈLE VIENNE

„Crowd". Noktorama teatru Gisèle Vienne

Kasia Tórz

Crowd. Nocturama by Gisèle Vienne's Theatre

The author presents the theatre of Gisèle Vienne, a French-Austrian director and choreographer, as a laboratory exploiting darkness being a place for the *becoming* of the subject, for experiencing disturbed reality, for abolishing the opposition between the living and the dead. Exploring twilight, the director touches upon phenomena that violate the norms that in the general perception belong to the field of negativity, reveals that which is covered, that which activates the imagination. Darkness becomes a space for an intimate narration of hidden human dispositions. This article is an analysis of the performance *Crowd* (2017), in particular the three components that determine its structure and dramaturgy, i.e. time, light and space. The author engaged in a process of overt participant observation; she followed the rehearsals for the performance from 2016 to 2017 and created her own archive of the research process.

Keywords: Gisèle Vienne; dance; rave; posthumanism; darkness

W głębi materii kształtują się niewyraźne uśmiechy, zawiązują się napięcia, zgęszczają się próby kształtów. Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami.

Bruno Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra księga rodzaju*

Pierwszy widok wyłaniający się z ciemności to niedoświetlona, przykryta cienką warstwą torfu sala, po której porozrzucano śmieci. Ziemi nie ma dużo i sprawia wrażenie, jakby już tam była, naniesiona butami poprzednich gości. Staje się zmaterializowaną teatralnymi narzędziami ciemnością, czymś realnym – „dowodem na istnienie" w abstrakcyjnej pustce. W czasie spektaklu czerń jest tłem dla kolorów wnoszonych przez performerów, dynamiki świateł – tego, jak wzajemnie się od siebie odbijają, generują odblask, dla trajektorii ich ruchu. Obraz pustej sceny – jak ekran – jest prostokątem, na którym pojawią się wszelkie widoki spektaklu.

Przez całą noc

Czas, światło, muzyka – na tych trzech filarach jest zbudowana realność *Crowd*[1], w niej działają performerzy. Funkcjonują tu we własnym tempie, sposobie obecności. Zanim przybliżę je na kolejnych stronach, przywołam dwa pokrewne obrazy-doświadczenia, które są dla mnie istotne w analizie *Crowd*, ponieważ rozszerzają topos ciemności tego spektaklu.

Pierwszy obraz to wizyta w noktoramie ogrodu zoologicznego w Antwerpii. Drugi – błądzenie przez wiele godzin po mieście – w filmie *Przez całą noc* belgijskiej reżyserki Chantal Akerman. Łączy je rama bycia pawilonem, sceną lub planem filmowym. Bycia sztuczną przestrzenią nocy przechodzącej w dzień (*Przez całą noc*), nocy wykreowanej w ciągu dnia po to, by stworzyć warunki do życia zwierzętom (noktorama) i nocy, będącej naturalną funkcją przestrzeni, w której wydarza się wyjęte z kazualnej czasowości party (*Crowd*). Z każdego z tych kontekstów wyłania się inna rzeczywistość zaciemnienia, trwania w stanie zawieszenia między jawą a snem.

Narrator *Austerlitz* W.G. Sebalda przybywa w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku na Dworzec Główny w Antwerpii i – z nieokreślonych dla niego samego przyczyn – „dręczony bólami głowy i niedobrymi myślami" udaje się do położonego nieopodal ogrodu zoologicznego. Z czasoprzestrzennej konkretności własnej podróży przenosi się więc w miejsce sztucznie wykreowane. Szczególną uwagę mężczyzny przykuwa noktorama – pawilon zwierząt nocnych. Narrator opisuje ją następującymi słowami:

> Trwało dobrą chwilę, nim oczy przywykły do sztucznego półmroku i mogłem rozróżnić zwierzęta, wiodące za szklaną ścianą przyćmiony żywot w bladym świetle księżyca. Nie przypominam sobie już dokładnie, jakie to stworzenia widziałem w antwerpskiej noktoramie. Prawdopodobnie nietoperze i skoczki z Egiptu albo z pustyni Gobi, rodzime jeże, puszczyki i sowy, australijskie torbacze, kuny, popielice i małpiatki, skaczące z gałęzi na gałąź, pomykające po żółtoszarym piasku, którym wysypane były klatki, albo znikające nagle w bambusowym gąszczu (Sebald, 2007, s. 6).

Skrupulatna wyliczanka mieszkańców pawilonu pozwala wyobrazić sobie wspólnotę stworzeń, ale nie mówi wiele o szczególnej realności tego miejsca. To wspomnienie niejasne, jak pisze autor – prawdopodobnie widział właśnie te gatunki. Na pewno utkwiło mu w pamięci coś innego: szop pracz.

> […] długo obserwowałem, jak z wyrazem powagi siedział nad strużką wody i bez ustanku prał ten sam kawałątek jabłka, jak gdyby w nadziei, że dzięki temu gruntowemu ponad wszelki rozsądek praniu zdoła wymknąć się z fałszywego świata, dokąd

trafił bez własnego udziału (podkreślenie – KT) (Sebald, 2007, s. 6).

Szop zdaje się wierzyć, że przez swój uporczywy akt może zmienić rzeczywistość, wymknąć się swojej roli. Sebald wytwarza wspomnienie fikcji, która dzięki swojej dokumentalnej szczegółowości generuje własną intensywną realność. Dziś[2] wizyta w noktoramie przynosi następujący obraz. Do pawilonu prowadzą oznaczenia – tablica ze zdjęciem jakby nierealnego zwierzęcia z żółtaworóżowym nosem w kształcie kości, czarno-białym futrem, niedorzecznie wyciągniętym językiem i nadnaturalnie wielkimi, niemal czerwonymi oczyma. Pawilon jest ciemny, zwierzęta żyją w sąsiadujących ze sobą boksach. W środku jest cicho, ciemno i dość duszno.

Drogę odwiedzającemu wyznacza bladozielone, słabe światło techniczne. Nawet w środku letniego dnia panuje tutaj mrok. Łatwo stracić orientację, co jest „prawdziwą nocą" dla zwierząt. Noc to pora realnej, biologicznej aktywności i ponieważ to ona jest stawką w atrakcyjności widowiska, należy wykreować ją sztucznie, w godzinach otwarcia zoo. W ciemnym pawilonie noktoramy, podobnie zresztą jak w całym zoo, odwiedzający są turystami. Ich rola polega na tym, żeby patrzeć. Jednak wobec zwierząt nocnych czynność ta nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ akt obserwacji odbywa się w ramie zwielokrotnionej sztuczności.

Także teatr jest miejscem, w którym można pokładać nadzieję, że pozwoli „wymknąć się z fałszywego świata". I z teatru, i z noktoramy widzowie mogą wyjść, zrezygnować z aktu oglądania. Aktorzy nie – chyba że ich chwilową nieobecność na scenie przewiduje scenariusz. Są wyeksponowani tak długo, jak chce tego reżyser/reżyserka, na mocy warunków, na jakie się zgodzili. Złamanie reguł automatycznie pozbawia ich statusu.

