



HAL
open science

The aesthetics of the european contemporary dance after 1990

Joanna Szymajda

► **To cite this version:**

Joanna Szymajda. The aesthetics of the european contemporary dance after 1990. Musicology and performing arts. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Uniwersytet łódzki, 2010. Polish. NNT : 2010PA030107 . tel-02895453

HAL Id: tel-02895453

<https://theses.hal.science/tel-02895453>

Submitted on 9 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Joanna Szymajda
Uniwersytet Łódzki/Université Paris III Sorbonne Nouvelle
Literaturoznawstwo, teatrologia/ED 267 Arts et médias, études théâtrales
Nr indeksu 2705/S/No étudiant 20606918
Łódź/Paris 2010

**ESTETYKA WSPÓŁCZESNEGO TAŃCA
EUROPEJSKIEGO PO ROKU 1990**
*Esthétique de la danse contemporaine européenne
après 1990*

Praca doktorska napisana pod kierunkiem **prof. UŁ dr hab. Malgorzaty Leyko** oraz **prof. Christine Hamon-Siréjols** w Instytucie Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych, w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego oraz w École Doctorale 267 Arts et Médias Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

Sous la direction de Mme Malgorzata Leyko et Mme Christine Hamon-Siréjols à l'Institut de la Théorie de la Littérature, du Drame, du Théâtre et des Arts Visuels de l'Université de Lodz et à l'École Doctorale 267 Arts et Médias Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

Praca doktorska sfinansowana ze środków na naukę w latach 2009-2010 jako projekt badawczy programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego (nr grantu N N105 023536). Badania sfinansowane zostały ponadto ze stypendiów *cotutelle* Rządu Francuskiego i Regionu Île-de-France.

Le projet a été financé par le Ministère de l'Éducation Nationale Polonais dans le cadre du programme des recherches scientifiques 2009-2011 (No N N105 023536). La thèse a été également soutenue par les bourses de cotutelle du Gouvernement Français et de la Région Île-de-France.

Data obrony/Date de la soutenance : 15 grudnia 2010/15 Décembre 2010

Komisja egzaminacyjna/Composition du jury : Prof. Janusz Gajos, Ecole Nationale du Théâtre et du Cinéma, Lodz/Pologne – directeur du jury; Prof. Malgorzata Leyko, Université de Lodz/Pologne, Prof. Dariusz Kosiński, Université Jagiellon/Cracovie, Pologne ; Prof. Dobrochna Ratajczakowa, Université d'Adam Mickiewicz, Poznan/Pologne, Prof. Christine Hamon-Siréjols, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, Prof. Marie Autan-Mathieu, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle

*Serdeczne podziękowania za pomoc w powstaniu niniejszej pracy doktorskiej składam **Pani Profesor Małgorzacie Leyko** oraz **Pani Profesor Christine Hamon – Siréjols**, za wsparcie merytoryczne i umożliwienie realizacji wielu projektów, związanych z prowadzonymi badaniami.*

Je tiens à remercier mes directrices de recherche: Mme Maglorzata Leyko et Mme Christine Hamon-Siréjols, pour leur soutien professionnel et personnel lors de la rédaction du présent ouvrage.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	3
1. METODOLOGIA BADAŃ	5
1.1. Charakterystyka przedmiotu badań	5
1.1.1. Myśl estetyczna a taniec współczesny	5
1.1.2. Rok 1990 w periodyzacji tańca współczesnego	19
1.1.3. Dzieło choreograficzne a spektakl tańca współczesnego	23
1.2. Przyjęta metodologia badań	32
1.2.1. Taniec jako przedmiot badań nauk humanistycznych	32
1.2.2. Materiał badawczy	36
1.2.3. Przyjęta metoda badań	38
1.2.4. Terminologia i narzędzia opisowe	39
1.2.5. Hipotezy badawcze	41
2. KONTEKST HISTORYCZNY	42
2.1. Taniec europejski na początku lat 90. XX wieku	42
2.1.1. Główne prądy taneczne w Europie Zachodniej na przełomie lat 80. i 90.	42
2.1.2. Nowa fala tańca współczesnego w Europie Środkowej i Wschodniej na przełomie lat 80. i 90.	58
2.1.3. Pionierzy „tańca konceptualnego” w latach 90. w Europie Zachodniej	66
2.1.4. Rozkwit tańca współczesnego w latach 90. w Europie Środkowej i Wschodniej	73
3. ESTETYCZNE NURTY EUROPEJSKIEGO TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO PO 1990	78
3.1. Corps dansant jako figura estetyczna	78
3.2. Paradygmaty corps dansant	88
3.2.1. Corps dansant critique	91
a. Wyabstrahować nieobecność	93
b. Ciało kultury masowej	115
c. Autobiografia jako produkt	122
d. Corps dansant jako materia organiczna	133
e. Publiczne / prywatne / kolektywne	155
f. Nie-taniec i koncept	167
g. Corps dansant fikcyjne	178

h. <i>Corps dansant critique</i> - podsumowanie _____	181
3.2.2. <i>Corps dansant</i> polityczne _____	186
a. Neo-kolonializm i mechanizm mimikry _____	190
b. Uwodzicielska subwersywność _____	203
c. Postkolonializm i <i>tutu</i> _____	208
d. <i>Corps dansant</i> polityczne - podsumowanie _____	217
3.2.3. <i>Corps dansant</i> wirtualne _____	220
a. <i>ElectrONic Bodies</i> _____	228
b. Aleatoryczne i zdecentralizowane _____	236
c. <i>Corps dansant</i> technologiczne _____	246
d. Interaktywność choreografii _____	248
e. <i>Corps dansant</i> wirtualne – podsumowanie _____	251
3.2.4. <i>Corps dansant</i> poetyckie _____	255
a. Teatr tańca dziś – <i>post-Tanztheater</i> ? _____	256
b. Minimalizm uteatralizowany _____	265
c. Spektakularność mechaniczności _____	278
d. Semiotyczne a symboliczne _____	287
e. <i>Corps dansant</i> archetypiczne _____	297
f. Post-folklor i antropologia pamięci _____	307
g. Przestrzeń i miasto jako doświadczenie choreograficzne _____	319
h. <i>Corps dansant</i> poetyckie – podsumowanie _____	324
4. DYSKUSJA HIPOTEZ _____	325
4.1. Weryfikacja hipotez _____	325
4.2. Wnioski i perspektywy _____	327
BIBLIOGRAFIA _____	330
WYKAZ FOTOGRAFII _____	343
ANEKS I PROBLEM INSTYTUCJI _____	344
ANEKS II WYKAZ SPEKTAKLI STANOWIĄCYCH PODSTAWĘ ANALIZ _____	360
ANEKS III WYKAZ STOSOWANYCH SKRÓTÓW _____	368

WSTĘP

Niniejsza praca powstała jako wynik kilkuletnich badań koncentrujących się wokół fenomenu tańca współczesnego w Europie. Okres ten obejmuje moje wizyty na licznych festiwalach, w teatrach, w tym przede wszystkim w paryskim Théâtre de la Ville, centrach choreograficznych, szkołach tańca współczesnego oraz udział w konferencjach naukowych w Polsce, Francji i USA. Realizacja tego przedsięwzięcia możliwa była dzięki stypendiom rządów polskiego i francuskiego oraz współpracy pomiędzy Uniwersytetem Paris III Sorbonne Nouvelle i Uniwersytetem Łódzkim, a także dzięki grantowi promotorskiemu Departamentu Badań Naukowych MNiSW (nr N N105 023536).

Poznanie twórczości kolejnych choreografów, wzbogacone lekturą z zakresu zarówno estetyki ogólnej, jak i historii i estetyki tańca, zaowocowało wypracowaniem interdyscyplinarnego podejścia badawczego do głównego przedmiotu badań, jakim jest spektakl tańca współczesnego. Ideą przewodnią tak pomyślanej pracy jest z jednej strony ukazanie heterogenicznej natury tańca współczesnego w perspektywie porównawczej, wprowadzającej jako podstawę refleksji estetycznej prace twórców z różnych obszarów Europy, z drugiej - próba ustanowienia pojęcia *corps dansant* jako kategorii właściwej estetyce tańca.

W rozdziale pierwszym niniejszej pracy zreferowana zostanie najnowsza myśl estetyczna, stanowiąca punkt wyjścia do rozważań nad dziełem choreograficznym i spektaklem tańca współczesnego jako przedmiotami doświadczenia estetycznego. Druga część tego rozdziału przybliży metodologię przeprowadzonych badań, sposób gromadzenia materiału oraz pytania i hipotezy badawcze.

Rozdział drugi przedstawi kontekst historyczny, w jakim sytuują się niniejsze badania. Na tle ogólnego krajobrazu określone zostaną dominujące nurty taneczne na przełomie lat 80. i 90. w Europie. Nierównoległe linie rozwoju tańca współczesnego w Europie Zachodniej oraz Środkowej i Wschodniej stanowią w tym świetle swoistą ilustrację dla przyjętej cezury czasowej, czyli roku 1990.

Rozdział trzeci to zasadnicza część niniejszej pracy, czyli próba charakterystyki współczesnej sceny choreograficznej w Europie z perspektywy kategorii *corps dansant*. Podstawę tej refleksji stanowi ponad sto pięćdziesiąt spektakli osiemdziesięciu czterech choreografów i zespołów, zaś zaproponowany sposób paradygmatycznego ujęcia zarazem porządkuje, jak i pozostaje otwartym, ukazując naturę tańca współczesnego jako sztuki znajdującej się w stanie nieustannej fermentacji.

Rozdział czwarty stanowić będzie podsumowanie powyższych rozważań nad *corps dansant*, odnosząc je do przyjętych hipotez badawczych. Zamieszczony w Aneksie I załącznik o roli instytucji w rozwoju tańca współczesnego w Europie naświetla naturę tego fenomenu ze strony warunków społeczno-ekonomicznych oraz polityki kulturalnej, która ma swój znaczący wpływ na twórczość choreograficzną, nierzadko przekładając się pośrednio na estetykę spektakli. Fragment ten ukazuje również nierównomierność w uznawaniu tańca współczesnego za autonomiczną dziedzinę sztuki w różnych krajach europejskich.

Kolejne załączniki zawierają wykaz skrótów stosowanych w pracy oraz wykaz wszystkich spektakli, cytowanych jako źródłowe w części głównej, wraz z miejscem i datą konkretnego wydarzenia artystycznego (w niektórych przypadkach jest to nagranie DVD).

1. METODOLOGIA BADAŃ

1.1. Charakterystyka przedmiotu badań

1.1.1. Myśl estetyczna a taniec współczesny

Niniejsza praca stanowi studium głównych nurtów estetycznych europejskiego tańca współczesnego, przy czym zakres badań obejmuje okres od 1990¹. Ten rok nie jest związany z żadnym konkretnym wydarzeniem lub spektaklem, jest to cezura umowna, wyznaczona z jednej strony przez przełom polityczny w Europie w 1989, z drugiej zaś wiąże się z pojawieniem się tzw. nurtu conceptualnego w tańcu europejskim właśnie w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

Próba zdefiniowania przedmiotu badań - *estetyki europejskiego tańca współczesnego* - wymaga przede wszystkim dookreślenia w pierwszej kolejności niejednoznaczności terminologicznej pojęcia *taniec współczesny*. Nie istnieje jedna, klasyczna definicja tego pojęcia, a spory wywołane wokół niej przypominają dyskusje towarzyszące pojawieniu się terminów *nowoczesność* i *ponowoczesność* w innych dziedzinach sztuki. Najczęściej, aby uniknąć nieporozumień, autorzy ograniczają czasowo lub gatunkowo pojęcie tańca współczesnego na potrzeby własnych badań (np. piszą tylko o tzw. teatrze tańca lub tylko o okresie postmodernizmu). Obszerna definicja zamieszczona w *Dictionnaire de la danse* Larousse'a brzmi następująco:

„Danse contemporaine: expression générique recouvrant différents techniques ou esthétiques apparues dans le courant du XX siècle.”

„Taniec współczesny: termin ogólny, obejmujący różne techniki lub estetyki pojawiające się na przestrzeni XX wieku”².

Przytoczone objaśnienie doskonale uświadamia niedefiniowalną, z punktu widzenia logiki klasycznej, naturę tańca współczesnego. Dlatego autorzy słownika

¹ Należy jednak mieć na uwadze, iż w Europie tworzy wielu choreografów wywodzących się z krajów pozaeuropejskich. Zostają oni włączeni do tych badań ze względu na wagę ich artystycznego dorobku oraz fakt, że od kilku bądź kilkunastu lat pracują pod auspicjami europejskich instytucji (jak np. Amerykanie William Forsythe (Frankfurt n. Menem, Hellerau k. Drezna), Mark Tompkins (Paryż) i Meg Stuart (Bruksela). Powszechnym zjawiskiem są także grupy taneczne składające się z tancerzy różnych narodowości, w tym wypadku brany jest pod uwagę kraj, w którym znajduje się siedziba danego zespołu.

² *Dictionnaire de la danse*, Paris 1999, s. 705. Tłum. własne. [O ile nie podano nazwiska tłumacza, cytowane teksty przytaczam we własnym przekładzie – J. Sz.]

prezentują historyczny rozwój pojęcia „taniec współczesny” i jego różnych obszarów referencji³. Na potrzeby niniejszej pracy termin ten zostanie ograniczony zarówno czasowo, jak i gatunkowo do *spektaklu tańca współczesnego*.

Dotychczas w języku polskim nie ukazała się żadna publikacja monograficzna poświęcona najnowszym nurtom w sztuce tańca i choreografii. Dostępne opracowania z historii tańca zawierają jedynie podstawową wiedzę i nie przekraczają ram czasowych amerykańskiego postmodernizmu, czyli lat 70. i 80. XX wieku oraz *Tanztheater* w Europie⁴. Lukę istniejącą w literaturze przedmiotu starają się wypełnić specjalistyczne portale internetowe, które publikują teksty *on-line*⁵, niemniej i te źródła są dość ubogie, co związane jest z niewielką liczbą badaczy zajmujących się tematyką tańca współczesnego. Należy również zaznaczyć, iż dostępne publikacje prezentują najczęściej podejście historyczne lub antropologiczne, nieliczne są natomiast teksty poświęcone zagadnieniom *estetyki* tańca współczesnego.

Podjęty w niniejszej pracy wysiłek scharakteryzowania *estetyki*, a nie *poetyki* europejskiego tańca współczesnego, odnosi się do tradycyjnego rozdziału między percepcją (odbiorem) a produkcją (tworzeniem) dzieła⁶. Oznacza to, że przyjęty tutaj zostaje punkt widzenia właściwy postawie widza, czyli oparty na recepcji dzieła choreograficznego. Konceptem określającym tę postawę jest *pole estetyczne*, rozumiane jako kontekst przeżycia estetycznego, w którym wzajemnie na siebie oddziałują cztery główne czynniki tworzące jedność doświadczenia normatywnego: twórczy, przedmiotowy, performatywny i wartościujący. Figurze tej w doświadczeniu estetycznym odpowiada zaproponowane przez Arnolda Berleanta pojęcie *estetycznego zaangażowania*, łączącego w sobie szeroką skalę wartościującego uczestnictwa⁷.

Argument uzupełniający mogą stanowić słowa filozofa Jeana-Luca Nancy'ego, który mówi o doświadczeniu *aisthesis* – rozciągając je daleko poza sferę samej sztuki –

³ Różnice w przyjętych definicjach terminu *taniec współczesny* determinują zakres badań według określonego podejścia autora. Bardzo szerokie ujęcie prezentują prace będące rodzajem syntezy, m. in. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles 2002; Cremèzi S., *La signature de la danse contemporaine*, Paris 2002; Febvre M., *Théâtralité de la danse contemporaine*, Montréal 1995.