W noktoramie zwierzęta mogą co najwyżej się schować, ukryć za kamieniem albo popaść w apatię w gąszczu sztucznej roślinności. Świat zakulisowy nie istnieje. Tym bardziej świat zewnętrzny – poza pawilonem. Każda drobna możliwość ucieczki musi mieścić się w niewielkim oszklonym więzieniu wyznaczającym ramy uniwersum. Losem i sensem istnienia zwierząt nocnych jest bycie oglądanym, wyeksponowane funkcjonowanie, zaświadczanie o gatunku. W tym sensie turysta w noktoramie różni się więc od widza w teatrze, ponieważ płacąc za bilet, zyskuje prawo do podglądania nagiego, prześwietlonego życia, do ogołacania go z tajemnicy.

Mieszkańcy pawilonu wymagają uważnego spojrzenia. Czasem trudno dostrzec wyraźnie ich kontury. Są wyposażeni w aparaty konieczne do życia w zaciemnieniu, np. duże, błyszczące i wyłupiaste oczy. Choreografia zwierząt nocnych opiera się na skrajnościach. Ruszają się bardzo powoli albo bardzo szybko. Wydają się funkcjonować w zaburzeniu albo zgodnie z zupełnie inną czasowością, tam, gdzie punkty przełomowe następują po sobie w ułamku sekundy albo po wiekach oczekiwania. Ich egzystencja ma charakter kolisty i opiera się na powtórzeniu. Stale wykonują te same czynności – nurkują, obierają jedzenie, wskakują do wody i wyskakują z niej, czyszczą futro. Prowadzą życie, które nie należy do końca do nich, ponieważ są pozbawione naturalnych bodźców i możliwości realizacji własnych potrzeb.

Obraz drugi to wyreżyserowany w 1982 roku przez Chantal Akerman film *Przez całą noc*, w którym widzowie podążają za strumieniem luźno ze sobą powiązanych widoków nocnego życia Brukseli. Nie ma tu wiele dialogów, na film składają się strumienie sytuacji, widoków nocy – momentów bliskości, ciszy, nagłych wybuchów emocji. Bohaterowie błąkają się po ulicach, tańczą, piją w barach, czekają na kochanków. Swoje osobne historie opowiadają

tańcem, neurotycznym obracaniem szklanki, rozmowami telefonicznymi. Kamera umożliwia intymny wgląd w coś, czego można doświadczyć podczas nocnego pasażu po mieście.

Obraz wciąga widza w wędrówkę, tak że staje się on uczestnikiem podróży, której kresem jest świt. Bohaterów czasem oświetla latarnia, innym razem chowają się w cieniu. Kiedy siadają w barze, pozostają niewidzialni, anonimowi. Warstwa dźwiękowa, podobnie jak w noktoramie, składa się głównie z naturalnych odgłosów nocy – to chodzenie po klatce schodowej, stukot obcasów na ulicy, świergot ptaków, szum samochodów, trąbienie. Bohaterowie filmu Akerman dosłownie zanurzają się w ciemność, w substancję miasta.

Choć czas trwania *Przez całą noc* jest standardowy dla pełnometrażowej produkcji, to film ma osobny rodzaj rozciągłości – eksperymenty z czasem narracji, powolne, długie ujęcia są cechami charakterystycznymi twórczości reżyserki[3]. Narracja Akerman afirmuje moment. Postacie zachowują się tak, jakby wyszły z domu na chwilę, a zarazem opuściły go na dobre. Chodzą z walizkami. Ciągle coś przenoszą. Znikanie przejawia się także w kolorystyce. Obraz pozostaje za filtrem, siną szybą, jest zanurzony we mgle. Miasto wydaje się statyczną zaciemnioną sceną, którą aktywizuje ruch kamery rejestrujący dynamikę krótkotrwale rozbłyskujących między bohaterami afektów. Niedokończone, banalne historie miłosne zyskują poetykę nadzwyczajności poprzez swoją fragmentaryczność, naddatek suspensu. Urywkowość raportowania stanu miasta nocą wytwarza zapętlenia, choć przecież widz od początku pozostaje świadomy dwóch podstawowych uwarunkowań: scenariusz filmu dzieje się w nocy – i mimo fragmentaryczności fikcyjnego reportażu – ma charakter linearny; sam film również kiedyś się skończy.

W *Przez całą noc* wielokrotnie powtarza się motyw pójścia w nieznane, w ciemność – na ulice, do ogrodów, bram, klatek schodowych. Dynamika relacji rozgrywa się między wnętrzem a zewnętrzem, w tranzycie, w ruchu zamykanych i otwieranych drzwi – mieszkań, taksówek, barów. To tam wydarzają się sprawy prozaiczne i najgłębsze emocjonalne dramaty. Ten sam pokój może być przestrzenią namiętności i apatii. Podobnie jak w noktoramie, także w zapadniętej w noc Brukseli bohaterowie są na przemian powolni, niezdecydowanie błądzą lub bardzo się spieszą. Wszystko wydaje się tutaj sprawą życia i śmierci, oba porządki nieustannie się ze sobą splatają. Postacie wykonują różne czynności: siedzą, piją, czekają, grają w bilard, rozmawiają przez telefon. Tak jakby trwanie w nocy miało swój repertuar gestów. W jednej z pozbawionych dialogu scen kobieta i mężczyzna w barze zaczynają tańczyć. Oprócz nich nie ma tam nikogo innego. Bar staje się pełną scenografią, z codziennej sytuacji wyłania się teatr.

W *Przez całą noc*, podobnie jak w noktoramie, mieszkańcy zarysowanej przestrzeni funkcjonują w polu, systemie, ale w przypadku filmu środowisko ich życia jest szersze i ma także inne odsłony – trwania, które jest gdzie indziej, poza nocą i jej uwarunkowaniami. Funkcjonowanie nocnych kochanków jest sztuczne w inny sposób niż zwierząt w pawilonie. Ustanawia je samo filmowe medium – wytworzenie ich historii (scenariusz), przebieg i tempo akcji (montaż), forma, w której istnieją (reżyseria). Jeśli oba te środowiska porównać do snu, to mają one nie tylko swoją odrębną estetykę, lecz także polityczność.

Bruksela w *Przez całą noc* jest konkretnym biotopem – obrazem dużego europejskiego miasta na początku lat osiemdziesiątych XX wieku z jego strukturą społeczną i etniczną, etapem rozwoju technologicznego,

ekonomicznego. Biotop noktoramy – choć także wytworzony w określonym systemie – to miejsce zaprojektowane jako permanentnie aczasowe, podporządkowane atawistycznym procedurom, których egzekutorami jest zbiorowość (personel zoo, voyeurzy – realizujący swoje funkcje na określonych zasadach). Biotop *Crowd* zawiera w sobie oba te porządki i wytwarza *third entity*, nową przestrzeń, własne pole. Z jednej strony jest uniwersalną, abstrakcyjną pustką, w którą można wpisać własne treści, która daje możliwość kreacji i doświadczenia własnej transformacji; z drugiej strony to przestrzeń teatralna zaaranżowana w konkretnym kontekście społeczno-politycznym, kulturowym, ekonomicznym, uzależniona od struktur i dynamiki systemu kulturalnego, gdzie wzajemne relacje są uregulowane – obyczajowością czy podziałami klasowymi.

Flow, sliding, saccade

Czas, światło i muzyka w *Crowd* funkcjonują we własnych, odrębnych, choć nakładających się na siebie wymiarach, których synteza następuje w percepcji widza. W teatrze czas mierzony przez zegary i ten na scenie biegną swoim torem. *Crowd* trwa nieco ponad godzinę. Dla performerów i widzów – subiektywnie – o wiele dłużej lub o wiele krócej. Spektakl składa się z następujących po sobie obrazów scenicznych, których formalnie nic nie rozdziela – ani słowa, ani wideo, ani zmiana scenografii, ani antrakt. Podstawową zasadą jest *flow* – strumień przenikających się, płynnych scen. Czas zewnętrzny – obiektywny – jest jedynie zamarkowaną z konieczności realnością. Podobnie jak zwierzęta nocne w noktoramie, mieszkańcy metropolii, performerzy w *Crowd* funkcjonują we własnym chronotopie, poza dniem i nocą rytmizującymi zwyczajne życie. Przypomina to realną sytuację imprezy, gdzie nie wiadomo, co się wydarzy i jak długo potrwa. Chwile upływają szybko lub rozciągają się w nieskończoność, są wypełnione

emocjami lub tępą pustką.

W czasie, muzyce i świetle zakotwiczona jest choreografia. Ruch tancerzy w *Crowd* wyznacza modusy ich obecności. Podczas trwania spektaklu wszystko dzieje się symultanicznie. Widz podejmuje decyzję o tym, na co i na kogo patrzy, i godzi się na to, że nigdy nie może zobaczyć wszystkiego. To dlatego spektakl przypomina dynamicznie zmontowany film, każda scena jest modulowana światłem, zmieniającym postrzeganie przestrzeni i relacje między postaciami, ale – jak w nocnym pawilonie – nikt nigdy nie opuszcza pola gry, nie zmienia kostiumu, nie rozmawia ze sobą. Komunikacja wydarza się na poziomie wzroku, akcji, gestu.

„W głębi materii nieustannie zawiązują się napięcia", zataczając pętle – czasem szerokie, spowolnione, czasem wprowadzając ciała w nadaktywność. Przestrzeń ma swoją energię, która zakrzywia czas. Ruch w *Crowd* jest oparty na transie, płynnie przelewa się, wyraża różne odcienie *slow motion*. Jego siłą napędową jest otwartość, autentyczność i przyjemność, wynikająca z doświadczenia ciągłej eksploracji: nigdy nie jest się tak samo, ruchu zawsze można doświadczyć w innej barwie, choreografia może mieć miliony rozwinięć. „To tak, jakbyśmy oglądali fajerwerki w zwolnionym tempie" – podsumowała podczas jednej z prób Vienne.

Slow motion nie jest jedynie sposobem, w jaki poruszają się ciała tancerzy, ale głębią koncentracji, stanem odzwierciedlającym pejzaż wewnętrzny, przepisującym ich ruch na filmową strukturę. Sprawia, że każda partykuła ruchu, każdy przeskok są widziane tak, jakby działało tu światło stroboskopowe. Także muzyka nie jest podzielona na segmenty. Poszczególne utwory przechodzą jeden w drugi (miksowane w każdym spektaklu nieco inaczej), nietrudno wyobrazić sobie, że playlista mogłaby

mieć wiele godzin.

Próg sceny jest stykiem dwóch czasowości: zewnętrznej (instytucjonalnych ram, ale też nieokreślonego „poza” – świata, z którego przychodzi się na spektakl czy imprezę) i pola grawitacyjnego sceny. Pierwszy widok – wejście do klubu – trwa długie kilkanaście minut, podczas których po kolei, w zwolnionym tempie zza kulis wyłaniają się tancerze – uczestnicy imprezy. Ścieżkę dźwiękową otwiera utwór *Illuminator* (1995) z wytwórni Underground Resistance w Detroit. Po kolei pojawiają się performerzy: Marine Chesnais, Jonathan Schatz, Louise Perming, Tyra Wigg, Henrietta Wallberg, Rehin Hollant[4], Massimo Fusco, Philip Berlin, Sophie Demeyer, Oskar Landström, Theo Livesey, Sylvain Decloitre, KerstinDaley-Baradel, Vincent Dupuy, Katia Petrowick[5].

Poruszają się powoli, każdy diagonalnie markuje przestrzeń. Niektórzy pozostają sami, inni od razu przychodzą razem – jako pary, przyjaciele. Scena wejścia ukazuje klatka po klatce, jak tworzy się tłum. To moment, kiedy można dostrzec (i wytworzyć) charakterystykę postaci, poczuć zainteresowanie, łączność lub po prostu obserwować. Czyjaś twarz, detal stroju, postura przykuwają większą uwagę widza, inni pozostają niewidzialni (mogą nagle ujawnić się później). Wejście każdego performera jest rozciągnięte w czasie, tak jakby wszyscy dopiero dostrajali się do wspólnej przestrzeni.

O upływającym *real time* zaświadcza papierosowy dym, który zawisa w powietrzu. Kiedy na scenie są już obecni prawie wszyscy, muzyka zmienia się w mroczny ambientowy utwór skomponowany przez KTL. Większość grupy zastyga w bezruchu (będzie to jeden z powracających w spektaklu trybów istnienia). Między tłumem – teraz przypominającym gabinet figur – przechadza się jeden z performerów, Sylvain. Testuje swoje gesty. Wydaje

się znajdować we własnym tripie. Bada przestrzeń. Uruchamia lekko innych. Powoli się wybudzają – jakby zaklęcie przestało działać. Zza kulis wyłania się ostatnia uczestniczka party – Katia. W kurtce przeciwdeszczowej, dżinsach, tenisówkach, z siatką z supermarketu. Wygląda na zagubioną, nie pasuje do innych.

Scena jest zajęta w różny sposób. Niektórzy (Theo i Oskar) pozostają na jej obrzeżach, inni powoli zbierają się na środku. Stają się zwartą grupą. Jedna z dziewczyn, Louise, jest noszona na rękach. Performerzy odtwarzają w zwolnionym tempie ekstatyczne, entuzjastyczne ruchy przynależące do repertuaru imprez *rave*. Ktoś pada na ziemię, ktoś obejmuje innych. Zaczynają wytwarzać własne kolektywne ciało. Energia choreografii pozostaje w wyraźnym dysonansie z coraz cięższą i powolną muzyką KTL, która przechodzi płynnie w dynamiczny bit. Dźwięk syreny. Grupa zastyga.

Światło wykonuje teraz własną, niezależną choreografię. Otacza tancerzy z różnych stron, eksperymentuje z cieniem, manipuluje dwu i trójwymiarowością. Daje o sobie wyraźnie znać jako zewnętrzna, niezależna aparatura. Tak jakby machina teatru mrużyła oczy, inwigilowała, sprawdzała status istnienia performerów działających na scenie. Przypomina się uwaga Barthes'a o mechanicznych odgłosach migawki aparatu fotograficznego:

> Dla mnie organem fotografa nie jest oko (oko mnie przeraża), lecz palec: to, co jest związane z dźwiękiem wyzwalania migawki, przesunięcia się mechanicznych odsłon (Barthes, 1996, s. 27).