⁴ Zob. m.in.: I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1997; T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970; R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988; *Taniec. Choreologia. Humanistyka*, red. D. Kubinowski, Poznań 2005.

⁵ www.nowytaniec.pl, www.moderndance.pl.

⁶ G. Genette, *Esthétique et poétique*, Paris 1992, s. 7.

⁷ A. Berleant, *Przemyśleć estetykę*, tłum. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 12 i 86.

jako *se sentir-sentir*, czyli „czuć siebie czującego”. Taka postawa ujmuje także dwie ważne zmiany, jakie związane są z poszerzaniem się pola estetycznego i wrażliwości estetycznej w doświadczaniu percepcyjnym sztuki współczesnej. Są to: eliminacja dystansu pomiędzy głównymi czynnikami doświadczenia estetycznego (dzieło sztuki angażuje nowe formy percepcji, np. poprzez użycie nowych technologii) oraz rozmyślnie wprowadzanie elementów życia codziennego w sztukę⁸. Obydwie procedury charakteryzują także scenę choreograficzną ostatnich kilkudziesięciu lat. Postawa ta, zakładająca jednocześnie odczucie i świadomość tego odczucia, jest chyba najlepszym określeniem jednoczesnego nastawienia na przedmiot poznania i na podmiot poznający⁹.

Ograniczenia związane z postawą widza, o których pisał m.in. Eugenio Barba, gdy wyjaśniał syndrom „europocentryzmu” w sytuacji odbioru spektaklu teatralnego¹⁰, nie pozostają niewątpliwie bez wpływu również i na niniejsze badania, niemniej zgodnie m.in. z zaleceniami Barby, wady te, niejako charakterystyczne dla przeciętnego widza o postawie eurocentrycznej, minimalizowane były czynnym uczestnictwem w procesie powstawania wielu spektakli tańca (jako obserwator podczas prób, moderator i dramaturg w programach międzynarodowych, koordynator artystyczny międzynarodowego festiwalu tańca współczesnego). Ponadto, to tradycyjne rozróżnienie pomiędzy percepcją a tworzeniem nie jest do końca uzasadnione w tych nurtach współczesnego tańca, w których założenie „twórczej percepcji” jest warunkiem *sine qua non* dzieła choreograficznego. Tym samym doświadczenie estetyczne staje się jednocześnie wolicjonalnym aktem współkreacji.

Użycie terminu *estetyka* prowadzi do nieuniknionej konfrontacji z dyskusją toczącą się aktualnie nad istotą tego pojęcia oraz nad relacją, jaka zachodzi współcześnie między sztuką a estetyką, coraz rzadziej rozumianą w tradycyjnym znaczeniu filozofii sztuki. Podstawę ujęcia tego terminu w niniejszej pracy określają nie tyle konkretne teorie estetyczne, co sposoby pojmowania współczesnej estetyki.

Estetyka – pojęcie historycznie ustanowione przez niemieckiego filozofa Aleksandra G. Baumgartena, w XVIII wieku została przez niego zdefiniowana jako

⁸ *Ibidem*, s. 86.

⁹ J.-L. Nancy, *A l'écoute*, Paris 2002, s. 23-25.

¹⁰ E. Barba, *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, przeł. K. Kolankiewicz i D. Wiergowska-Janke, Wrocław 2007.

„nauka o pięknie”. Na gruncie niemieckich badań estetyka przyjmuje następnie postać metafizyki sztuki (Kant), potem filozofii sztuki (Hegel), aby wraz z myślą Freuda i Nietzschego rozszerzyć pole oddziaływania i zakres refleksji.

Dziś pojęcie estetyki można odnieść do niemalże dowolnie wybranego przedmiotu, a sama estetyka dzieli się na filozofię sztuki, socjologię sztuki, psychologię sztuki, fenomenologię doświadczenia estetycznego, estetykę analityczną, estetykę recepcji... Współczesna estetyka przekracza dyskurs estetyczny zarówno w tym, co dotyczy zawartości jak i formy tego dyskursu¹¹.

Tymczasem, jak pisze wyżej cytowana Catherine Naugrette, mimo iż rozważania nad sztuką są obecne w myśli filozofów i artystów już od starożytności, to właściwie estetyka nigdy nie zaistniała jako samoistna dziedzina. Wydaje się, iż podobne, aczkolwiek bardziej radykalne stanowisko prezentuje niemiecki filozof Wolfgang Welsch. W książce *Estetyka poza estetyką* rozważa on konieczność i sens istnienia estetyki oraz jej stosunek do własnego przedmiotu. W rozdziale pierwszym filozof formułuje następujący problem: dlaczego w ogóle sztuka potrzebuje czegoś takiego jak estetyka, skoro „klęskę poniosło założenie, że między filozofią a sztuką istnieje zasadnicza więź”, a „przez dwa tysiące lat nie dostrzegano esencjalnej więzi między filozofią i sztuką [, która] doskonale obywatła się bez wsparcia ze strony filozofii?”¹²

Welsch kreśli następnie krótką historię związku estetyki (w jej ujęciu filozoficznym) i sztuki, podkreślając przede wszystkim, że najczęściej funkcjonowały one niezależnie od siebie, zwłaszcza w epokach starożytności czy renesansu, gdy sztuka cieszyła się uznaniem niezależnym od wsparcia lub też krytyki filozoficznej. Z drugiej strony, przez dwa tysiące lat refleksja teoretyczna nad sztuką nie była filozofii niezbędna. Jak sugeruje Welsch, filozofia mogła sobie na nią pozwolić, ale równie dobrze radziła sobie i bez niej¹³. W kolejnych rozdziałach autor dochodzi do wniosku, że filozofia sztuki właściwie nie służyła sztuce, tylko specyficznym, filozoficznym celom: „Sztuka była więc wykorzystywana jako pomocnica filozofii w sprawach jedności, a zarazem jako obiekt demonstrowania wyższości pojmowania filozoficznego”¹⁴.

¹¹ C. Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris 2000, s. 15.

¹² W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gruczalska, red. naukowa K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 3.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 7.

Śledząc dalsze rozważania zawarte w *Estetyce poza estetyką*, napotykamy następujące stwierdzenie: „pogląd, że sztuka potrzebuje estetyki, jest koncepcją i konstelacją specyficzną dla nowoczesnej epoki. Stąd pytania: Dlaczego w nowoczesnej epoce sztuka nagle zaczęła potrzebować estetyki? Dlaczego zaczęło być jej niezbędne wsparcie ze strony filozofii? Po co? Przeciw czemu? W jakim celu?”¹⁵

Podobne wątpliwości są wyjątkowo aktualne w odniesieniu do tańca współczesnego, zwłaszcza w kontekście powszechnego wśród niektórych praktyków i teoretyków tańca stwierdzenia, iż przekaz taneczny nie znajduje nigdy adekwatnego przełożenia na język opisu. Czemu mogłyby więc służyć badania z zakresu estetyki tańca współczesnego? Według Welscha, triumfalny powrót estetyki związany jest z brakiem oczywistego uznania kulturowego dla sztuki, jaki możemy zauważyć w nowoczesnym społeczeństwie. Dlatego też sztuce potrzebna jest pomoc ze strony filozofii, która miałaby ukazywać jej znaczenie i promować uznanie kulturowe jako coś wskazanego i wiążącego. Welsch twierdzi wręcz, iż estetyka ma świadczyć na rzecz sztuki usługi z dziedziny *public relations*. „Estetyka stała się kulturową agencją reklamową, propagującą produkt o nazwie *sztuka*”¹⁶. W takim ujęciu niniejszy tekst miałby jednocześnie charakter „promocji” sztuki tańca współczesnego, co nie jest pozbawione podstaw na gruncie literatury polskojęzycznej, ale już mniej uzasadnione wydaje się w obszarze literatury francuskiej lub anglojęzycznej, gdzie temat tańca propagowany jest nie tylko przez nauki kulturoznawcze, ale i antropologię, socjologię czy psychologię.

Postępująca autonomizacja sztuki w społeczeństwie jest procesem paradoksalnym, z jednej strony bowiem dającym sztuce wolność, możliwość postępowania wyłącznie według zasad jej własnej logiki, ustanawiania ostatecznego celu w sobie samej. Z drugiej strony jednak, związane z nim uwolnienie od wielu standardów i autoteliczność powodują, iż sztuka staje się coraz trudniejsza, coraz mniej zrozumiała dla odbiorcy¹⁷. Taniec współczesny bardzo często oskarżany jest właśnie o ten specyficzny, zakładany *a priori* elitaryzm. Współczesne choreografie często postrzegane są jako twórczość adresowana do specjalistów (podobnie jak sztuka współczesna), natomiast próby przewyciężenia tej sytuacji grożą popadnięciem w populizm, bo

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 5.

dotarcie do tego, co możemy określić jako *common sense* w wielokulturowym i zglobalizowanym świecie staje się coraz trudniejsze.

To właśnie w kontekście nadmiernej autonomizacji sztuki estetyka powróciła – według Welscha – aby zająć się terapią negatywnych skutków tego procesu. Miała na powrót uczynić sztukę przedmiotem powszechnego zainteresowania. Niestety –

[...] estetyka filozoficzna nie odniosła wielkiego sukcesu, jeśli chodzi o to zadanie. Przez dwieście lat nie potrafiła ona na powrót uczynić sztuki czymś dostępnym bądź znaczącym dla powszechnej świadomości. Potrafiła co najwyżej podtrzymywać zainteresowanie elity sztuką. Natomiast większość nauczyła się – jak ujął to Arnold Geheln – żyć obok dzisiejszej sztuki¹⁸.

Wyjście z tej sytuacji stanowić może nowa **estetyka transdyscyplinarna**, rozumiana jako pole badawcze, które obejmuje wszelkie zagadnienia dotyczące *aisthesis* – z udziałem filozofii, socjologii, psychologii, antropologii, neurologii itd. włącznie. *Aisthesis* musi stanowić ramy dyscypliny, sztuka zaś ma być jednym z jej tematów – tylko jednym, aczkolwiek nader ważnym.

Aisthesis autentyczna uprzytamnia, że:

[...] to, co skłonni byliśmy wiązać przede wszystkim ze sztuką – to znaczy zagadkowość i paradoksalność, opór wobec prawidłowości, pojedynczość każdego zjawiska, wymykanie się ideologicznym nakazom i w ogóle jakimkolwiek regułom etc. – należy rozszerzyć na całą rzeczywistość i wzbogacić charakterystykę o takie cechy, jak przygodność, kontyngencja, fragmentaryczność, heterogenność, mącaca wszelkie wysiłki całościowania, którego rezultat jest jedynie konstruktem i nie przylega do zmieniających się stanów faktycznych¹⁹.

Gałęzie dyscypliny estetyka, wiążące się z *aisthesis*, Welsch widzi jako jej efektywne części zintegrowane w instytucjonalną strukturę dyscypliny. „Estetyka powinna być sama w sobie interdyscyplinarna czy też transdyscyplinarna – a nie tylko przy sposobności z innymi dyscyplinami okazywać interdyscyplinarność”²⁰.

Ta transdyscyplinarność jest pochodną procesów zachodzących nie tylko w świecie sztuki, ale i wewnątrz samej dyscypliny, jaką jest estetyka. W ciągu XX wieku pojawiają się bowiem w sztuce nowe materiały i przedmioty, nowe modele (np. naukowy), tworzywa technologiczne, obiekty znormalizowane (powtarzalne wzory), mechanizmy i instrumenty elektroniczne, czy wreszcie zwykłe tworzywa i przedmioty. Z tymi zjawiskami związane są zmiany w estetyce, która wzbogaca się o nowe działania

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Morawski, *O swoistym procesie estetyzacji kultury współczesnej*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 33.

²⁰ W. Welsch, *op. cit.*, s. 144-145.

perceptualne, rozszerza skalę percepcji, włącza nowe receptory zmysłowe (dotyk, kinestezja), odrzuca tradycyjne zakazy estetyczne – np. erotyczności. Prowadzi to do integracji sztuki i życia oraz wyeliminowania rozróżnień pomiędzy przedmiotem i odbiorcą, twórcą i przedmiotem, twórcą i odbiorcą, wykonawcą, artystą i odbiorcą.

„Nowa estetyczność” charakteryzuje się więc nie tylko poprzez negację tradycyjnych cech (jedności, harmonii, ideału, dystansu i nastawienia kontemplacyjnego), ale wypracowuje także nowe cechy, do których Berleant zalicza ciągłość pomiędzy sztuką a życiem (manifestującą się w kategoriach procesu, ruchu i funkcjonalizmu) oraz perceptualną integrację elementów sytuacji estetycznej. Relacja pomiędzy poszczególnymi składnikami pola estetycznego (twórca – odbiorca – wykonawca i przedmiot „pracujący”) staje się więc relatywna i funkcjonalna, a nie bezwzględna. Pomiędzy tym, co estetyczne i pozaestetyczne zachodzi tym samym większa ciągłość²¹.

Wydaje się, iż podejście do estetyki jako dziedziny z założenia transdyscyplinarnej może być słuszne i pomocne w odniesieniu do spektakli tańca współczesnego, które są nie tyle eklektyczne, co heterogeniczne. Heterogeniczność nie ogranicza się tutaj jedynie do czerpania z różnych sztuk, ale także z nauki czy technologii. Jeszcze szersze rozumienie proponuje Umberto Eco, gdy wyjaśnia w *Dziele otwartym*, że we włoskiej terminologii filozoficznej przez słowo „estetyka” rozumie się spekulatywne rozważania nad światem sztuki w ogóle, nad tworzącym je ludzkim działaniem oraz nad tymi cechami wytworów sztuki, które mogą stać się przedmiotem uogólnienia. Przyjmując taką perspektywę, użycie terminu „estetyka tańca” powinno implikować refleksję nad problemami ujawniającymi się nade wszystko w obszarze tańca, ale dającą się również zastosować przy ogólniejszych dociekaniach. W przeciwnym przypadku – analizy czysto stylistycznej i technicznej – bardziej adekwatny byłby termin poetyka²².

Wzajemne interferencje terminologiczne estetyki i poetyki są związane z problemem zdefiniowanym przez francuską badaczkę tańca Laurence Louppe. We wstępie do *Poétique de la danse contemporaine* pisze ona, iż zwiększenie ilości prezentacji tańca współczesnego we Francji nigdy tak naprawdę nie wpłynęło na lepsze

²¹ A. Berleant, *op. cit.*, s. 92-95.

²² U. Eco, *Dzieło otwarte*, wyd. 3, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Olesiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2008, s. 221-222.

poznanie tej dziedziny ani na wyrobienie szczególnej wrażliwości na jej naturę. Uzasadniając potrzebę nakreślenia fundamentów poetyki tańca współczesnego, badaczka podkreśla trudności, z jakimi musi mierzyć się widz tańca współczesnego, „zmuszany do krążenia od jednego spektaklu do drugiego, wobec braku jakiejś nitki, która łączyłaby je w jedno pole referencyjne, lub - co byłoby jeszcze lepsze - w jedno pole artystyczne, zdolne do wytwarzania i do budzenia szczególnych wrażeń, myśli, stanów ciała i świadomości, których nie dają inne sztuki”²³.