Zakrzepła figura – ciało kolektywne – w pewnym momencie pęka. Wszyscy – we własnym rytmie, ale będąc razem, połączeni niewidzialną afektywną siecią, tną przestrzeń. Są na fali wznoszącej. Ich ciała przeszywa dreszcz

saccade, stają się niezależne. Stop. Muzyka gra dalej, ale grupa znów na chwilę „zamarza". W tych momentach któryś z performerów wychodzi poza bańkę aktualnej konstelacji, poza grawitację pola, wyłamuje się z kolektywnego *flow*. Widzi i doświadcza czegoś na innych zasadach niż reszta.

Scena między Katją a Theo. Oboje są odrębni – to outsiderzy, którzy wydają się nie dbać o to, czy są *cool*. Przybliżają się do siebie i oddalają, jak w obrazie wideo, który się zaciął. Do przodu i do tyłu. Przyciąganie jest znoszone przez odpychanie. Nie mogą nawiązać bliskości. Reszta grupy trwa w ekstatycznym tańcu, drgania stają się coraz głębsze. Oszołomiona Katja wyjmuje z siatki chipsy, w pewnym momencie nie wytrzymuje, wybucha i zawartość paczki rozsypuje się po podłodze. Napięcie opada. Każdy z performerów ma tutaj swój modus ekspresji, własną historię, którą wyraża jedynie poprzez ruch, relacje z innymi.

Muzyka narzuca coraz szybsze tempo, ale grupa spowalnia, osuwa się w ekstatyczną religijną pozę, tak jakby każdy przeżywał własną, intymną iluminację, otwierał w sobie nowy, głębinowy kanał łączności ze światem. Światło i muzyka tworzą teraz jeden strumień spływający na bohaterów, miękkość przechodzi w taniec i *sliding*. Szorstka, brunatna ziemia zdaje się zyskiwać nową właściwość, pozwala im płynąć. To moment, w którym tancerze ruszają się powoli, zmysłowo, są sami dla siebie, każdy we własnej zonie, a zarazem trwają w tej sytuacji razem. Także tutaj przeszywają ich wahania *saccade*, których amplituda rozciąga się od gwałtownego szarpnięcia do osunięcia w miękkość, delikatne odpuszczenie (*release*).

Skupisko powoli rozprasza się coraz szerzej po całej scenie. Nie ma tu zasad, jak się zachować, ktoś zdejmuje koszulkę, ktoś czołga się po brudnej podłodze. Niektórzy są wycieńczeni i leżą na ziemi. Wszyscy z wyjątkiem Sophie i Tyry zastygają. Nagłe olśnienie. Tyra wygina się w miękkim spazmie

i gładko wchodzi w trans. Impuls z jej ciała przechodzi na Sophie, a potem na całą grupę, która od stopniowo budzącej się energii przechodzi do dzikiej intensywnej reakcji na obecność innych ciał. Zbiorowe uniesienie w niekontrolowanym kotle pogo. Także tutaj tłum w niektórych momentach zastyga – wtedy dwóch performerów staje do walki. Przypomina to plemienną bitwę. Cała uwaga jest skupiona na nich, to ekstatyczne, wzmocnione przez muzykę i wzbierający pył ziemi, momenty imprezy-widowiska wszczepione w performans, jakim jest samo *rave.*

Nagła zmiana. Muzyka gra dalej, ale towarzysze Katii padają na ziemię. Tak jakby wszystko, co zewnętrzne, zostało wyłączone. Z technicznego punktu widzenia to zaledwie połowa spektaklu, choć wydaje się, że już tyle się wydarzyło. W tym jedynym momencie w *Crowd* zapada całkowita cisza. Akcja sceniczna – układ ciał, muzyka, która na chwilę przestaje grać – staje się ekstrapolacją stanu wewnętrznej trwogi, wywołanej hiperwrażliwością dziewczyny. Jest sama, w szoku, tak jakby nagle to, co widzi, przestało być realne, tak jakby został jej podsunięty inny obraz.

Niespodziewana cisza sprawia, że widz może nastroić się na niesłyszalne dźwięki. Pusta przestrzeń pozostaje do dyspozycji, pozwala wyobrazić sobie, co słyszy performerka. Przypomina to psychozę, w której często dochodzi do halucynacji dźwiękowych. Jak pisze brytyjski badacz *sound studies* Jonathan Weinel, osoba jej doświadczająca może słyszeć – w różnej postaci i natężeniu – głosy, hałasy, a nawet muzykę (2018, s. 19). Psychozie może też towarzyszyć zjawisko synestezji – zlewania się ze sobą różnych zmysłów. W *Crowd* dźwięk, światło i ruch stają się kanałami badania relacji ze światem, uruchamiającymi zmysły.

Po chwili, która wydaje się bardzo długa, muzyka zaczyna stopniowo wyłaniać się z ciszy. Coraz głośniejszy staje się dominujący dźwięk.

Uporczywie narasta, przywołuje na myśl sakralną muzykę Dalekiego Wschodu, może z Indii, z charakterystycznym kolistym nawrotem. Kiedy wszyscy w zwolnionym tempie budzą się ze snu, Katia sprawdza ciało Theo. Wydaje się zdruzgotana. Podchodzi do niej Marine, która podnosi z ziemi kawałek szkła i przykłada go do gardła Katii. W tym czasie reszta grupy, jakby przyciągana siłą niewidzialnego magnesu, oddala się od dziewczyny.

Katja ucieka, bierze do ręki butelkę coca-coli, odkręca, rozpryskuje na wszystkie strony. Kulminacja. Rozładowanie. A może wszystko to wcale się nie wydarzyło i było tylko psychiczną projekcją performerki? Jej trans mógł być chwilową paniką na imprezie, epizodem padaczki, a także cielesną reakcją na to, że ktoś widzi ją w scenie ofiarowania. Muzyka przynosi odwilż, rozluźnienie, zmienia się w odprężający utwór *Quiet Nervousness* Manuela Göttschinga.

Znów każdy na nowo rozpoznaje przestrzeń, wkracza w ostatnią fazę imprezy. Kontaktuje się z innymi albo jest znów tylko dla siebie – zmęczony, oszołomiony tym, co do tej pory się wydarzyło. Rozproszenie, ostatnie gesty, decyzje, próby nawiązania kontaktu. Zdarzają się momenty, kiedy wszyscy ruszają się podobnie, tak jakby ich ciała nadal pamiętały o wspólnym nastrojeniu na coś. Katja pada na ziemię. Przytula ją Sophie. Troska, wycieńczenie, czułość. Marine rzuca czar na grupę, wykonując rytualny taniec. Sophie i Katja całują się. Tylko Kerstin, Vincent i Oskar funkcjonują w innym tempie, jak na własnym planie filmowym. Zmieniają swoje pozycje. Oskar podchodzi powoli do Vincenta. Wącha jego kark od tyłu, delikatnie obejmuje. Vincent jest sparaliżowany. Grupa zastyga w bezruchu. Oskar kładzie mu rękę na brzuchu, zsuwa poniżej. To scena gwałtu albo inicjacji. Rolą Kerstin jest bycie świadkiem. Niektórzy stoją odwróceni plecami, jak zamrożeni, inni zajmują się swoimi sprawami, Kerstin płacze. Oskar osuwa

się na ziemię w ekstazie.

Performerzy wyciszają się i przełączają na tryb odchodzenia. Każdy w swoim tempie zbiera się do wyjścia. To czas na ostatnie kroki w przestrzeni, na przetarcie oczu, rozejrzenie się dookoła, przebudzenie. Z ciał Kerstin, Sylvaina i Henrietty wydobywa się dym. Nadnaturalne kinetyczne zjawisko wydaje się jedyną możliwą reakcją na to, co się właśnie wydarzyło, swoją poetyką domyka rytuał. Tancerze pochylają nad sobą, wzajemnie podtrzymują, pomagają znaleźć drogę do wyjścia.

Vincent i Oskar zostają sami. Theo patrzy na wszystko trochę rozbity, z dystansu. Dym zawisa nisko nad podłogą. Jego chmura za każdym razem układa się inaczej. Światło nie dociera już do marginesów sceny. Na pustej, choć naładowanej energią scenie tylko Rémi (Rehin) zbiera porzucone ubrania, a Massimo jest pogrążony w samotnym, medytacyjnym tańcu. W ostatnim, delikatnie powietrznym, ambientowym utworze Global Communication *14 31* słychać wyraźnie metronom, wyznaczający puls tego kawałka. Cykl życia noktoramy może zacząć się od nowa. Światło powoli gaśnie. W ciemności są widoczne tylko fluorescencyjne akcesoria, plastikowe bransoletki Rémiego i Massimo. Muzyka zanika. Co się wydarzyło?

Trzy kanały: muzyka, światło, czas

Gisèle Vienne podczas prób powtarzała tancerzom, że każdy z nich w tym samym czasie może być w innym filmie. Indywidualne drogi przecinają się, narracje pokrywają, jednak nie dzieje się tak zawsze i nie to jest celem ich spotkania. Rozszczepienie czasu, muzyki i obrazu (ruchu i światła) jest fundamentalną właściwością *Crowd*. Wpływa nie tylko na estetykę spektaklu i jego percepcję, lecz także ma konsekwencje epistemiczne – otwiera na

doświadczanie teatru Vienne w sposób wielokanałowy. Ukazuje go nie jako harmonijną całość, ale polimorficzne, zmienne środowisko – energetyczne pole, do którego można się podłączyć na wiele sposobów.

To, jak bardzo zmienia się odbiór rzeczywistości, kiedy rozdzielimy od siebie różne pasma percepcji, badał i praktykował William S. Burroughs. Przedstawiciel amerykańskiego pokolenia bitników używał w swojej prozie kolażowej techniki *cut-up*, ignorującej interpunkcję, rozczłonkowującej język i montującej go w nowy, zaskakujący sposób. Celem pisarza było pokazanie umowności języka, jego władzy – nie tylko nazywania, lecz także stwarzania świata.

Burroughs zachęcał do wykonania prostego eksperymentu: oglądania obrazu telewizyjnego, ale z inną niż oryginalna ścieżką dźwiękową: „dźwięki z ulicy rozmowy nagrania innych programów telewizyjnych". „Takie ćwiczenia przyniosą wam wyzwolenie z kajdanów starych skojarzeń" – pisał. Chciał pokazać, że różne kanały składające się na rzeczywistość nie tworzą jedności, są zaledwie umowną jej wersją, jedną z wielu możliwych. Ma to swoje konsekwencje polityczne. Burroughs nazywa sprawę wprost:

> jesteście zaprogramowanymi magnetofonami nastawionymi na nagrywanie i odtwarzanie kto was programuje kto decyduje jaką taśmę teraz odtwarzacie kto odtwarza wasze stare upokorzenia i porażki trzymając was w nagranym wcześniej i ustawionym czasie (2010, s. 421).

Pozostający w bezpiecznym zaciemnieniu audytorium widzowie *Crowd* sami podejmują decyzję o tym, co chcą widzieć, w jaki rodzaj *altered state* są gotowi siebie wprowadzić i na jak dalekie jego konsekwencje są otwarci. W

spektaklu kluczowe jest dostrzeżenie, że zamknięta fikcyjna całość ma rozłamy, które ustanawiają indywidualność postaci oraz relacje między nimi i w które można wkomponować indywidualną afektywną historię własnego życia.

Wariantowość, płynność rzeczywistości może ujawniać się za pomocą wielu środków. Vienne szuka odmiennych stanów świadomości i obecności – na styku tego, co archaiczne (cielesnego doświadczenia transu, granicznego erotyzmu, ofiarowania), z tym, co współczesne (z cyfrowym kodem wizualnym, muzyką). Darkroom teatru funkcjonuje tu jako miejsce, gdzie możliwe jest eksperymentowanie, przeżycie czegoś, co przekracza rejestry codziennego odczuwania. W tym sensie twórczość Vienne, a w szczególności *Crowd*, jest przykładem działalności dwojako odnoszącej się do *altered states* – wyzwala je (*induce*) oraz ilustruje (*represent*).

Na tej podwójnej perspektywie opiera swoje badania nad *altered states* w muzyce elektronicznej Jonathan Weinel. Twierdzi, że *altered states*, doświadczane w pierwszej osobie, są szczególnie adekwatnie reprezentowane przez *time-based-media*[6]. Zgodnie z ich definicją – obejmującą technologiczne dzieła sztuki o dokładnym czasie trwania, takie jak utwory muzyczne, filmy, instalacje wideo czy projekty w sieci – teatr się do nich nie zalicza. Różne formy widowiskowe, np. przedstawienia teatralne i taneczne, eksperymentalne happeningi, przynależą zatem do szerokiej kategorii *performing art*. W przypadku *Crowd* interesujące jest więc zawieszenie podziałów odróżniających od siebie te kategorie i uznanie, że choć spektakl jest żywym, cielesnym i zmiennym (a więc także nieprzewidywalnym) zjawiskiem, za którym stoi grupa ludzi (nie spełnia więc warunku o raportowaniu doświadczenia z pierwszoosobowej perspektywy), może być zarazem określony jako *time-based-media*, wydarzenie

audiowizualne, niespełna półtoragodzinny teledysk, którego język choreograficzny przypomina techniki znane z filmu: *slow motion*, nagłe przyspieszenia czy powtórzenia sekwencji.

Jeśli *Crowd* – niczym współczesne *Święto wiosny* – jest opowieścią o ofiarowaniu, splocie przemocy i zmysłowości, współczesnym rytuale przekroczenia zainicjowanym po to, żeby zbliżyć się do doświadczenia wewnętrznego – to muzyka odgrywa tu taką rolę, jaką odgrywała od wieków w szamanistycznych misteriach. Była narzędziem wprowadzania w trans i pełniła istotną funkcję w wywoływaniu *altered states*. Choć Vienne wykorzystuje muzykę pochodzącą z konkretnego czasu historycznego, jej znaczenie jest podobne: ma wprowadzić tych, którzy znaleźli się w darkroomie (a więc nie tylko performerów, lecz także widzów), w inny stan świadomości.