Każdy współczesny choreograf, niekiedy każde dzieło choreograficzne, jest przedstawiane w swoistej przypadkowości programu, jako wydarzenie punktowe, szybkie przejście jednego widowiskowego obiektu w inny – co Louppe wiąże z zaniechaniem kultu wyjątkowości dzieła na korzyść samej konsumpcji zdarzenia kulturalnego. Zwraca ona również uwagę na to, iż siłę „wyrażania teraźniejszości” taniec współczesny zawdzięcza doskonałym narzędziom teoretycznym i praktycznym, wykorzystywanym od początku wieku. Jak pisze:

[...] ignorowanie tej siły, [...] doprowadziłyby do okultyzmu dwóch podstawowych elementów: po pierwsze niezwykle istotnej podstawy „pracy”: pracy ciała, pracy tańca, niezbędnej, aby mogła pojawić się wyobraźnia ciała i aby nadać mu czytelność. Następnie podstawy nie mniej istotnej: „myśli”, myśli, która nie jest pasożytem żadnej innej wiedzy, która powstała w ciągu wieku (począwszy od źródeł słabo znanych i marginalnych) i która ustanawia w naszych oczach jedną z wielkich figur epistemologicznego kryzysu, który wstrząsnął - zarówno w naukach humanistycznych, jak i w politycznych czy filozoficznych - wszystkimi nurtami myślowymi naszej epoki. Z pewnością ten kryzys epistemologiczny ujawniony w tańcu współczesnym jest jeszcze słabo zauważalny: to on żąda, aby ciało, a zwłaszcza ciało w ruchu, było jednocześnie przedmiotem, podmiotem i narzędziem swojego własnego poznania.

Poczynając od tej konstatacji, może obudzić się jakaś inna percepcja, inna świadomość świata. A zwłaszcza nowy sposób odczuwania i tworzenia. To „odnowienie” percepcji dotyczy w takim samym stopniu odbiorcy współczesnego tańca, jak i tancerza. To dlatego okazjonalny kontakt ze spektaklem, pomimo ż ywości wrażeń, które może on wywołać, ryzykuje pozostawienie podmiotu z dala od wielkich bogactw, głębiej ukrytych. Ich poznanie, dalekie od przeciążania niepotrzebnymi informacjami, może prowadzić w najlepszym wypadku do rozpoznania swoich własnych reakcji, do zrozumienia wnikliwości niektórych propozycji, do głębszego odczucia rezonansu doświadczenia estetycznego. Tak więc, w sektorze ekspresywności, nadal niejasnym i słabo zbadanym przez wiedzę estetyczną, taniec tyczy się ontologii tak samo jak filozofia sztuki. Taniec dotyczy całości nauk o człowieku²⁴.

Podobną tendencję transdyscyplinarną, zawartą *explicite* w rozważaniach historyków czy estetyków tańca, odnajdziemy również w amerykańskiej literaturze z tej dziedziny. Zatrzymując się na chwilę przy rozważaniach Laurence Louppe, warto

²³ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles 2004, s. 15.

²⁴ L. Louppe, *op. cit.*, s. 13.

zauważyć, iż pierwotnie tytuł jej dzieła miał brzmieć *Esthétique de la danse contemporaine*, lecz na krótko przed wydaniem został zmieniony na *Poétique*, co świadczy – zważywszy zawartość tej publikacji – nie o braku warsztatu badawczego, ale o pewnej bliskości tych pojęć, przeplatających się w doznaniu widza szczególnie wyczulonego na konstrukcyjne elementy spektaklu, jego strukturę czy sposób budowania linii dramaturgicznej.

Wracając do samej estetyki, zauważmy, iż inne aspekty funkcjonowania tego pojęcia we współczesnej filozofii związane są z wszechobecnymi procesami estetyzacji przestrzeni życia codziennego, a także ciała człowieka i relacji międzyludzkich. Problematyka ta podejmowana jest przez wielu współczesnych estetyków²⁵, zaś w sposób szczególny uaktualnia ją pojęcie *anestetyki*, zaczerpnięte z rozważań Odo Marquarda²⁶, dyskutowane następnie m.in. przez Wolfganga Welscha. Anestetyka jest dla Marquarda zatarciem się granic między sztuką a światem wobec niej zewnętrznym, między pozorem a realnością, żartem a powagą²⁷, natomiast według Welscha stanowi przede wszystkim niemożność pełnego doznania estetycznego, lecz jednocześnie zjawisko umożliwiające widzenie tego, co estetyczne na zasadzie działania „ślepej plamki” w oku²⁸.

Taniec współczesny, a zwłaszcza jego najnowsze nurty określane jako konceptualne, minimalistyczne czy też performatywne, widziany w takiej perspektywie, byłby unaocznianiem procesów estetyzacji, jakim poddawane jest w pierwszej kolejności ludzkie ciało, w drugiej – otaczająca je przestrzeń, a także same relacje międzyludzkie coraz częściej przenoszone w przestrzeń wirtualną. Taniec byłby sceniczną de-estetyzacją, manifestacją estetycznego sprzeciwu wobec nadmiaru estetyki, czy też, posługując się pojęciem „ślepej plamki” – jej „unaocznianiem”. Jego niewątpliwą przewagą jest korzystanie z ciała-narzędzia, które przez samo tylko „wystawienie się na ogląd” nawiązuje do procesów estetyzacji. Forma, jaką najczęściej przybiera taka ekspozycja, czyli ruch lub określenie się wobec (nie)możliwości ruchu, może być

²⁵ Zob. m.in.: M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński i J. Lang, [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1996; J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *ibidem*; M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001.

²⁶ O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007.

²⁷ *Ibidem*, s. 7-9.

²⁸ W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm, op. cit.*, s. 520-546.

rozpatrywana także w kategoriach antropologicznych, wiążących schematyzację *kinesfery* z epoką historyczną, w jakiej funkcjonuje ciało²⁹. Z drugiej strony, sam taniec poddaje się w pewien sposób omówionym procesom estetyzacji, przenosząc się np. do przestrzeni wirtualnej, co powoduje obawy o utratę jego esencji, jaką dla wielu pozostaje fizyczność ciała w ruchu³⁰.

Anestetyka oraz estetyzacja przestrzeni publicznej i prywatnej wiąże się z dwiema innymi debatami ostatnich czasów. Pierwsza z nich dotyczy szeroko dyskutowanej polityczności sztuki i przestrzeni publicznej, znajdując swoich głównych reprezentantów w osobach Slavoj Žižka i Jacquesa Rancière'a. Słoweński filozof proponuje psychoanalityczne, neo-lacanowskie odczytanie politycznych konotacji sztuki³¹. Rancière natomiast zajmuje się estetyką relacyjną i przestrzenią publiczną, co najlepiej wyraża w książce *Dzielenie postrzegalnego*. Jest to wykładnia estetyki jako systemu stosunków politycznych wiążących się z podziałem (współdzieleniem i podziałem jednocześnie) tego, co postrzegalne. Do takich wniosków doprowadziła francuskiego filozofa wieloaspektowa analiza tego, co polityczne w sztuce oraz w przestrzeni publicznej. W książce *La fabrique du sensible* Rancière interesował się aktem estetycznym jako konfiguracją doświadczenia, która kreuje nowe sposoby odczuwania i wprowadza nowe formy politycznej subiektywności. „Dzieleniem postrzegalnego” nazywa autor system, który umożliwia jednocześnie widzenie tego, co wspólne i podziałów definiujących określone miejsca i oddzielne części. Podział postrzegalnego oznacza więc jednocześnie to, co współdzielone i to, co wyodrębnione³².

Problematyzacja polityczna przestrzeni publicznej i przestrzeni sztuki wydaje się kolejnym i jednocześnie uzupełniającym krokiem w transdyscyplinarnym rozumieniu estetyki. Druga ze wspomnianych debat nad sztuką w przestrzeni publicznej dotyczy

²⁹ O wpływie uwarunkowań kulturowych na kształtowanie się schematów kinestetycznych funkcjonowania ciała pisali m.in. socjolog Marcel Mauss (M. Mauss, *Sposoby posługiwania się ciałem*, [w:] idem, *Socjologia i antropologia*, Warszawa 1973, s. 538-566) oraz teoretyk tańca i ruchu Rudolf von Laban (*La danse moderne éducative*, Paris 2003).

³⁰ O kategoriach ontologicznych *quasi-ruchu* i *quasi-bezruchu* pisze m.in. D. Górski, *Struktura ontologiczna tańca*, praca doktorska, Université de la Sorbonne, w druku, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego, Warszawa.

³¹ S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, tłum. K. Mikurda, P. Mościcki, G. Jankowicz, J. Kutyla, Kraków 2007.

³² J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007; J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.

statusu artystycznego i ogólnej kulturowej wartości sztuki popularnej. Jak pisze Richard Schusterman, ma ona istotne znaczenie dla kultury demokracji, ponieważ jest to sztuka, która w epoce zróżnicowanych społeczeństw większości ludzi podoba się najbardziej. Podkreśla on, iż mimo, że niektórzy wpływowi lewicowi myśliciele bronili tej sztuki, to wielu postępowych intelektualistów (takich jak Theodor Adorno, Hanna Arendt i Pierre Bourdieu³³) przyłączyło się do armii konserwatystów kulturowych, odrzucających sztukę popularną. Sugerują oni, że same pojęcia sztuki popularnej i estetyki popularnej są ze swej istoty sprzeczne bądź błędne kategoriałnie³⁴. Schusterman broni tej sztuki w ramach postawy, którą określa jako „melioryzm”. Jej zasadniczą cechą jest to, że dostrzega ona wady i nadużycia sztuki popularnej, ale również jej wartość i potencjał. Melioryzm głosi, że ze względu na swoje wady domaga się ona ulepszenia, lecz także, że jesteśmy w stanie ją udoskonalić, ponieważ może ona mieć – i często rzeczywiście ma – prawdziwą wartość estetyczną, a przy tym służy ważnym celom społecznym. Sam termin „sztuka popularna” jest stosunkowo nowy i wieloznaczny. Schusterman skłania się ku tezie, iż zaczęto go stosować w języku angielskim dopiero w XIX w. Odnosił się wówczas nie tylko do nowoczesnych form artystycznych prezentowanych przez przemysł rozrywkowy w *mass mediach*, co dzisiaj wydaje się jego podstawowym znaczeniem, ale i do tego, co trafniej byłoby nazwać „sztuką ludową”. Ten ostatni termin ma z kolei inną konkurencję: choć w rozważaniach teoretycznych często pojawia się dominujące w języku potocznym określenie „sztuka popularna”, wielu teoretyków obstaje przy bardziej pejoratywnych nazwach, takich jak „kultura masowa”, „sztuka masowa” czy „rozrywka masowa”³⁵. Jak pisze Schusterman:

[...] można by argumentować, że już przez sam fakt, iż używa się terminu „sztuka popularna” do opisu gatunków popularnej muzyki, powieści, teatru, filmu i fabuł telewizyjnych, przesądza się kwestię ich wartości estetycznej (która ma być wszak dopiero dowiedziona), ponieważ już sam termin „sztuka” sugeruje wartość estetyczną, nawet jeśli nie każde dzieło sztuki taką wartość sobą przedstawia. [...] Zrozumiałem, że u podstaw uporczywej hierarchicznej dychotomii między sztuką popularną a wysoką leży bardziej podstawowy kontrast: sztuka przeciw rozrywce³⁶.

³³ Zob. H. Arendt, *La crise de la culture*, Paris 1972; P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłoś, Warszawa 2006.

³⁴ R. Schusterman, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, Wybór, oprac. i przeł. W. Małecki, współpraca naukowa A. Chmielewski, Wrocław 2007, s. 51.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Kontekst ten zostaje tutaj wprowadzony przede wszystkim z tego powodu, iż sam taniec sytuuje się – w zależności od stanowiska prezentowanego przez choreografa – na różnych miejscach tej dwubiegunowej osi kultura popularna/sztuka wysoka. Patrząc na przykłady ze sceny francuskiej, dostrzegamy, iż niektórzy choreografowie doskonale wpisują się w kanony tego, co nazwalibyśmy sztuką masową czy rozrywkową, nie rezygnując przy tym z prezentowania doskonałych technik tanecznych (jak np. CIE Montalvo-Hervieu czy Phillipe Decouflé, realizujący pokaz otwarcia olimpiady zimowej w Albertville, w 2007 otwarcie mistrzostw świata w rugby, a w 2009 show w kabarecie *Crazy Horse* w Paryżu³⁷). Próbują oni przywrócić tańcowi wymiar ludyczny (również w popularnych formach *bal modernes*), stosując jednak klasyczne środki teatralizacji. Z drugiej strony, podobnie jak w innych sztukach – kultura popularna jest chętnie wykorzystywanym tworzywem budującym spektakl, czy to jako jeden z jego materialnych elementów (odwołania do roli muzyki popularnej, hip-hopu, kina, komiksu, cyrku), czy też jako abstrakcyjny konstrukt. Istnieje również grono choreografów nie rezygnujących z tradycyjnego pojęcia sztuki jako nadrzędnej wartości i artysty jako medium, auto-proklamując tym samym przynależność swojej twórczości do sztuki wysokiej. Ciekawym zjawiskiem są w tym świetle niektórzy choreografowie tzw. nurtów konceptualnych, którzy odmawiają przypisywania ich zarówno do jednej, jak i do drugiej z tych kategorii³⁸. Natomiast przykładem paradoksalnym byłiby twórcy okresu *post modern dance* (lata 70. i późniejsze, USA), którzy początkowo zaprotestowali przeciw elitaryzmowi tańca modernistycznego i zwrócili się do „codzienności” jako najważniejszego źródła inspiracji. W efekcie powstały propozycje na tyle niekiedy abstrakcyjne, że niezrozumiałe dla przeciętnego widza, „przyuczonego” do odczytywania komunikatów zakodowanych w języku teatralnych znaków.

Proces ontologizacji sztuki jako reakcja na estetyzację rzeczywistości (omówiony wcześniej w świetle postmodernistycznych teorii Welscha i Marquada) sprowadza sztukę do czynności z porządku działań potocznych, codziennych, jak ustawianie, montowanie, układanie³⁹. Tworzywo takich działań jest przeważnie trywialnej proveniencji, w tańcu

³⁷ Zob. M. Braunstein, *Haka dansé*, „Danseur”, 2007, nr 268, s. 42-44.

³⁸ Zob. wypowiedź J. Bela o jego spektaklu *The last performance*, spisała i przeł. J. Warsza, http://www.obieg.pl/text/jw_tlp.php, data dostępu 21/08/07.

³⁹ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973, s. 25-26.

mógłby nim być analogicznie „zwykły” ruch i gest. Proces zwrócenia się ku codzienności, czy też „oddania” sztuki rzeczywistości, wiąże się ze zmianą tradycyjnie pojętych ról artysty i widza, szczególnie zaznaczoną w pracach choreografów preferujących paradygmat performatywny. Według Featherstone'a, ta transformacja tradycyjnego układu ról jest niejako pochodną procesu estetyzacji na niebywałą dziś skalę, którego sprzężną stanowi konsumpcjonizm sprzężony z permissywiżmem. Współczesna cywilizacja ma „zmuszać” każdą jednostkę do wolności i odpowiedzialności. Obaleniu tyranii polityków i intelektualistów towarzyszy zmiana statusu artysty, który zamiast funkcji kapłańskich ma spełniać rolę „konferansjera”, przewodnika po wielu scenach kultury, bieżącej i dawnej⁴⁰. Związaną z tym niemożność pełnej kontroli nad spektaklem niemiecka badaczka Erika Fischer-Lichte utożsamia z przejęciem przez widzów części odpowiedzialności za jego przebieg⁴¹. Natomiast według Rancièrè'a ten nowy typ relacji zbliżony jest do interakcji *quasi*-naukowej, jaka może zaistnieć pomiędzy eksperymentatorem-artystą a eksperymentatorem-widzem. Widz szuka więc sensów w ramach zaproponowanego przez artystę doświadczenia, a ten ostatni – podobnie jak według innych postmodernistycznych estetyków – pozbawiony zostaje monopolu na nadawanie znaczeń. Rancièrè wiąże ten proces emancypacji widza z szerzej rozumianym zjawiskiem emancypacji estetycznej, która z kolei koreluje czasoprzestrzennie z emancypacją socjalną⁴².

Włączenie w proces twórczy intensywnego doświadczenia rzeczywistości wydaje się kolejnym etapem w historii relacji sztuka/rzeczywistość, poprzedzonym klasyczną relacją mimetyczną czy „komentatorską”, w której to sztuka miała być komentarzem do rzeczywistości, krytycznym przetwarzaniem jej treści i reakcją na nie. W wymiarze czasowym proces ten generuje zjawisko nawarstwiania się klasycznych estetycznych wartości, nowo kreowanych (brzydota, trywialność, naiwność, wyrafinowanie, etc.) oraz *in statu nascendi*⁴³. Marquard pisze o pojawieniu się obok estetyki piękna tego, co niepiękne: „wzniosłości, tragizmu, komizmu, brzydoty; tego, co ironiczne, humorystyczne, dziwaczne, budzące grozę. Estetyka tego, co niepiękne wyrasta z roli

⁴⁰ S. Morawski, *op. cit.*, s. 36.

⁴¹ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 79.

⁴² J. Rancièrè, *Le spectateur emancipé*, Paris 2008.

⁴³ M. Gołaszewska, *op. cit.*

estetyki podrzędnej. Na koniec staje się uniwersalna; odkrywa przy tym całe mnóstwo nowych tematów i form”⁴⁴.

Wraz z tym odkryciem dokonuje się zmiana bezpośredniej przyjemności estetycznej w osąd i myślową ocenę, emigracja sztuki ze sfery emocji widza do sfery jego możliwości krytycznego sądzenia⁴⁵.

Ujmując syntetycznie istotę przedstawionego problemu badawczego w świetle przywołanych rozważań o roli i postaci, jaką przybiera współczesna estetyka, można byłoby ją określić w trzech pytaniach badawczych:

1. Czy europejski taniec współczesny może zostać scharakteryzowany w kategoriach estetycznych?
2. Jeżeli tak, to jakie są to kategorie estetyczne i jakie rozumienie estetyki należy przyjąć?
3. Czy istnieją różnice natury estetycznej właściwe twórczości współczesnych choreografów zachodnioeuropejskich i wschodnioeuropejskich? (To pytanie znajduje swoje uzasadnienie w świetle historii tańca współczesnego w XX wieku.)

Powodem przyjęcia takiej wykładni estetyki, która ujmowałaby różne, nie tylko klasyczne kategorie oglądu zjawisk artystycznych, jest wiedza presuponowana, dotycząca natury opisywanego fenomenu. Estetyka transdyscyplinarna wydaje się takim ujęciem, które nie tylko koresponduje z myślą wielu współczesnych estetyków, ale jest także kompatybilne z pojmowaniem sztuki tanecznej manifestowanym przez większość tworzących dziś choreografów. Natura tej transdyscyplinarności zostanie przedyskutowana i scharakteryzowana w odniesieniu do badań nad europejskim tańcem współczesnym. Doświadczenie wyniesione z obserwacji sceny tanecznej ostatnich lat skłania bowiem ku pogładowi o takiej właśnie, złożonej naturze zjawiska, jakim jest współczesna choreografia.

⁴⁴ O. Marquard, *op. cit.*, s. 75.

⁴⁵ *Ibidem*.

1.1.2. Rok 1990 w periodyzacji tańca współczesnego

Z perspektywy historycznej niniejsza praca obejmie te nurty tańca współczesnego, które wyłoniły się w Europie w latach 90. XX wieku i w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Estetyki, które pojawiły się wcześniej, posłużą tu jako kontekst, a także w celu ukazania ich wewnętrznej płynności. W historii tańca współczesnego wyznacza się bowiem kilka okresów, ale historycy i badacze tańca ujmują je odmiennie, w zależności od przyjętego paradygmatu badawczego.

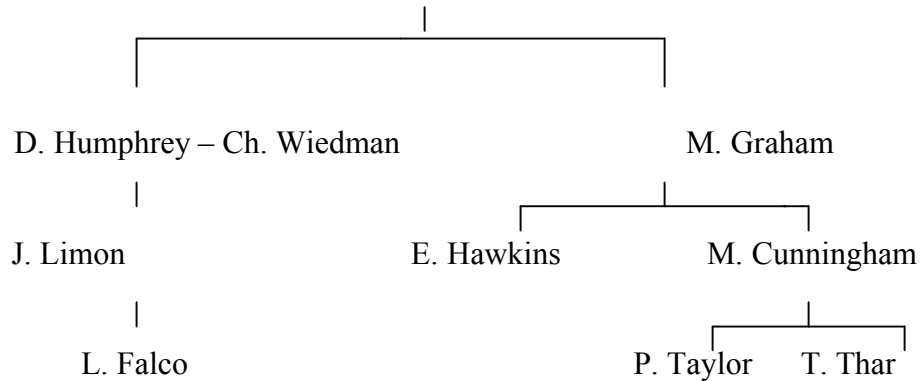
Na gruncie francuskiej literatury poświęconej tańcowi XX wieku jednej z pierwszych prób periodyzacji dokonał Paul Bourcier w wydanej w 1976 roku *Histoire de la danse en Occident*. Proponuje on zasadniczy podział tańca współczesnego na szkołę amerykańską i niemiecką w następujący sposób⁴⁶:

I Szkoła amerykańska

Teoretyk : François Delsarte

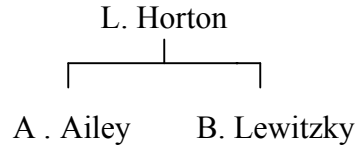
Isadora Duncan

Ruth Saint-Denis i Ted Shawn : Denishawnschool



⁴⁶ P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris 1999, s. 227-300.

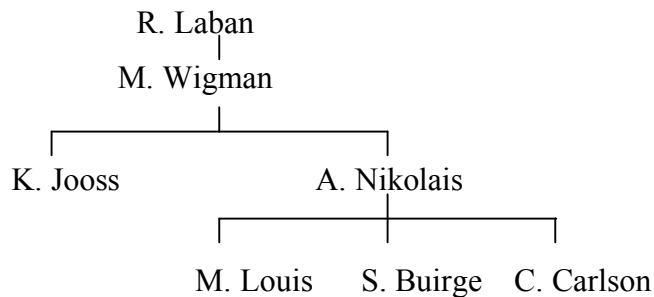
Poza Denishawnschool :



Post modern : De Groat (autor choreografii m.in. do spektakli Roberta Wilsona), L.Childs, R. Dunn.

II Szkoła niemiecka

Teoretyk : Emil Jaques-Dalcroze



Współcześni badacze Isabelle Ginot i Marcel Michelle, autorzy książki *La danse au XXème siècle*, proponują następujący podział, wzbogacony o osiągnięcia najnowszej choreografii:

- Prekursorów i teoretyków ruchu XIX i początku XX wieku (François Delsarte, Emil-Jacques Dalcroze, Rudolf von Laban);
- Pionierów początku XX wieku (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis i Ted Shawn);
- Pokolenie wielkich mistrzów, lub w innych źródłach – modernizmu (Kurt Jooss, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey, Jose Limon, Bauhaus, Alvin Nikolais) - do ok. lat 50.;
- *Rupture* Merce'a Cunninghama, lata 50.;
- Postmodernizm amerykański oraz pokolenie powojenne (pierwsze pokolenie postmodernistów – okres Judson Church lata 60.-70. oraz Grand Union i drugie pokolenie lat 80. i 90., współczesność z wyodrębnieniem takich zjawisk jak japońskie

butoh, niemiecki *Tanztheater* czy francuski *nouvelle danse française* oraz nowa fala: Wim Vandekeybus, Alain Platel, *physical theatre* w Anglii od drugiej połowy lat 80.);

- Nowe formy: Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Mark Tompkins, Vera Mantero, Benoît Lachambre, Meg Stuart – od połowy lat 90. Okres ten, sytuujący się pomiędzy 1990 a 2000 rokiem, charakteryzuje polityczność dyskursu, krytyka instytucji, powrót alternatywnych technik lat 70., wpływ nowych technologii etc.⁴⁷

Austriacki krytyk i teoretyk tańca Helmut Ploebst, opierając się na konkretnych stylach choreograficznych, proponuje jeszcze dokładniejszy podział tego, co określa jako *nową choreografię*, na następujące okresy:

- Począwszy od początku XX wieku wymienia jako pierwszą falę m.in. : Isadore Duncan, Waclawa Niżyńskiego, Jeana Börlina, Giacomo Ballę, Oskara Schlemmera i Fernanda Légera.
- Drugi okres, począwszy od lat 30. XX wieku do lat 60., koncentruje się głównie w USA i obejmuje twórczość m.in. Merce'a Cunninghama, Anny Halprin, Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve'a Paxtona, Trishy Brown, Lucindy Childs. Tutaj Ploebst ujmuje także - jako choreograficzną - twórczość Becketta (*Square*), Bruce'a Naumana (*Beckett-walk*), Caroleen Scheemann, Roberta Morrissa, Guy Deborda (sytuacjonizm), Fluxus i Roberta Filliou (twórcę *no-event*).
- Trzeci okres to ponownie lata 50., ale tym razem w Japonii, gdzie debiutują protagoniści *butoh* – Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno. Rozciąga się on na twórczość ich następców - Min Tanaki, Manri Kima i Saburo Teshigawary. Lata 70. z kolei to powrót do Europy, gdzie debiutuje Pina Bausch i Johann Kresnik. Następnie lata 80. z twórcami takimi jak Belgowie Alain Platel, Jan Fabre, w USA – Robert Wilson, w Niemczech – William Forsythe, we Francji – Dominique Bagouet, Mark Tompkins, Maguy Marin, Mathilde Monnier.
- Czwarty okres zaczyna się w latach 90. wraz z twórczością Jérôme'a Bela, Borisa Charmatza, Emio Greco, Raimunda Hoghe'a, Xaviera le Roy, Very Mantero, Meg Stuart. Nie mniej istotni pozostają także Jonathan Burrows (Wielka Brytania), Maria la Ribot (Hiszpania) i grupa wiedeńska Lux Flux.

⁴⁷ I. Ginot, M. Michelle, *La danse au Xxème siècle*, Paris 2002, s. 246-247.

- Piąty, nadal otwarty okres, firmują najmłodszy twórcy, zasadniczo europejscy, do czołówek których zalicza Ploebst m.in. Toma Plischke, Vincenta Dunoyer, Christine de Schmedt, Emmanuelle Huynh, Myriam Gourfink, Thomasa Lehmena⁴⁸.

Wyodrębnienie tych dwóch ostatnich grup nie wydaje się jednak do końca jasne. Twórcy ci przynależą bowiem wiekowo do jednej generacji (poza Burrowsem), trudno także zdefiniować konkretne wyznaczniki estetyczne, które uzasadniałyby taką właśnie klasyfikację tych choreografów.

To właśnie twórczość artystów sytuujących się w dwóch ostatnich, nakładających się na siebie czasowo „etapach”, według badaczy francuskich (lub trzech ostatnich według schematu Ploebsta), ujęta w ramy refleksji estetycznej w kontekście współistniejących, ale już obarczonych pewną tradycją nurtów tańca współczesnego, stanowi uszczegółowiony przedmiot badań niniejszej pracy. Należy jednak pamiętać, że krajobraz współczesnej sceny tańca tworzą zarówno choreografowie debiutujący w okresie amerykańskiego postmodernizmu, jak i europejskiej współczesności, nie pomijając tak znaczącej postaci jak Merce Cunningham, który jeszcze w wieku ponad osiemdziesięciu lat sygnował kolejne premiery.

Mimo iż w literaturze światowej nie są wymieniani zbyt często, zostaną w ramach tego pokolenia uwzględnieni także młodzi twórcy wywodzący się z krajów Europy Wschodniej, m.in. z Polski, Rumunii, Słowenii, Serbii i Słowacji. Specyfika ich pracy wiąże się z historią polityczną Europy oraz upadkiem komunizmu, z tego też względu cezura roku 1990 ma swoje podwójne uzasadnienie, gdyż od tej daty (właściwie od 1989 roku) możliwa była swobodna wymiana kulturalna, co wiązało się również z unaocznieniem opóźnienia, jakie w rozwoju tańca współczesnego dotknęło kraje postkomunistyczne. Różne tradycje taneczne i zahamowanie rozwoju tańca współczesnego w tych krajach (choć błędem byłoby powiedzieć, iż był on zupełnie nieobecny)⁴⁹ odbija się echem do dziś. Dlatego w trzecim rozdziale problem ten zostanie omówiony na tle refleksji estetycznej.

⁴⁸ H. Ploebst, *No wind, no word. Neue Choreographie in der Gessellschaft des Spektakles*, München 2001, s. 268 – 270.

⁴⁹ Zob. J. Łumiński, *Co to jest taniec współczesny?*, www.stt.pl, data dostępu 10/05/08.

1.1.3. Dzieło choreograficzne a spektakl tańca współczesnego

Jak już zostało to wspomniane, wśród historyków i estetyków tańca nie ma zgodności co do pojęcia *taniec współczesny*, zaś definicje, które podają słowniki, są zazwyczaj zbyt ogólne. Dlatego, na potrzeby niniejszej pracy, zakres tego terminu zostanie doprecyzowany w pierwszej kolejności kategorią *spektaklu*, co pozwoli również ograniczyć przedmiot badań, eliminując z niego inne – niesceniczne i niewidowiskowe praktyki związane z tańcem współczesnym. Nie będzie więc wchodzić w obszar refleksji ważna, aczkolwiek w przyjętej perspektywie nieco odrębna kwestia procesu kreacyjnego choreografii, rozumianego jako praca w studio, nie będą także wchodziły w zakres analizy warsztaty, praktyka *Contact Improvisation* (dalej: CI) ani problematyka opisu poszczególnych technik tańca współczesnego.

Aby móc zdefiniować cząstkowy przedmiot badań jako *dzieło współczesnej choreografii*, należałoby odnieść się do idei dzieła sztuki w ogóle. Próba określenia istoty dzieła i możliwości jego zdefiniowania stanowi bowiem ważny obszar myśli estetycznej ostatnich lat⁵⁰.

Obszerną refleksję nad istotą dzieła w ujęciu współczesnych nurtów estetycznych podejmuje m.in. Rüdiger Bubner w książce *Doświadczenie estetyczne*. Zauważa on, iż tworzenie kanonu (czyli również określanie pozycji i definicji dzieła) stanowi rezultat przyjęcia estetyk operujących różnie wyakcentowanymi pojęciami prawdy, które swój program za każdym razem mogą wypełnić dopiero dzięki hipostazowaniu określonych dzieł. W ujęciu Bubnera największa trudność jawi się w przypadku estetyk stawiających właśnie na prawdę w sztuce, które muszą nieodzownie przyjmować pojęcie dzieła, określającego ontologiczne miejsce występowania prawdy poza teoretycznym kontekstem myślowym. Jako dzieło jawi się wówczas obiektywnie dana rzecz, charakteryzująca się samodzielnym bytem niezależnym od teorii i refleksji⁵¹.