Zdaniem Burroughsa, żeby usłyszeć swoją przyszłość, należy słuchać „teraźniejszych taśm", żeby zobaczyć, kim jesteśmy i co robimy, żeby usłyszeć jutro, trzeba „zmiksować wczoraj z dziś". W *Crowd*, montowanym wciąż na nowo w głowie każdego widza, zawiera się wiele dźwięków epoki antropocenu. Przede wszystkim fonosfera spektaklu z udziałem ludzi została wytworzona przez maszyny. Czasowość w muzyce ustanawiają mechaniczna powtarzalność bitów i tempo korespondujące z rytmem żywego serca. W ten sposób człowiek łączy się z technologią.

W poprzednich spektaklach Vienne autorem muzyki był Peter Rehberg; tutaj jest on nie kompozytorem, ale kuratorem cudzej twórczości[7]: „Gisèle chciała czegoś, co reprezentuje erę techno, z której w pewnym sensie się wywodzę"[8] – wspomina początki pracy nad *Crowd* Rehberg. Na dwa lata przed premierą muzyk dał reżyserce stos płyt z lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Potem

wspólnie słuchali nagrań i tak zaczęła powstawać – „oparta na tamtej atmosferze” playlista. Rehberg podkreśla wyjątkowość współpracy z Vienne:

> Większość choreografów albo reżyserów w relacji z muzykami zachowuje się następująco: „OK, zróbmy muzykę do tego spektaklu”. Podczas gdy z Gisèle mamy o wiele głębszą relację. Rozumiemy się, interesują nas te same sprawy. Muzyka jest dla niej ważna.

W przypadku *Crowd* stała się matrycą świata scenicznego i jako osobny, niezależny kanał, ma swoją genealogię. Jak wspomniałam, na ścieżkę dźwiękową spektaklu składają się w przeważającej mierze utwory wywodzące się z nurtu *electro dance* z Detroit – mekki undergroundowej muzyki elektronicznej w latach dziewięćdziesiątych. Ciemność *Crowd* reprezentującego drugą dekadę XXI wieku zawiera więc w sobie warstwy odniesień – do konkretnej ciemności kulturowo-politycznej, która z kolei wytworzyła własną estetykę odbijającą się w spektaklu.

Rzeczywistość społeczną lat osiemdziesiątych XX wieku w Wielkiej Brytanii determinowały panujący wówczas taczeryzm, strajki górników i ich brutalna pacyfikacja[9]. Ludzie, zwłaszcza młodzi, byli pozbawieni nadziei. To właśnie pod koniec tej dekady – między 1988 a 1989 rokiem – doszło do tzw. drugiego lata miłości[10], które wprowadziło do świadomości opinii publicznej *rave*[11] – świeżą formę buntu i ponadklasowej emancypacji. Nowa subkultura szybko zapanowała nad wyobraźnią i działaniami młodych ludzi, dając im zupełnie nowe poczucie wspólnoty.

Choć brzmienie Detroit (*high-tech sound*), podobnie jak cały gatunek techno, opierało się na użyciu syntetyzatorów i automatów perkusyjnych,

pozostawało pod mocnym wpływem futurystycznych wizji, które miała ucieleśniać nowa, pozbawiona elementu ludzkiego, muzyka. Dla twórców z Detroit ważne były tematy takie jak upodmiotowienie (*empowerment*) technologii czy dystopia. Zdaniem Weinela:

> Detroit techno jest podkreślane przez elektroniczny funk, syntetyzatory i wokale brzmiące jak roboty, tworzy technologiczne brzmienie, które skłania do porównań z cyborgicznym electropopem Kraftwerku czy afrofuturystycznym electro boogie, hip-hopem artystów, takich jak Afrika Bambaataa (2018, s. 83).

Weinel w eksperymentach formalnych, np. „hipnotycznych rytmach sugerujących proces przemysłowy" (Weinel, s. 83) czy portretowaniu systemu solarnego poprzez ściśle obliczone dźwięki syntetyzatora, które są skoordynowane z pulsowaniem światła imitującego komunikację satelit, widzi zapowiedź praktyk posthumanistyczych.

Playlista *Crowd* jest całkowicie wygenerowana przez maszyny i – pozostając elementem większego, wieloelementowego konstruktu, jakim jest teatr i sam spektakl – staje się wyznacznikiem zasad panujących na scenie. Tak jak w Berghain określa to, co może się na niej wydarzyć. Nie chodzi o przytępienie zmysłów, ale o otwarcie zmysłowości na nowe rejestry. Muzyka w klubie ogłusza tak, że werbalna komunikacja jest utrudniona, ale właśnie dzięki temu wyzwala emocje, sprawia, że bardziej drożne stają się inne kanały percepcyjne.

Dwoma głównymi ośrodkami *rave* w Wielkiej Brytanii były Manchester i Londyn. Imprezy odbywały się na polach, w pustych halach magazynowych i hangarach. Według narratora filmu *Everybody in the Place: An Incomplete*

History of Britain 1984-1992 w reżyserii Jeremy'ego Dellera *rave parties* były niczym innym niż tranzytem z ery industrialnej do ekonomii opartej na usługach[12]. „Ludzie przychodzili do byłych hal produkcyjnych, w których ich przodkowie w ogłuszającym hałasie maszyn i pocie czoła pracowali, by dobrowolnie ogłuszyć się muzyką, wyczerpać tańcem i socjalizować" – mówi.

Rave generował różnego rodzaju inwersje, „zaburzenia norm". Party były organizowane w sekretnych miejscach, o których nieoficjalnie dowiadywali się ci wybrani.

Z czasem za nielegalne imprezy bez licencji zaczęły obowiązywać kary grzywny i więzienia[13]. Subkultura *rave* wprowadziła w powszechną świadomość także odmienne odczuwanie czasu: „dzień przechodził w noc, tak że godziny szczytu przypadały na noc. Cała idea pracy i przyjemności została wywrócona do góry nogami". Kluczowy był kontekst oporu, poczucie wspólnoty, współdzielenie przestrzeni publicznej.

Antysystemowe cechy *rave* analizują w artykule *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture* Brian L. Ott i Bill D. Herman – amerykańscy badacze w dziedzinie komunikacji. Klub miał być bezpieczną przestrzenią, miejscem, gdzie można być tym, kim się chce. To dziedzictwo genezy *rave* – gejowskich klubów w Chicago w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku – czasu dyskryminacji społeczności LGBT+, szczytu epidemii AIDS, kiedy bycie gejem oznaczało wstyd, szykanowanie i strach. Geneza *rave* przypomina o jego istotnym wymiarze politycznym. *Rave*, otwierając na inność i nie normatywność, definiuje wspólnotę jako byt polimorficzny, niejednorodny, w którym indywidualna tożsamość nie jest monolitem.