Taka postawa wydaje się obca badaczom estetyki tańca, którzy akcentują przede wszystkim trudność w bezwzględnej aplikacji tego pojęcia do współczesnych choreografii, co przedstawione zostanie dokładniej w dalszej części tego rozdziału.

⁵⁰ Por.: G. Genette, *op. cit.*; N. Goodman, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes 1990.

⁵¹ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, str. 37. Por. G. Dickie, *Définir l'art*, [w:] G. Genette, *op. cit.*

Prezentowana przez nich świadomość relatywizmu kategoryjnego dzieła choreograficznego jest niewątpliwie związana z historycznymi procesami przekształcania się ontologicznej konstrukcji dzieła na gruncie estetyki i z faktem, iż taniec współczesny bardzo dobrze wpisuje się swoją rewolucyjną - w stosunku do kanonu - estetyką w dyskusję nad ideą dzieła.

Wracając do rozważań Bubnera, czytamy, iż:

[...] kategoria dzieła należy [...] bez wątpienia do tych tradycyjnych określeń estetyki, które zostały najgłębiej zakwestionowane przez emancypacyjny ruch w nowoczesnej sztuce. Od czasu konstrukcji kubizmu i futuryzmu, od ready-mades i wszelkiego rodzaju obrazów tworzonych z przypadkowych materiałów [...], jedna z istotnych tendencji w nowoczesnej sztuce zmierza do przezwyciężenia lub rozsadzenia tradycyjnej jedności dzieła. Czy przez to, że w dzieło sztuki zostają włączone rzeczy z jego otoczenia, czy przez to, że dzieło stara się samo wyglądać jak rzecz taka jak inne – w każdym przypadku intencją jest niwelacja lub likwidacja szczególnej pozycji dzieła [patrz: „demokratyzacja” ruchu w nurcie postmodernistycznym tańca- J.Sz.]. Dadaistyczne obrazy-zagadki [...] i szokujące obrazy surrealistyczne nadały aktowi rozsadzania jedności dzieła rangę wewnętrznego tematu sztuki i tym samym wprowadziły dalej oddziałujący motyw nowej ekspresji artystycznej [w tańcu: Valeska Gert, taniec dadaistyczny i futurystyczny- J.Sz.]

[...] Całkiem świadomej zdrady idei dzieła dokonuje się w akcjonistycznych praktykach, w których, jak w happeningu chce się przełożyć sztukę na jakieś zdarzenie (Vorgang), lub jak w pewnych utworach najnowszej muzyki nie zamierza się inaugurować niczego poza jakimś łańcuchem zmiennych aktów (Vollzüge) bądź też za pośrednictwem zabiegów mechanicznych, zamiast „dzieła” uruchamiany jest tylko permanentny proces [w tańcu: events Merce’a Cunninghama i Johna Cage’a, akcje uliczne Anny Halprin- J.Sz.]. Wszystkie owe zjawiska estetyczne, w których nie przyjmuje się za podstawę ściśle wytyczonej granicy między dziełem jako drugą rzeczywistością i daną realnością, ale gra się zacieraniem granicy i czerpiąc efekty z dwuznaczności płynnych definicji, dopuszczają sceptycyzm wobec zwartości dzieła. Dążenia idące w kierunku płynnego przejścia od „sztuki” do „życia” eksperymentują w polu, gdzie nie ma już w ogóle miejsca dla szczególnej pozycji dzieła⁵².

W tym świetle relacja między tańcem współczesnym a jego „przodkiem” – baletem klasycznym jest porównywalna do tej, jaka istnieje między sztuką współczesną a klasyczną⁵³. Sytuując się w nurcie szeroko pojętej sztuki współczesnej, tak jak artyści innych dziedzin, również tancerze i choreografowie reagują swoją działalnością artystyczną na otaczającą ich rzeczywistość. Odnoszą się przy tym – świadomie lub mniej świadomie – do tradycji własnej sztuki, niekiedy *explicite* nawiązując do niej w cielesnym i estetycznym metadyskursie.

⁵²R. Bubner, *op. cit.*, s. 38-39.

⁵³ Przede wszystkim chodzi tutaj o zmianę w kwestii rozumienia „funkcji” sztuki, widoczną w transformacji natury procesów mimetycznych, od naśladowania do zmieniania, parodiowania i komentowania rzeczywistości. Zob. m.in. : A. Melberg, *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002; M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001.

Samo pojęcie dzieła jest problematyczne w wielu dziedzinach artystycznych, ale w przypadku tańca współczesnego, ze względu na stosunkowo krótką tradycję, która dopiero niedawno przekroczyła stulecie, operowanie tym terminem jest szczególnie utrudnione⁵⁴. Dzieło choreograficzne w tradycji zachodniej pozostawało bowiem przez długi czas utożsamiane z pojęciem baletu – formy skryształizowanej ostatecznie w XIX wieku⁵⁵. Z drugiej jednak strony, wielbiciel baletu, przekonany o nieśmiertelności klasycznych dzieł, byłby bez wątpienia zaskoczony odkryciem, że ich archiwizacja, to w zasadzie gromadzenie kostiumów i dekoracji oraz ustnie przekazywana tradycja wykonania głównych ról. Każdorazowo taki przekaz może jednakże ulegać zmianie w zależności od osób, które go mogą – lub nie – modyfikować, ale także od stylu gwiazdy-przekaziciela, czy też osobistej wizji sensu baletu i wielu innych aspektów. Ten model transmisji bezpośredniej (z ciała na ciało, z gestu na gest) trwa od pokoleń, gdyż nawet dla baletu klasycznego nie ma analogicznego do nutowego systemu notacji⁵⁶. Tym samym nawet dzieło baletowe (możliwe do utrwalenia w sposób nieporównywalnie bardziej dokładny niż spektakle współczesne) nie istnieje inaczej jak w procesie permanentnej rekonstrukcji, obciążonej niemożliwym do uniknięcia ryzykiem transformacji materii początkowej.

Drogę do klasyfikacji sztuk w oparciu o ich „immanentny porządek” lub „sposób istnienia” właściwych im dzieł stworzył w estetyce Nelson Goodman⁵⁷. W jego ujęciu podstawą umożliwiającą stworzenie definicji dzieła choreograficznego oraz całej teorii tańca jest system notacji (Goodman zajmował się przede wszystkim językami

⁵⁴ Niemniej, niektórzy autorzy nie zgadzają się z tą zawężoną periodyzacją, konstatując, iż taniec, jak każda inna sztuka, ma swoją historię zaczynającą się już w czasach starożytnych, zaś współczesność jest tylko jej najnowszym etapem. Zob. L. Louppe, *op. cit.* Autorka ta używa określenia taniec współczesny dla okresu historycznego od początku XX wieku aż do dziś.

⁵⁵ Cechy tak ujętego baletu to: balet rozwija się podług pewnej logiki, przez długi czas narracyjnej, wzbogacony jest potężną maszyną widowiskową, jak kostiumy i dekoracje, składa się z „niemych” ruchów wykonywanych przy akompaniamencie muzyki. Zob. L. Louppe, *op. cit.*, s. 279.

⁵⁶ I. Ginoł, *La critique en danse contemporaine: théories et pratiques, pertinences et délires*, niepublikowana praca habilitacyjna, Université Paris 8 – Saint-Denis 2006, s. 18. Autorka pisze tutaj m.in. o niemożności zapisu analogicznego do muzycznego nawet metodą Labana.

⁵⁷ Goodman opiera swoją klasyfikację na przeciwstawieniu się tradycyjnie spotykanym w estetyce dychotomiom, jak ciało-umysł, poznawcze-emocjonalne, subiektywne-objektywne, realne-abstrakcyjne, teoria-praktyka, etc. Zajmuje się tym, w jaki sposób komunikują różne systemy sztuki, w tym również taniec. Doświadczenie estetyczne łączy według niego aktywność poznawczą, dynamiczną i zmysłową. Aktywność poznawcza z kolei implikuje doświadczenie sensoryczne i emocyjne. W każdym doświadczeniu twórcy i odbiorcy związanym ze sztuką, nie tylko tańcem, znaczącą rolę odgrywa więc ciało. N. Goodman, *op. cit.*

symbolicznymi sztuk oraz ich różnicującym charakterem). System notacji jest dla niego narzędziem pracy wspólnym dla choreografa, nauczyciela i tancerza. Aby mógł on stać się podstawą ustanowienia tańca jako sztuki, autor *Languages of Art* postuluje spełnienie trzech warunków:

1. twórca musi rozdzielić właściwości konstytutywne i niekonstytutywne dzieła;
2. decyzja co do tych właściwości jest wynikiem współczesnej praktyki, a proces wyboru tego, co i jak notować, rozwija tę praktykę;
3. symbole i terminy muszą zostać wybrane oraz nazwane. *De facto*, jest to więc proces klasyfikacji. Wybierając symbole i ich denotacje, choreograf ustanawia priorytety pozwalające na uwidocznienie swojego dzieła⁵⁸.

Tymczasem, poza tym, że dzieło choreograficzne - również baletowe - jest z natury heterogeniczne, tzn. jest zrobione z ruchów, dźwięków, obrazów, scenografii, ewentualnie tekstów, dostęp do zapisów jest zarezerwowany dla specjalistów, którzy są do tego przygotowywani przez co najmniej kilka lat. Konieczność kreowania podstaw formalnych dzieł powiązana jest bezpośrednio z tworzeniem *repertuaru* zespołów tanecznych, czyli zapewnieniem pewnej ciągłości programowej. Pojęcie repertuaru istnieje we Francji od mniej więcej lat osiemdziesiątych (w przypadku zespołów tańca współczesnego) i w odniesieniu jedynie do tzw. instytucjonalnych zespołów narodowych centrów tańca i tylko dla niektórych spektakli⁵⁹.

Poza repertuarem żywot poszczególnych dzieł jest przeważnie bardzo krótki. Spektakl tańca tworzony jest w ciągu procesu trwającego od kilku tygodni do kilku miesięcy, natomiast jego prezentacja zazwyczaj nie wykracza poza dwa przedstawienia⁶⁰. W najlepszym przypadku spektakl może być ewentualnie pokazywany dłużej, ale w tym samym czasie pracuje się już nad nowym widowiskiem. Większość choreografii zmienia się również, mniej lub bardziej wolicjonalnie, podczas *tournée*. Niezwykle rzadkie jest także, aby starszy spektakl, np. przed czterech lub pięciu lat, został ponownie przywrócony na scenę. Natomiast w zasadzie nigdy nie zdarza się, aby spektakl

⁵⁸ J. B. Alter, *Dance-based. Dance-theory*, New York 1996, s. 135.

⁵⁹ Zob. F. Pouillaude, *Le désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'oeuvre en danse*, Paris 2009.

⁶⁰ Na temat specyficznego problemu „nadprodukcji” w tańcu współczesnym mówił m.in. dyrektor artystyczny Narodowego Centrum Tańca w Pantin Jean-Marc Granet Bouffartique podczas konferencji *Exchange/Change* w ramach VII Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa 13-14.06.2008.

wykreowany przez jakiegoś współczesnego choreografa został następnie odtworzony przez inny zespół⁶¹. We współczesnych choreografiach częstym zabiegiem jest wprowadzanie sekcji improwizacji (niektóre choreografie wręcz opierają się na metodach improwizacji). Nawet te najbardziej „écrites” (ten termin odsyła nie do zapisu, ale do faktu, że choreografia ma być w miarę możliwości niezmienna) spektakle powstają najczęściej poczynając od improwizacji lub kompozycji zrobionej przez tancerzy pod dyrekcją choreografa⁶². Z takim sposobem istnienia wiąże się również fragmentacja i rekonstrukcja – terminy te zastępują dzisiaj klasycznie pojętą kompozycję.

Komponować oznacza również układać, zbierać, ukierunkowywać akcję, tworzyć sztukę teatralną. Kompozycja jest nową syntezą materiałów i fragmentów wyjętych z ich oryginalnego kontekstu. [...] Jest to również sposób, w który tancerz izoluje pewne procesy psychologiczne i postawy behawioralne tak, jak gdyby układał je pod lupą i czynił ze swojego ciała pokawałkowaną całość⁶³.

Niepodważalnym pionierem w zastosowaniu przypadku w konstrukcji dzieła choreograficznego jest Merce Cunningham. Aby uchronić się przed koniecznością zdania się na łaskę „twórczych impulsów”, Cunningham wprowadza do procesu kreacji procedury aleatoryczne, na wzór tych, które John Cage stosuje w muzyce⁶⁴. Jak pisze Michèle Fevre, aleatoryczność i decentralizacja przestrzeni scenicznej to te z osiągnięć Cunninghama, które w ogromnym stopniu oddziałują na współczesnych choreografów⁶⁵. Są to również – wraz z wymienioną wcześniej fragmentacją – narzędzia pracy tancerza w obróbce jedyne go materiału znajdującego się u początku konceptu choreografii – ciała w ruchu. Louppe przypomina natomiast, że u podstaw dzieła choreograficznego nie ma żadnego specyficznego tworzywa, tancerz nie posiada do dyspozycji, jak w innych sztukach, jakiegoś „danego” medium – dźwięku, koloru, maszynerii i światła, jak w kinie. Nie istnieje tekst – jak w teatrze, chociaż można nim się posłużyć. Zdecydowanie nie ma też żadnego argumentu, jak w balecie klasycznym, czy też fabuły

⁶¹ Wyjątkiem może być powołana po śmierci francuskiego choreografa Dominique'a Bagoueta grupa Carnet Bagouet, która udziela praw autorskich i nadzoruje rekonstrukcje jego choreografii w wykonaniu innych zespołów. Problem transmisji jest mniej znaczący w nurcie neoklasycznym oraz w przypadku niektórych dobrze udokumentowanych choreografii stanowiących dziedzictwo estetyczne tańca współczesnego, jak np. choreografie Trishy Brown, które znajdują się w programie szkoły tańca współczesnego P.A.R.T.S. w Brukseli.

⁶² I. Ginot, *op. cit.*, s. 19-32.

⁶³ J. Lumiński, *Dance theatre*, www.stt.pl, data dostępu 05/05/08.

⁶⁴ R. Copeland, *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, New York 2004.

⁶⁵ M. Fevre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris 1995.

„kierującej z zewnątrz” ruchem tańczonym. Dlatego też samo „wymyślenie ciała jest już pracą choreograficzną”⁶⁶. Kolejną cechą współczesnych produkcji choreograficznych jest sygnatura autora, wyizolowanego indywiduum, czasami pary choreografów. Nie ma natomiast w tańcu współczesnym zbyt wielu kreacji zbiorowych, mimo zasadniczej roli, jaką ma w tworzeniu praca tancerza lub całego zespołu⁶⁷.

Rola choreografa jako sygnatariusza wydaje się być jedną z trwale zaznaczonych cech tańca współczesnego, chociaż niektóre grupy próbują z nią walczyć, ustanawiając formy tzw. kolektywów (jak Grand Union w USA w latach 60., współcześnie grupy Les Ballets C. de la B. i Les SlovacKs z Belgii). Definicja dzieła choreograficznego jako oryginalnej kreacji, sygnowanej nazwiskiem choreografa, wywodzi się jeszcze z XIV wieku. Jak zauważa Louppe, takie pojęcie dzieła choreograficznego istnieje tylko w kulturze zachodniej. Inną właściwością współczesnego dzieła choreograficznego jest fakt, że przynależy ono w tym samym stopniu do historii swojej dziedziny, co do sztuki współczesnej. Z tego względu charakteryzuje je wolność w doborze swojej definicji i zawartości (co z kolei stanowi swoisty kanon nowoczesności).

Współczesne dzieło choreograficzne jest polimorficzne, dlatego też trudno mówić o jednej uniwersalnej matrycy interpretacyjnej. [...] Najbardziej widoczne przekształcenie dzieła choreograficznego w XX wieku związane jest z wieloma propozycjami jego aktualizacji: zmianą formatu, przeniesieniem kadrów reprezentacji, różnorodnymi typami jakościowych i ilościowych formuł. Każdy z wielkich fundatorów nowoczesności w zasadzie wymyślił swoją własną formułę⁶⁸.

W świetle powyższych rozważań nad estetyką i naturą dzieła choreograficznego nie możemy więc zgodzić się na jedną z niewielu prób klasyfikacji dzieła choreograficznego dostępną w języku polskim, a zaproponowaną przez Christophera Balme’a. Przyjmuje ona następującą postać:

- „ [Pierwszy rodzaj to ten, w którym] partytura, libretto i choreografia stanowią całość i posiadają zapis (muzyczny, słowny, znakowy). Dotyczy to większości baletów z repertuaru klasycznego, które dziś jeszcze w niezmiętej przeważnie postaci stanowią podstawę przedstawienia;
- [W drugim] jako tekst podstawowy traktuje się tylko partyturę. Dzięki nowej choreografii zyskuje ona status dzieła. (...) Tego typu dzieła są *per definitionem*

⁶⁶ L. Louppe, *op. cit.*, s. 245-246.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem*, s. 278-280.

naznaczone intertekstualnością, gdyż podejmują one dyskusję z kompozycją muzyczną, ewentualnie z wcześniejszymi choreografiami;

- [W trzecim typie] w centrum uwagi znajduje się choreografia jako nowe dzieło. Choreograf wybiera muzykę, która często została skomponowana z myślą o przekładzie na język tańca, odpowiadając intencjom dzieła i kreując je. W dzisiejszym teatrze tańca jest to najczęściej spotykany przypadek⁶⁹.

Powyższy podział, po pierwsze, ogranicza się tylko do pojęć *spektaklu baletowego* i fragmentarycznie *teatru tańca*, które są w ramach naszych badań desygnatem tylko dwóch z wielu nurtów tańca współczesnego. Po wtóre, widoczne jest w nim jednostronne uzależnienie tańca od muzyki i określenie jakości dzieła choreograficznego w oparciu o związki, jakie zachodzi między tymi dwoma tworzywami. Tymczasem, o ile relacja ta niewątpliwie jest bardzo istotna dla większości choreografii współczesnych, to nie jest ona zawsze podstawą ich tworzenia. Bardzo często pozamuzyczne czy nawet pozaruchowe czynniki stanowią o linii dramaturgicznej i całej kompozycji spektaklu tańca. Tak więc, powyższa klasyfikacja nie jest w żadnym stopniu wyczerpująca i musiałaby zostać poszerzona o dalsze kategorie, które uwzględniłyby zarówno formy odbiegające od teatru tańca, jak i definicję tańca jako niezależnego od muzyki. Niemniej, dwie ostatnie kategorie z wymienionych przez Balme'a znajdują się wśród zbioru spektakli określających materiał dla niniejszych badań. Panorama kilkuset spektakli obejrzanych w ciągu ostatnich kilku lat pozwala na uzupełnienie powyższej klasyfikacji – generalizując i nie kusząc się również o wyczerpującą kategoryzację dzieł choreograficznych – w następujący sposób:

- Choreografia budowana jest na dialogu między muzyką a ruchem;
- Choreografia wykorzystuje postmodernistyczne rozumienie muzyki jako przestrzeni wszelkiego dźwięku, hałasu czy ciszy, etc.;
- Widz jako jeden ze współtwórców dzieła choreograficznego zostaje intencjonalnie włączony jako element niezbędny dla powstania choreografii;

⁶⁹ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, tłum. W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002, s. 145.

- Taniec jako sztuka i refleksja metatematyczna stanowią źródło i tworzywo choreografii;
- Tematem choreografii jest dowolnie wybrany tekst kultury;
- Dzieło choreograficzne wychodzi poza przestrzeń teatralną (galeria, muzeum, park, przestrzeń miejska);
- Choreografia koncentruje się na ciele i cielesności w ich aspekcie doznaniowo-ruchowym, politycznym, bio-politycznym, etc.

Staje się oczywiste, iż wyczerpanie takiej kategoryzacji w zasadzie nie jest możliwe. Dzieło choreograficzne jawi się w efekcie jako nieskończony zbiór elementów estetycznych, mając za warunek *sine qua non* obecność procesu „choreografowania”. W celu jego dookreślenia można byłoby pokusić się o definicję negatywną, odróżniającą dzieło choreografii współczesnej od innych form tańca, takich jak balet klasyczny (posiadający ściśle zasady kompozycji i techniki), neoklasyczny⁷⁰, taniec salonowy, uliczny, ludowy (tradycyjny) i sakralny. Rozszerzając naszą perspektywę na tzw. kulturę masową czy też popularną, należałoby do zbioru form tanecznych, które nie będą stanowić przedmiotu badań niniejszej pracy, dodać wszelkie formy tańca rozrywkowego, istniejącego zarówno w otwartej przestrzeni publicznej, jak też w przestrzeni mediów. Z terminów funkcjonujących w literaturze polskojęzycznej najbliższy rodzajowo byłby *taniec teatralny* stosowany przez Roderyka Langego⁷¹.

⁷⁰ Pierwsze zasady tańca neoklasycznego wypracowali młodzi choreografowie Baletów Rosyjskich (Leonid Massin, Bronisława Niżyńska, George Balanchin). Styl neoklasyczny nadal korzysta z czystych elementów klasycznych, dodając do nich nowe. Na planie technicznym te unowocześnienia obejmują m.in.: wprowadzenie tzw. „pozycji normalnych”, czyli takich, w których stopy nie są wykręcone na zewnątrz, statykę i sugestię dynamizmu w wyniku pewnej nierównowagi nowych póz oraz większą dowolność w samej choreografii, to znaczy w kompozycji poszczególnych figur i sekwencji. Początek wieku XX wprowadza „balet nietematyczny”, jak *Sylfidy* z 1909 roku, a następnie „balet z tezą”. Pięćdziesiąt lat później pojawia się nowa generacja neoklasyków z Rolandem Petitem i Mauricem Bėjartem, którzy dodają kolejne zmiany w technice klasycznej. Ich „choreografia totalna” nie koncentruje się tylko na stopach i ramionach tancerza, ale włącza również „zapomniane” wcześniej części ciała, jak korpus, głowa, palce czy usta. Neoklasyka odkrywa również „trzeci wymiar”, czyli ruch po podłożu, do tej pory dozwolony tylko tancerzom przedstawiającym umierające na scenie postacie. Ten neoklasyczny nurt konstituuje połączenie estetyki linearnej i kątowej oraz technik innowacyjnych, ograniczonych jednak tym, co stanowi esencję klasyki baletowej, czyli ustawieniem stóp na zewnątrz. Za: G. Prudhommeau, *La danse classique vit toujours, mais elle a bien changé*, „Revue esthétique”, 1992 nr 22, s. 113-115.

⁷¹ R. Lange, *Znaczenie tańca we współczesnej kulturze europejskiej: przegląd ogólny*, [w:] *Taniec. Choreologia. Humanistyka*, op. cit., s. 103-130.

Termin *dzieło* będzie więc funkcjonował w sposób umowny, a nie bezwzględny, mając za odpowiednik *spektakl tańca współczesnego*, lub też – często pojawiający się przy mniejszych, konceptualnych pracach – *projekt choreograficzny*. Jest to istotne ze względu na fakt, jak różne formy może taki projekt przyjąć, wychodząc z sali teatralnej np. do galerii, mieszkania prywatnego czy w przestrzeń publiczną. Może zostać dookreślony jako instalacja choreograficzna, *performance-lecture*, performans choreograficzny czy taneczny etc. Choreografia - w stosunku do pojęcia tańca współczesnego - byłaby sposobem organizacji tworzyw, jakie składają się na spektakl tańca współczesnego, wychodząc znacznie poza zakres tradycyjnie rozumianej czynności układania fraz i sekwencji ruchowych.

Odnosząc się do słynnego konceptu Umberto Eco, zauważmy, iż taka natura współczesnych dzieł choreograficznych jest pewnego rodzaju idealną formą „dzieła otwartego”, które zawiera zamierzone miejsca niedookreślenia. Co więcej, choreografowie w niektórych przypadkach, używając na przykład improwizacji w spektaklu, muszą zgodzić się na nieprzewidywalność pewnych elementów jego konstrukcji. Choreograf w przypadku zbiorowych kreacji może również dzielić obowiązek wypracowania ruchu z tancerzami, jak ma to miejsce w wielu zespołach tańca współczesnego, np. Les Ballets C. de la B., Rosas czy nawet w zespole Williama Forysthe'a. Poza dzieleniem odpowiedzialności z widzem za ostateczny kształt produktu procesu kreacyjnego, sam konstrukt Artysta–Twórca zostaje rozbity na atomy tak samo jak stałość i jedność jego dzieła.

Pomocne i pokrewne rozumienie estetyki dzieła sztuki proponuje Fischer-Lichte, gdy pisze, że „heurystyczne rozdzielenie estetyki twórczości od estetyki recepcji wydaje się mało pomocne w analizie funkcjonowania autopoiesis pętli feedbacku. W konsekwencji tego powstaje problem estetyki dzieła sztuki”⁷².

Składa się na ten problem ulotność samego performansu, niemożność oddzielenia artysty od materiału, jaki sam stanowi. Problem jednoczesnego posiadania ciała i bycia ciałem, o jakim pisali teoretycy i praktycy teatru (m.in. E. G. Craig)⁷³, staje się jeszcze

⁷² E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 121.

⁷³ *Ibidem*, s. 123.

istotniejszy w odniesieniu do tańca, dla którego ciało jest jednocześnie przedmiotem i podmiotem działań scenicznych.

1.2. Przyjęta metodologia badań

1.2.1. Taniec jako przedmiot badań nauk humanistycznych

Ponieważ taniec interesuje badaczy wielu dyscyplin, spektakle taneczne zaś są ze swej natury heterogeniczne, wykształciło się dotychczas kilkanaście możliwych paradygmatów badań nad tą dziedziną sztuki. Taniec istnieje jako przedmiot refleksji w obszarze następujących nauk humanistycznych:

➤ Antropologia

Stanowisko antropologiczne jest rozpowszechnione zwłaszcza w kręgu amerykańskich badań nad tańcem i aktualnie jest jednym z najbardziej popularnych⁷⁴. Perspektywa antropologiczna obejmuje zarówno badania nad tzw. tańcami tradycyjnymi, z silnym naciskiem na afrykańskie i azjatyckie społeczności, ale jest też rozumiana szeroko, jako ujęcie danego zjawiska w jego kontekście antropologicznym. Tak więc przedmiotem jej analizy staje się w takim samym stopniu balet klasyczny, co np. tradycyjny taniec indyjski *kathak*.

➤ Filozofia

Podejście filozoficzne akcentuje rozważania nad istotą tańca, oscylując wokół pytań epistemologicznych o istotę tańca, ruchu, ciała w ruchu. Dużego wsparcia dla rozumienia kategorii ciała i ruchu na gruncie badań nad tańcem dostarczyły prace m.in. Jeana-Luca Nancy'ego, Michela Bernarda czy Huberta Godarda⁷⁵. W Polsce Dariusz Górski zaprezentował tezę o nieruchomej podstawie estetycznej tańca⁷⁶.

➤ Socjologia

Socjologia zastosowana do badań nad tańcem daje przede wszystkim obraz

⁷⁴ *Anthropologie de la danse*, red. A. Grau, G. Wierre-Gore, Pantin 2006.

⁷⁵ J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2006; M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin 2001.

⁷⁶ D. Górski, *op. cit.*

funkcjonowania społecznego środowiska tanecznego, czyli np. rodzaj formacji społecznych, takich jak grupy i zespoły, kolektywy. Wiąże się to z dookreśleniem społecznych warunków funkcjonowania tancerzy i choreografów. Krytyczne podejście socjologiczne aplikuje narzędzia analityczne wskazujące na podział władzy wewnątrz tych konstruktów i jego ewentualne przeniesienie na scenę⁷⁷. Odmienne stanowisko w ramach tego samego paradygmatu ujmuje taniec jako mniej lub bardziej świadomie zamierzoną reprezentację stosunków społecznych i politycznych, w radykalnych wariantach taniec – jak każda sztuka – jest postrzegany jako immanentnie polityczny⁷⁸.

➤ Teatrolgia

Teatrolgia bada przede wszystkim spektakle tańca i inne formy widowiskowe tej sztuki⁷⁹. Spektakl tańca wymaga dostosowania narzędzi teatrolgicznych do specyfiki wynikającej z poetyki tańca, ale schemat analizy może zostać częściowo zapożyczony. Dotyczy to przede wszystkim analizy przestrzeni, scenografii, muzyki, kostiumu, światła, etc. Ponieważ przedmiot badań ukonstytuowany jest ze zbioru spektakli tańca współczesnego, te metody analizy zapożyczone z teatrolgii znajdują tutaj częściowo swoje zastosowanie.

➤ Choreologia

Zainicjowana przez Rudolfa Labana choreologia znajduje licznych kontynuatorów w Anglii, Francji czy Niemczech. W Polsce reprezentuje to stanowisko m.in. Roderyk Lange⁸⁰. Choreologia opiera się na analizie ruchu, najczęściej w relacji do muzyki, czyli z uwzględnieniem przede wszystkim tempa, rytmu, dynamiki, etc. W dalszej kolejności mogą zostać z tej interpretacji wyciągnięte wnioski co do sposobu konstruowania dramaturgii spektaklu. Taki sposób badania spektaklu tańca jest również jednym z narzędzi używanych w niniejszej pracy; z jednym zastrzeżeniem: choreolodzy posługują się najczęściej notacją labanowską, o której zaletach i wadach w analizie spektaklu już zostało wspomniane. Niektórzy współcześni badacze rozumieją jednak

⁷⁷ Socjologiczne ujęcie nowego tańca francuskiego prezentuje M. Guigou, *La nouvelle danse française*, Paris 2004.

⁷⁸ Takie stanowisko ujęcia tańca jako „immanentnie politycznego” prezentuje m.in.: Andrew Hewitt, *Social choreography*, Durham 2005.

⁷⁹ P. Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris 2005, oraz idem, *La mise en scène contemporaine*, Paris 2007. W obydwu tych podręcznikach teatrolgii znajdują się przykłady analizy spektakli tańca współczesnego (m.in. *Paradis* CIE Montalvo-Hervieu i *May-B* Maguy Marin).

⁸⁰ R. Lange, *Podręcznik kinetografii*, Poznań 1995.

choreologię w szerokim znaczeniu tego słowa, umiejscawiając ją w polu badań teatralno-performatywnych i podkreślając jej związek z innymi dyscyplinami, zwłaszcza muzyką, antropologią, semiotyką, fenomenologią⁸¹.

➤ Estetyka

Na gruncie francuskiej literatury podstawową lekturą z tej dziedziny jest wielokrotnie tutaj cytowana książka Laurence Louppe. Estetyka zajmuje się więc analizowaniem różnorodnych kategorii estetycznych i poetycznych wpisanych czy wypracowanych przez taniec współczesny, jak *corps dansant*, kinesfera, czas, przestrzeń, piękno/brzydota, zwykłość/niezwykłość, etc. Ponadto zajmuje się badaniem doświadczenia estetycznego widza.