Impreza *rave* nie ma określonego z góry czasu trwania. Nielegalne imprezy często trwały bardzo długo, aż do momentu przybycia policji. W

undergroundowej tradycji *rave* nie ma też sceny:

> Entuzjaści muzyki rockowej czy popu uczęszczali na koncerty częściowo po to, żeby być świadkiem, tzn. oglądać muzyka albo zespół. Uczestnicy imprez *rave* brali w nich udział, żeby tworzyć i partycypować w doświadczeniu, które nie istnieje bez ich udziału

– przypominają Brian L. Ott i Bill D. Herman. Według autorów transgresyjna cecha kultury *rave* polega także na upadku dychotomii artysta – widownia i zmiany z modelu „muzyki, której się słucha" na model „muzyki, którą się gra". Rewolucyjne w *rave* jest to, że do muzyki elektronicznej się tańczy, że przeszywa ona całe ciało. Jest to więc kolektywny akt performatywny, włączający wszystkich obecnych na parkiecie. *Rave* afirmuje ciało ahierarchiczne, dionizyjskie, brudne. Ciało, które czuje, ma prawo do tańca.

W świetle tej charakterystyki, *Crowd* nie jest „prawdziwym *rave*" – to raczej seans pozostający w ramach konwencjonalnej sytuacji teatralnej, w której część zgromadzenia jest bierna (ogląda), a część – aktywna (występuje). Paradoksalnie jednak taka dynamika reprezentacji pozostawia otwarte pole partycypacji. Jako widz mogę oglądać tu i cudzy film, i swój własny sen, wspomnienie lub halucynację, nie rozprasza mnie przymus uczestnictwa. Performerzy pozostają w swoim świecie, choć świadomi ustaleń (ktoś przyszedł o określonej godzinie zobaczyć ich działanie), tańczą dla siebie, jakby wbrew stosunkom zależności wpisanym w architekturę tego wydarzenia.

Czas wyłania się w relacji z ruchem, muzyką. Jeśli za radą Burroughsa podczas oglądania *Crowd* zasłonilibyśmy uszy, obraz sceniczny byłby rzeźbiony przez światło. W spektaklu jest ono odrębną siłą o własnej

decyzyjności, logice i materialności. Ucieleśnia jak gdyby obserwację Waltera Benjamina na temat palacza opium lub haszyszu, który: „doświadcza siły spojrzenia pozwalającej mu wyssać sto krain z jednego miejsca” (2017, s. 90).

Światło nie nakreśla jednoznacznie nastroju danej sceny, często mu się opiera, wydobywając niesamowitość (*uncanny*), wpływając na substancjalność obrazu scenicznego – nadając mu gęstość, tak jakby miało moc zmieniania atmosfery, temperatury, konsystencji powietrza. Szczególnie uderzające jest to podczas wspomnianych już momentów, kiedy grupa zastyga w pasywnym, statycznym obrazie. Światło staje się wtedy dominującą obecnością, ma władzę, decyduje o tym, jaki widok performerów jest „wyświetlany”. Namacalnie udowadnia też, że spojrzenie jest względne, że obraz zależy od aparatu oglądu: inną konstrukcję ma oko ludzkie, oko kamery czy oko owada i każde z nich absorbuje inny widok.

Patrick Riou – reżyser światła, którego Gisèle Vienne poznała przy realizacji *Showroomdummies* (2001) i z którym współpracowała przy wszystkich kolejnych produkcjach[14] – traktuje swoją pracę w *Crowd* jako uzupełnienie tańca, wsparcie performerów i osobne źródło emocji: „Dla mnie światło pozostaje w służbie idei” – deklaruje[15]. Swoją rolę widzi w „dokończeniu procesu twórczego” rozpoczętego przez Vienne: „Zarówno dla niej, jak i dla mnie bardzo ważne jest, żeby znaleźć takie rozwiązanie, które zapewni najlepszą jakość ciała, da coś tancerzowi”. Riou nie używa też ostrych filtrów, dzięki którym w ułamku sekundy można efektownie zalać scenę kolorem i radykalnie zmienić atmosferę.

W *Crowd* Vienne i Riou zdecydowali się na grę światłem chłodnym i cieplejszym, jeśli zabarwionym, to tylko delikatnie, jak filtry fotograficzne wydobywające określoną saturację, atmosferę, kontrast. Na pierwszy rzut

oka światło nie jest więc spektakularne, choć jego ustawień w tym przedstawieniu jest ponad sto i precyzyjnie podąża za tancerzem. Sączy się powoli, zmienia organicznie, rzeźbiąc przestrzeń. Mimo że nie jest bohaterem pierwszoplanowym, staje się niezależnym podmiotem, okiem obserwującym i wchodzącym w interakcję z żywymi ciałami – co opisywałam powyżej w scenie zastygnięcia tłumu i „inwigilacji" tej zbiorowej rzeźby przez światło. W ten sposób to, co archaiczne, pierwotne – pokryta ziemią podłoga – splata się z zaawansowaną technologią, oświetlającą noktoramę *Crowd*.

W pierwszej scenie wejścia do klubu z ciemności wyłania się torf. Reflektory skupiają się na jednym performerze, wycinając go z tła, innym razem na tańczącej wspólnie grupie, obdarzając ciała ostrym cieniem i multiplikując obecne na scenie figury. Nie ma tutaj mowy o jednej wersji czegoś. Światło wydobywa ze sceny rdzawe tony, czasem rozżarza ją prawie na biało. Demaskuje, każe widzowi dokładnie zapoznać się z wszystkimi uczestnikami tego seansu *rave*. Cienie tancerzy towarzyszą im w różny sposób w trakcie trwania całego spektaklu. Bywa, że są podwojone albo potrojone. W takich momentach można stracić pewność, ilu tak naprawdę performerów jest na scenie.

W biotopie *Crowd* splecionym z ciemnością miasta (Akerman) i pawilonu (noktorama) generatorami światła są również performerzy. Nie mam na myśli jedynie niewielkich fluorescencyjnych akcesoriów, które w końcowej scenie generują blask w ciemności, czy strojów, których sztuczne tkaniny błyszczą na scenie. Chodzi mi o aurę performerów, która wydobywa indywidualną osobowość, otwiera na innych lub zamyka, prowadzi ich przez całe party – podróż wydarzającą się na pograniczu pejzażu zewnętrznego i wewnętrznego. Podczas spektaklu (zwłaszcza oglądanego z pewnego

dystansu) wydaje się, że każdego z nich otacza obwódka – indywidualna poświata.

Noktorama – pawilon, a także budynek teatru są oznakowane zielonymi strzałkami, wskazującymi wyjścia ewakuacyjne. Cząstki brokatu są zatopione w linoleum, lampy – udając światło księżyca i gwiazd – subtelnie doświetlają przestrzeń, we fleszach aparatów turystów błyszczą zwierzęce oczy – to wszystko rozświetla ciemność. Miasto nocą ma swoje latarnie, światła samochodów, neony, gasnącą lampę na klatce schodowej, zaciemnione sypialnie sekretnych kochanków. Światło wślizgujące się w mrok, szeroka sfera zaciemnienia, stwarza miejsce, gdzie może dojść do spotkania. Momenty, kiedy w rozżarzającym się świetle reflektorów stroje tancerzy lśnią, eksponując swoją taniość i masowość (Vienne nazywała je *„Haribo" moments*) ukazują postacie *Crowd* w szczególnym rodzaju bliskości.