Najbardziej zaawansowana refleksja nad tańcem została rozwinięta w ramach kilku paradygmatów badawczych, do których należy zaliczyć:

➤ Historyczny

Badacze historii tańca zajmują się m.in. poszukiwaniem i niekiedy odczytaniem notacji choreografii, biografią artystów, procesem historycznym powstawania i recepcji dzieła (data premiery, kto brał w nim udział, reakcje prasy etc.)⁸². Źródła historyczne stanowią jedną z podstaw badań w tej pracy, dostarczając niezbędnych informacji. Zaliczają się do tych źródeł teksty programów przedstawień, programów festiwalu, krytyka prasowa, artykuły prasy specjalistycznej, partytury choreograficzne, zapisy wideo spektakli.

➤ Semiologiczny

Podejście semiologiczne wiązałoby się z próbami odczytania spektaklu tańca według przyjętego modelu semiologicznego, czyli jako systemu pewnych znaków. Próby takiego odczytania podjęli m.in. André Helbo w odniesieniu do spektakli Maurice'a Bédarta czy

⁸¹ V. Preston-Dunlop, A. Sanchez-Colberg, *Dance and performative*, London 2002.

⁸² Odczytanie notacji wymaga najczęściej dodatkowych kompetencji, a niekiedy stanowi prawdziwe wyzwanie, gdy np. system notacji jest zupełnie nieznan, fragmentaryczny, właściwy tylko danemu choreografowi. Nawet najpopularniejsze systemy notacji pozostają częściowo zależne od subiektywnego ich zastosowania i odczytania. Na temat słabości systemów Labana i Feuilleta zob.: F. Pouillaude, *D'une graphie qui ne dit rien: les ambiguïtés de la notation chorégraphique*, „Poétique”, 2004 nr 137, s. 99-123.

Sylvie Crèmezi w książce *Signature de la danse contemporaine*⁸³. W powyższej perspektywie można umieścić również semiotyczne próby ujęcia tańca, związane z zastosowaniem pojęcia intertekstualności.

➤ Fenomenologiczny

Fenomenologia znajduje zastosowanie głównie jako metoda badawcza, i to zarówno dla estetyków i teoretyków tańca, jak i dla samych choreografów, którzy powołują się przede wszystkim na Merleau-Ponty'ego jako inspiratora poszukiwań związanych z ciałem i ruchem⁸⁴. W tańcu oznacza to przede wszystkim koncentrację na intuitywnym, subiektywnym doświadczeniu performerera i widza.

➤ Gender

Podejście *gender* do badań nad tańcem zrodziło się wraz z całym ruchem feministycznym w innych sztukach i podobnie zajmuje się krytyką feministyczną estetyki tańca, ale także ujęciem różnych estetyk tanecznych pod kątem ról i tożsamości płciowych⁸⁵.

➤ Interkulturowy

Badania interkulturowe zajmują się wzajemnymi wpływami i korelacjami estetyk Zachodu i Wschodu, możliwościami i zagrożeniami za tym idącymi⁸⁶. Podejście interkulturowe wynika niejako naturalnie z obecnej sytuacji w tańcu współczesnym, w którym większość grup złożona jest z tancerzy różnych narodowości, zaś same techniki współczesne są często korelatami myśli Wschodu i zachodniej estetyki. Ten aspekt jest wręcz podkreślany w spektaklach traktowanych jako przestrzeń dialogu międzykulturowego.

➤ Psychoanalityczny

Psychoanalityczne podejście do tańca może realizować się w kilku ujęciach, jako lektura dzieł choreograficznych przez pryzmat teorii psychoanalitycznych (Z. Freuda, C.G. Junga, J. Lacana), czy też bardziej powszechnie w odniesieniu do innych sztuk – jako

⁸³ S. Crèmezi, *La signature de la danse contemporaine*, Paris 2002; A. Helbo, *Signes du spectacle*, Bruxelles 2006.

⁸⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przekł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.

⁸⁵ Zob. m.in. : R. Burt, *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*, London 1995; *Dance, Gender and Culture*, ed. H. Thomas, London 1993; J. L. Hanna, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago 1988.

⁸⁶ *Danse: langage propre et métissage culturel*, red. Ch. Pontbriand, Montreal 2001. Książka ta jest zbiorem esejów pokonferencyjnych i doskonale obrazuje różnorodność kontekstów związanych z między- czy też interkulturowym paradygmatem.

analiza procesu twórczego. We francuskiej literaturze przedmiotu częste są odniesienia do teorii Didiera Anzieu, ucznia Lacana, który rozwinął swoją teorię *Moi-peau* dotyczącą m.in. roli i funkcjonowania psychosomatycznego skóry⁸⁷.

➤ Biopolityczny

Stanowisko to pojawiło się najwyraźniej w myśleniu o spektaklach ostatniego pokolenia lat 90. Jego najsilniejszymi ośrodkami są społeczności (permanentne lub organizujące się czasowo w ramach projektów) skupiające tancerzy, choreografów, krytyków, jak Tanzquartier w Wiedniu, PAF (Performing Arts Forum) we Francji czy środowisko berlińskie. Ciekawym przykładem jest działający w Belgradzie interdyscyplinarny zespół krytyków i teoretyków publikujący czasopismo *TKH*, w którym krytyka biopolityczna jest jednym z dominujących paradygmatów⁸⁸.

W perspektywie powyższych paradygmatów zaprezentowane w tej pracy badania należałoby rozumieć jako sytuujące się w obszarze teatrologii i estetyki. Ponieważ jednak estetyka zawiera w sobie zarówno poetykę, jak i konieczność świadomości pewnych zabiegów kreacyjnych twórcy, musi niekiedy posilkować się bardziej szczegółowymi narzędziami wypracowanymi przez przedstawicieli innych stanowisk. Jest to konsekwencja wyboru transdyscyplinarnego rozumienia estetyki, jakie zostało zaprezentowane na wstępie rozdziału.

1.2.2. Materiał badawczy

Zgromadzony materiał badawczy podlega podziałowi według kilku kategorii:

- spektakle oglądane na żywo;
- nagrania dvd spektakli tańca współczesnego ;
- wywiady z choreografami, tancerzami, dziennikarzami i kuratorami tańca;
- materiały prasowe teatrów, festiwali;
- recenzje spektakli;
- notatki własne ze spektakli i z pracy dramaturgicznej .

⁸⁷ D. Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris 1995.

⁸⁸ Zob. wersję internetową na <http://www.tkh-generator.net/>

Najistotniejszą i zasadniczą częścią materiału badawczego jest kilkaset spektakli tańca współczesnego obejrzanych na żywo podczas licznych festiwali oraz w ramach regularnych programów teatrów instytucjonalnych, z których ponad sto pięćdziesiąt zostanie przedstawionych w części analitycznej. Z najważniejszych wydarzeń i miejsc prezentujących choreografów europejskich, które dostarczyły materiału do badań nad omawianymi tu zagadnieniami należy wymienić:

- Biennale de la Danse w Lyonie (2004 i 2008)
- Monaco Dance Forum (2006)
- Impulstanz w Wiedniu (2008)
- Tanz im August w Berlinie (2008, 2009)
- Artdanthe w Paryżu (2006 i 2009)
- Danceumbrella w Londynie (2008)
- Festiwal LLL, Bruksela (2007)
- Festiwal Les Inaccoutumes, Menagerie de la verre, Paryż (2008, 2009)
- XV Festiwal Rozdroże, Warszawa (2008)
- VII Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa (2008, 2009)
- Program Stary Browar/Nowy Taniec na Festiwalu Malta (2008)
- Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca, Lublin (2008)
- XIV i XV Międzynarodowa Konferencja Tańca, Bytom (2007 i 2008)
- Polska Platforma Tańca, Poznań (2008)
- Festiwal Les Hivernales, Avignon (2009)
- Rumuńska Platforma Tańca Współczesnego (2009)
- British Dance Edition, Birmingham (2010)

Ponadto dochodzą tutaj regularne programy tańca: 2007 w Kaaitheater (Bruksela), oraz 2006 i 2008 w następujących instytucjach w Paryżu : Théâtre de la ville, Opéra Garnier, Théâtre de la Bastille, Théâtre de la Cité International, MC93 Bobigny, Théâtre du Châtelet, Centre National de la Danse, La Ménagerie de Verre (Paryż) oraz program Stary Browar/Nowy Taniec (Poznań), The Place w Londynie i inne.

Nagrania spektakli służą zarówno rekonstrukcji doświadczenia widza, jak również, w niektórych przypadkach, zapoznaniu się z materiałem inaczej niedostępnym.

Dotyczy to przede wszystkim spektakli już nieobecnych na scenach, bądź też spektakli, których z innych powodów nie można już obejrzeć na żywo. Materiały prasowe teatrów i festiwali służą z jednej strony jako źródło informacji ogólnych o spektaklach (premiera, autor, tancerze, muzyka, scenografia etc.), z drugiej mogą stanowić kontekst z racji zawartych tam uwag o estetyce spektaklu. W żadnym wypadku nie stanowią jedyne źródła informacji o analizowanym materiale. W ten sam sposób funkcjonują w niniejszej pracy recenzje pojawiające się w prasie międzynarodowej.

Notatki własne dotyczą przede wszystkim doświadczenia związanego z uczestnictwem jako dramaturg i moderator w interdyscyplinarnym programie *Rezonans*, gromadzącym młodych choreografów i artystów wizualnych z Polski, Serbii i Szwajcarii. Program realizowany był fazowo. Etap pierwszy obejmował dwa tygodnie przeznaczone na *research* w Belgradzie w październiku 2007. Następnie odbywały się tylko konsultacje teoretyczne. Etap drugi trwał dziesięć dni w Poznaniu i zakończony był pokazem powarsztatowym. Zebrane doświadczenie i materiał dotyczą przede wszystkim zagadnień interdyscyplinarności i dramaturgii procesu choreograficznego. Materiał ten zostaje także uzupełniony przez doświadczenie praktyczne w dramaturgii spektaklu- instalacji choreograficznej *Brith out...* i spektaklu realizowanego w przestrzeni miejskiej (projekt *:PK:* bazujący na wieloaspektowym użyciu techniki *parkour*).

Dodatkowo wprowadzony zostaje punktowo kontekst ekonomii produkcji choreografii współczesnej jako związany, czy też wpływający na estetykę spektaklu. Wynika on z doświadczenia pracy jako koordynator na międzynarodowym festiwalu tańca współczesnego. Zasygnalizowany tu materiał badawczy z podstawą, jaką stanowią spektakle, odzwierciedla właściwą tym badaniom postawę, a więc wychodzącą z pozycji widza, ale wzbogaconą doświadczeniem praktycznym w kreacji i produkcji, pozwalającym na dostrzeżenie zabiegów kreacyjnych uruchomionych przez twórcę.

1.2.3. Przyjęta metoda badań

W początkowym etapie badań najbardziej właściwą wydawała się postawa fenomenologiczna, wywodząca się z myśli Merleau-Ponty'ego. Otwartość na naturę fenomenu i konieczność wyzbycia się wcześniejszych przyzwyczajzeń i schematów

poznawczych, do czego przyjęcie takiej postawy zobowiązuje, jawiło się wręcz jako naturalne w przypadku badań nad tańcem współczesnym. Niemniej, wraz z coraz lepszym rozeznaniem w świecie tańca i mechanizmach nim kierujących, również tych scenicznych, konieczna okazała się konfrontacja z pierwotnym założeniem. W efekcie, przy opisywaniu tańca stosowana jest metoda analityczna, dążąca do bardziej krytycznego umiejscowienia pewnych zjawisk, niż pozwalałaby na to fenomenologia. Ponieważ ostatecznym celem tej pracy jest nazwanie pewnych zjawisk, co więcej ich porównanie, ani ejdetyczna ani fenomenologiczna metoda analizy nie mogłyby znaleźć właściwego zastosowania.

Tak więc, paradoksalnie, wychodząc od prób zastosowania fenomenologii, ostatecznie to metoda opisu analityczno-syntetyzującego została przyjęta jako podstawowa. Oznacza to, iż na podstawie analizy poszczególnych elementów zbioru wyciągane są wnioski o pewnych wspólnych cechach zjawiska.

1.2.4. Terminologia i narzędzia opisowe

Jedną z podstawowych kategorii opisowych będzie *corps dansant* – odpowiednik angielskiego *dancing body* i niemieckiego *tanzende Körper*. Przetłumaczenie tego terminu na język polski jest wyjątkowo trudne, gdyż chociażby najprostsze przełożenie go jako „ciało w ruchu” czy też „ciało tańczące” implikuje fizyczny ciężar i dynamiczność, w przeciwieństwie do abstrakcyjności tego konstruktu np. w języku francuskim. Obejmuje on bowiem kompleksową filozofię postrzegania ciała realizującą się poprzez wybór choreografa co do wszystkich czynników spektaklu, a przede wszystkim ruchu i ciała tancerza. Dlatego też w przyjętej w niniejszej pracy perspektywie dąży się do ukazania *corps dansant* jako kategorii estetycznej właściwej refleksji nad tańcem. Różnice widoczne dzięki takiemu ujęciu *corps dansant* dotyczą więc tego, co zostaje z ciała w ruchu wydobyte, podkreślone, jakie cielesne jakości budują spektakl (fizyczność *versus* metaforyczność, młodość *versus* starzenie się, mineralność *versus* poetyckość, etc.). Według przyjętego rozumienia tej kategorii, jest ona zbiorem wszystkich możliwych „ciał”, może to być zarówno ciało polityczne (*corps politique*),

ciało wyobrazeniowe (*corps imaginaire*), ciało wspólnotowe (*corps commun* – określenie powstałe przy studiach nad *Contact Improvisation*) etc.

Innym wartym przytoczenia w tym kontekście terminem jest zaproponowany przez redaktora naczelnego pisma „Mouvement” Jeana-Marca Adolpha termin *ciało krytyczne* (*corps critique*). Jego wartość zawiera się w zwróceniu uwagi nie tylko na estetyczną, ale i krytyczną postawę twórcy. Termin ten oznacza, iż artysta posługuje się swoim ciałem w celu wyrażenia myśli krytycznej o rzeczywistości, łamiąc zwyczajowe kody reprezentacji, niekiedy grając z nieobecnością ciała⁸⁹. To pojęcie stosowane jest zwłaszcza w badaniu nad pracami twórców tańca konceptualnego, minimalistycznego.

Ważne jest tutaj podkreślenie raz jeszcze różnicy pomiędzy analizą ruchu a analizą spektaklu. Analiza ruchu jest niezwykle funkcjonalna w pracy kreatywnej, natomiast nieco trudniej jest posługiwać się nią do opisywania spektaklu. Składa się na to kilka czynników, po pierwsze: dokładny zapis i analiza, np. metodą notacji Labana, kilkuminutowej choreografii zajmuje kilkadziesiąt stron, a celem niniejszej pracy jest raczej próba znalezienia wspólnych punktów w ogromnym zbiorze współczesnych produkcji choreograficznych niż opisanie technik, jakimi posługują się tancerze, czy sposobów tworzenia partytury. Po wtóre, spektakl tańca jest z natury heterogeniczny, czyli obejmuje także inne składowe oprócz samego ruchu. Dlatego zostaną zastosowane narzędzia opisu i analizy spektaklu tańca (w części teoretycznej), a nie metody analizy ruchu (rozumiane jako konkretne narzędzia). Do analizy mogą zostać włączone zarówno opis ruchu, jak i terminy z zakresu poetyki i estetyki, przy czym pierwsze zawierają się w drugich, gdyż – jak to zostało wyjaśnione - estetyka ujmowana jest w jej rozumieniu transdyscyplinarnym.