Także w innych spektaklach Vienne światło „pozostaje w służbie idei". Najważniejszą jego jakością jest to, że ukazuje gradację zaciemnienia, że pozostaje ono agentem niesamowitego. Sposób w jaki światło pozwala się wyłaniać i chować elementom realności tego teatru – sprawia, że jest odrębnym, stale obecnym performerem, bez którego nic by się nie wydarzyło.

***

Czy *Crowd* można by przemontować? Każdy, kto widział go więcej niż raz, dysponuje narzędziami, by wejść w jego anatomię głębiej, dostrzec sposób, w jaki wyodrębniają się od siebie pasma rzeczywistości: ruch tancerzy, światło, muzyka. Możliwe są różne rodzaje bliskości, utożsamienia, połączenia z polem. W ciemności wiele sekwencji żyć – obecności performerów – powtarza się, zatacza koło. Zapętlenia są dostrzegalne nie tylko w muzyce,

przetwarzaniu określonych sekwencji dźwiękowych, lecz także przeżywaniu różnych emocji ponownie, poprzez ruch i światło.

Proces ten przypomina śnienie na nowo określonych motywów, raz za razem, pod nieco innym kątem, w lekko zmienionej konstelacji. Ponieważ nie da się objąć percepcyjnie całego spektaklu, zobaczyć wszystkiego, percepcja widza sama „wyłącza" niektóre figury. Kontury pojawiają się i znikają. Nowe zachowania wychodzą z ukrycia jak nocne zwierzęta. Tutaj każdy – łącznie z widzami – ma swój trip, nic nie jest to wykluczone. Impreza może być, jak nazwał to kiedyś łódzki artysta Marcelo Zammenhoff, „tymczasową sceną astronomiczną"[16]. Dla każdego inną.

Tekst jest fragmentem książki, która ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

Wzór cytowania:

Tórz, Kasia, *„Crowd". Noktorama teatru Gisèle Vienne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 172, DOI: 10.34762/cg0q-x453.

Autor/ka

Kasia Tórz

Kasia Tórz (kasia.torz@hotmail.com) – absolwentka filozofii na Uniwersytecie Warszawskim i a.pass (advanced scenography and performing arts studies) w Brukseli. W latach 2008-2019 odpowiadała za międzynarodowy program Malta Festival w Poznaniu. W latach 2019-2021 współpracowała z Needcompany. Od 2022 jest dyrektorką programową ds. teatru i tańca w Holland Festival. W 2021 obroniła doktorat na temat teatru Gisèle Vienne, pod kierownictwem prof. dr hab. Krystyny Duniec w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Mieszka w Antwerpii. ORCID: 0000-0002-7341-1244.

Przypisy

1. Do teatralnego pejzażu, w którym istnieje *Crowd*, należą spektakle powstałe w ostatniej dekadzie na wielu scenach Europy, wykorzystujące motyw tłumu, *slow motion*, lub odnoszące się mniej lub bardziej bezpośrednio do kultury *rave* i wpisanego w nią transu, eksplorowania odmiennych stanów świadomości (*altered states*). Wymienię tutaj: *they shoot horses* (2014) Phila Collinsa, *Sweat Baby Sweat* (2011) Jana Martensa, *Radical Light* (2016) Salvy Sanchisa, *Dance Is Ancient* (2016) Fréderica Giesa, *En Manque* (2017) Vincenta Macaigne, *Softcore – a Hardcore Encounter* (2019) Lisy Vereertbrugghen, *Dances of Death* (2020) Michiela Vandevelde czy *Respublikę* (2020) Łukasza Twarkowskiego. Projekty te można wpisać w szersze, obserwowane od kilku lat zjawisko odrodzenia się zainteresowania rytuałem, duchowością wyrastającą z praktyk somatycznych kultur nieeuropejskich.
2. Opis odnosi się do wyglądu noktoramy w sierpniu 2016 roku.
3. Jednym z przykładów jest film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* z 1975 roku, będący dwustuminutową kroniką domowego życia owdowiałej kobiety dorabiającej jako prostytutka. W finale filmu bohaterka zabija nożem swojego klienta.
4. Wcześniej – Rémi Hollant.
5. Wymieniam imiona i nazwiska performerów, którzy znaleźli się w pierwszej obsadzie spektaklu.
6. Autor przywołuje pejzaże dźwiękowe jako materiał wywołujący w słuchaczu odrealnione, halucynacyjne doświadczenia. Z kolei w niektórych pracach artyści używają halucynacji po psychodelikach jako podstawy kompozycji. Por. Weinel, 2018, s. 67, 102, 103.
7. Wyjątkiem jest utwór *Lampshade* skomponowany przez Petera Rehberga i Stephena O'Malleya i *Furgen Matrix/Telegene* Rehberga.
8. Rozmowę z Peterem Rehbergiem (1968-2021) przeprowadziłam 5 listopada 2017 roku w Strasburgu.
9. Strajki górników trwały w latach 1984-1985 i były najdłuższymi w historii Wielkiej Brytanii po drugiej wojnie światowej. Stanowiły reakcję związków zawodowych na plany restrukturyzacji sektora górniczego. W ich wyniku konserwatywny rząd Thatcher umocnił się, a wielu górników popadło w nędzę.
10. „Drugie lato miłości" (w nawiązaniu do pierwszego lata w 1968 roku, czasu Woodstock, protestów antywojennych w USA i pojawienia się LSD) to nie tylko taczeryzm, lecz także czas walki o wolność na świecie – rozpadu Związku Radzieckiego, przemian demokratycznych w Europie Wschodniej, protestów na placu Tiananmen i upadku muru berlińskiego.
11. *Rave* to skrót od: *renegate alternative venue events*.
12. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=Thr8PUAQuag [dostęp: 9 VII 2021].
13. Niezależne imprezy *rave* zostały zdelegalizowane przez parlament brytyjski w 1994 roku.
14. Wyjątkiem jest spektakl *L'Etang* (2020), do którego światła zaprojektował Yves Godin.
15. Rozmowę z Patrickiem Riou przeprowadziłam 10 grudnia 2017 roku w Paryżu. Patrick Riou zmarł w styczniu 2022.
16. Cytat pochodzi z wystawy *140 uderzeń na minutę. Kultura rave i sztuka w latach 90.* w Polsce, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 22 lipca – 27 sierpnia 2017. Zob. https://artmuseum.pl/pl/wystawy/140-uderzen-na-minute-museum-on-the-vistula [dostęp: 19 VI 2021].

Bibliografia

Barthes, Roland, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

Benjamin, Walter, *O haszyszu*, przeł. E. Drzazgowska, Aletheia, Warszawa 2017.

Burroughs, William S., *Niewidzialne pokolenie*, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

Schulz, Bruno, *Sklepy cynamonowe*; *Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1996.

Sebald, W.G., *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, W.A.B., Warszawa 2007.

Ott, Brian L., Herman, Bill D., *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture*, https://mountainscholar.org/bitstream/handle/10217/60073/Mixed_Messages_Ott_%20Herman.pdf?sequence=1 [dostęp: 19 VI 2021].

Weinel, Jonathan, *Inner Sound. Altered States of Consciousness in Electronic Music and Audio-Visual Media*, Oxford University Press, Oxford 2018.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/crowd-noktorama-teatru-gisele-vienne*