Kolejnym zagadnieniem dotyczącym opisywania tańca jest związana z tym konieczność stosowania nowego, nieklasycznego słownika. Ważne zjawiska w historii tańca wiązały się często z wprowadzaniem nowych terminów, które do dziś pozostają w użyciu praktyków oraz teoretyków, jak *kinesfera*, wprowadzona przez Labana, czy czysto techniczny termin *contraction-relaese* zastosowany po raz pierwszy przez Marthę Graham. Oczywiście, również terminy baletowe pozostają nadal w użyciu, zważywszy

⁸⁹ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles 2007, s. 7-12.

żywą obecność klasyki, m.in. w wykształceniu tancerzy współczesnych, ale ta opcja ograniczona jest warunkiem znaczącej obecności tej techniki w spektaklu.

Poza opisem i analizą estetyczną spektakli, w części wstępnej zostanie przytoczony krótki zarys rozwoju tańca w Europie od lat 80. XX wieku, w którym odwołuję się do tekstów źródłowych i badań historycznych.

1.2.5. Hipotezy badawcze

Celem badań jest weryfikacja trzech hipotez, z których pierwsza dotyczy całości zjawiska określanego jako europejski taniec współczesny, a dwie następne odnoszą się do różnic w estetykach „zachodniej” i „wschodniej”. Przesłanek do postawienia takich właśnie hipotez dostarczyła wstępna analiza materiału badawczego, czyli zbioru spektakli, ale także tekstów teoretycznych poświęconych estetyce tańca współczesnego ostatnich kilkunastu lat.

Przyjęte hipotezy badawcze:

1. Europejski taniec współczesny, rozumiany jako aktywność artystyczna, posiada wyznaczniki pozwalające na wyodrębnienie właściwej mu kategorii estetycznej.
2. Przełom historyczny 1989 zainicjował proces homogenizacji estetycznej europejskiego tańca współczesnego.
3. Pomędzy głównymi nurtami choreograficznymi Europy Zachodniej i Europy Wschodniej od około 2000 możliwe są do stwierdzenia jedynie różnice ilościowe a nie jakościowe.

2. KONTEKST HISTORYCZNY

2.1. *Taniec europejski na początku lat 90. XX wieku*

2.1.1. Główne prądy taneczne w Europie Zachodniej na przełomie lat 80. i 90.

Lata osiemdziesiąte były okresem triumfu takich zjawisk w świecie tańca współczesnego, jak nowy taniec francuski (*nouvelle danse française*), niemiecki *Tanztheater*, czy nowy taniec flamandzki reprezentowany wówczas przez zespół Rosas i – zwłaszcza od końca lat 80. – Jana Fabre’a, Wima Vandekeybusa i Alaina Plately.

We Francji nowy taniec ukształtował się nie tylko jako efekt przemian estetycznych, ale także społecznych w tym kraju. Dzięki inicjatywom zwolenników nowej choreografii, sprzyjającej polityce władz (przede wszystkim ówczesnego ministra kultury Jacka Langa) oraz procesom demokratyzacji sztuki, taniec współczesny rozprzestrzenił się na terytorium całego kraju. Instytucjonalną podstawę dla jego rozwoju stanowiły *Centres Chorégraphiques Nationaux* (CCN), których na przestrzeni kilku lat powstało dziewiętnaście. Nowy taniec francuski określany był również – na wzór *nouvelle vague* w kinie – jako taniec autorski (*danse d’auteur*). Na mapie choreograficznej Francji, w dużej mierze dzięki *Le Concours chorégraphique international de Bagnolet* (1969-1988), wyłaniającemu młodych twórców, pojawiło się co najmniej kilkanaście nazwisk, z których każde definiowało pewien styl: Regine Chopinot, François Verret, Dominique Bagouet, Daniel Larrieu, Jean-Claude Gallotta, Phillipe Découflé, Angelin Preljocaj, Karine Saporta - aby wymienić najważniejszych autorów tych wydarzeń. Należy w tym miejscu podkreślić ogromny wpływ Amerykanki Carolyn Carlson na zaakceptowanie tańca modernistycznego przez publiczność francuską, który poprzedził niejako rewolucję estetyczną lat 80. Drugą istotną postacią tego okresu jest Susan Buirge, której twórczość otworzyła nowe drogi poszukiwań, zaznaczone zwłaszcza przez jej fascynację innymi kulturami i filozofią oraz zaangażowaniem politycznym.

Jedną z podstawowych wartości dla tancerzy stała się grupa. Jean-Claude Gallotta do dziś pracuje z utworzoną wówczas Groupe Emile Dubois w Grenoble. Jego opowieści nawiązują do mitów i archetypów kultury (*Ulisses*, 1981), ale i do młodzieńczych fantazji, tabu seksualności (*Mammame I i II*, 1985 i 1986) czy społecznych relacji, które z czasem stały się jednym z głównych tematów jego zainteresowań (*99 duos*, 2002; *Trois générations*, 2004; *Les gens qui dansent*, 2006).

Fenomen indywiduum w relacji do grupy inspirowane z kolei Dominique'a Bagoueta, na przykład w choreografii *Voyage organisé* (1977), w której wyróżnia się jego talent do obserwacji, rozwijający się z każdym nowym spektaklem, mimo iż sam taniec staje się bardziej abstrakcyjny (jak w *Deserts d'amour* do muzyki A. W. Mozarta, 1984 i dwa lata później w *Assai*)⁹⁰.

W 1981 powstał jeden z najważniejszych manifestów tego pokolenia - *May-B* Maguy Marin – światowy sukces zainspirowany dziełami Samuela Becketta, melancholijna opowieść o wędrowce grupy symbolicznych wygnańców. W dalszych swoich pracach Marin ustanowiła w centrum swoich zainteresowań społeczeństwo. Uwalniając się po *May-B* od literackiej bazy, wprowadza dyskurs codzienności, opowiadając o zbiorowych wakacjach i zwykłych urlopach w *Babel, Babel* (1982), lub też zwraca się ku swoim hiszpańskim korzeniom w *Jaleo* (1983) czy *Calambre* (1985)⁹¹.

Bardziej formalna w swoich poszukiwaniach Karine Saporta pierwsze kroki stawiała w Galerii Oudin. W jej choreografiach dominuje swoista *idée fixe* – obsesja na temat krańcowych stanów ciała, od pulsacji (*Hipnotic Circus*, 1983) do sakkadycznych gestów robotników (*Bal dans un couloir de fer*, 1987)⁹². Regine Chopinot skłania się z kolei do zabaw z kulturą punk, modą i sportem. Pod wpływem Jean-Paul Gaultiera tańczy w 1981 *Appel d'air*, „szalony łyk powietrza i wolności”⁹³. Udowadnia również swoją zdolność do eksploracji wszelkich fenomenów, np. w *KOK* (1988) choreografuje bokserski mecz na pięciu tancerzy, do którego przygotowuje się pod okiem specjalisty. W *Rossignol* (1985) tancerze fruują nad sceną zawieszeni na linkach. W tym samym roku *Défilé* odczarowuje samą ideę pokazu mody (kostiumy tancerzy

⁹⁰ D. Frétard, *Danse contemporaine. Danse et non-danse. Vingt-cinq ans d'histoires*, Paris 2004, s. 47.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

zaprojektował Jean-Paul Gaultier)⁹⁴. Po wyjeździe do Centrum Choreograficznego w La Rochelle Chopinot rozpoczyna intelektualną podróż w stronę Orientu i medytacji.

Nowe pokolenie artystów ociera się również o idee *no future* ruchu punk. Poza epizodami z repertuaru Chopinot, jego najgorliwszą zwolenniczką pozostaje Amerykanka Karole Armitage, tańcząca do gitary Ryhsa Chathama (*Vertige*, 1981). Po przejściu fali punk, w 1983 Dominique Bagouet powraca w *F. Et Stein* w pewnym sensie do tej estetyki, „wykonując egzorcyzm w tym wściekłym solo, sięgając do swoich wewnętrznych demonów, aby się odnaleźć jako artysta i jako człowiek”⁹⁵.

Młody taniec francuski miał też oblicze bardziej oniryczne i poetyckie. Joëlle Bouvier i Regis Obadia pisali tańcem swoją frenetyczną biografię, historię łączącego ich uczucia, ukazując siebie np. jako hollywoodzkich amantów. Spektakle takie jak *Derrier le mur* (1989) czy *La Chambre* (1990) poświadczają ich zmysłową wyobraźnię⁹⁶. Z kolei barokowe inspiracje i przepych choreografii Karine Saporty prowadzą przez labirynty mitologicznego narcyzmu do zakamarków nieświadomości⁹⁷. Fantazja jako nieograniczone źródło inspiracji to cecha właściwa pracom Philippe’a Decouflé, multiartysty, który został jednym z ulubieńców francuskiej publiczności, głównie za sprawą jego fantasmagorycznych postaci i światów z trylogii *Codex* (1986), *Decodex* (1995) i *Tricodex* (2004), dzięki poczuciu humoru i ciepłej ironii. Największą sławę przyniosła mu jednak organizacja widowiskowej choreografii na otwarcie igrzysk olimpijskich w Albertville w 1992⁹⁸.

Istotną rolę odgrywają także choreografowie-imigranci, wnoszący wraz ze swoją kulturą nowe spojrzenie na taniec. Jednym z najbardziej znanych jest Joseph Nadj, dziś dyrektor CNN w Orleanie. Jego inspiracje węgierskim folklorem, pochodzenie z nieistniejącego już kraju (byłej Jugosławii), specyficzna nostalgia i estetyka porównywana często do teatru Tadeusza Kantora, stanowią wyjątkowy rys francuskiego tańca. Nie mniej aktywni są również artyści pochodzenia włoskiego, jak Francesca Lattauda czy Caterina Sagna⁹⁹.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 52-53.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ I. Ginot, M. Michelle, *op. cit.*, s. 188.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 184-189.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 194.

Nowy taniec francuski, który w tych właśnie latach dojrzewa i nabywa swoich najbardziej charakterystycznych cech, zmienia również status tancerza i choreografa. Tancerz współczesny eksploruje wszystko, co związane jest z materią ruchu: od najbardziej formalnych poszukiwań do najbardziej szalonych eksperymentów. Na przykład Daniel Larrieu każe swoim tancerzom wspinać się w *Gravures* (1992) na jak najbardziej realną górę Ventoux, a wcześniej zanurza ich w basenie (*Waterproof*, 1986). W tym czasie również tancerze Dominique'a Bagoueta uczą się pływania kraulem (*Le Crawl de Lucien*, 1985).

Specyfiką tego nurtu jest zrównoważenie statusu amatora i zawodowca, przejawiające się w fakcie, że tancerzem może być każdy, bez względu na wykształcenie. Doświadczenie bycia pokoleniem „spontanicznym” znajduje swój artystyczny wyraz w haśle *Tabula rasa* (1980) – spektaklu-manifeście estetycznym François Verreta, który po wygranej w konkursie w Bagnolet prowadzi do kolejnych, bardzo wysoko ocenianych przedstawień: *Fin de Parcours* (1982), *La Chute de la maison carton* (1986) i do szczególnie wyróżnianego *Faustusa* (1990). Angelin Preljocaj zdobywa uznanie krytyki i widzów dzięki kilku wyjątkowym spektaklom, bliskim neoklasyce: *A nos Heros* (1986), *Hallali Romee* (1987), *Liqueurs de chair* (1987)¹⁰⁰.

Ponieważ taniec jest „ubogi”, tradycyjna przestrzeń teatralna zostaje zastąpiona nierzadko alternatywną, „nieczułą” fabryką, czy szkolnym podwórkiem. Podczas tych dziesięciu lat od 1980 do 1990 rozwijały się w tańcu francuskim jednocześnie pozytywne, jak i negatywne zasady nowych sposobów tworzenia. Pozytywne było niewątpliwie założenie w tym czasie w różnych miastach Francji ośrodków choreograficznych, które pomogły w decentralizacji tego, co działo się głównie w regionie paryskim. Niestety, jednocześnie to pokolenie, które dotychczas stało ramię w ramię i walczyło o nowy taniec, zaczęło się od siebie izolować w rozproszonych ośrodkach, zrodziło się nawet uczucie pewnej rywalizacji między tymi, którzy dotychczas mieli zwyczaj spotykania się i wspólnie przeszli drogę awansu artystycznego. Nie poradzili sobie także z łączeniem obowiązków wynikających z konieczności tworzenia tańca i zarządzania ośrodkiem. Co do samej materii twórczej, to okazuje się, iż poszukiwanie jej tylko w sobie i w życiu codziennym szybko prowadzi do jej zużycia,

¹⁰⁰ D. Frétard, *op. cit.*, s. 51-53.

zwłaszcza bez wsparcia przez technikę i refleksję nad formą. Pojawia się repetycja i nawyk, błędnie niekiedy utożsamiane ze stylem. Problemem jest także młodzieńcza przyjemność afirmacji niezależności od przeszłości i tym samym pewne naiwne wpisywanie się w historię tańca. Towarzyszy mu zarazem nieuznawanie tej historii, która - podobnie jak historia sztuki - jest bardzo mało znana tancerzom. W latach osiemdziesiątych najbardziej potrzebne okazało się więc szkolenie techniczne tancerzy. Wykształcenie dobrych tancerzy stało się głównym celem twórców. Ich brak odczuwano niemalże jako kompleks wobec klasyki. Kwestia nauczania techniki pozostała zresztą dla tancerzy współczesnych nierozwiązana do dziś¹⁰¹.

Socjolog Muriel Guigou w książce *Nouvelle danse française* wyznacza trzy podstawowe wartości, które charakteryzowały nowy taniec francuski (przyjęta przez nią cezura to początek lat siedemdziesiątych), są to: uwzględnienie osobowości tancerza, decentralizacja władzy choreograficznej oraz idea wspólnotowości. Te wartości realizują się według niej zarówno na planie dyskursu choreografów i tancerzy, jak i na planie działań związanych z organizacją grup tanecznych czy wyboru estetyki ruchu. W swojej książce próbuje ona wskazać mechanizmy, które doprowadziły do pewnego usztywnienia zasad kreacji choreograficznej i tym samym do narodzenia się „nowego akademizmu” w ośrodkach choreograficznych¹⁰². Paradoksalnie więc, pomimo ogromnej ekspansji i sukcesów, fala lat osiemdziesiątych ustąpiła pola nowym estetykom. Co dziwniejsze, inicjatywa zmiany wyszła od samych twórców i tancerzy nowego tańca.

Pewnym barometrem tych przemian był legendarny niemal wybuch złości Maguy Marin podczas festiwalu *Montpellier Danse* w 1988. Marin podczas konferencji prasowej jasno wyraziła swoje rozczarowanie „byciem kobietą jednego dzieła” – chodzi tutaj o *Kopciuszka*, którego stworzyła w 1985 na zamówienie François Ardeta dla Opery w Lyonie. Ten balet wpłynął na całą twórczość jej grupy, miała dość próśb o powtórzenie „czegoś w tym stylu”. Od tej pory Marin rezyduje w Rillieux-la Pape (na przedmieściach Lyonu), a jej taniec z każdym nowym projektem zyskuje na radykalności¹⁰³.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 53.

¹⁰² M. Guigou, *op. cit.*, s. 7-10.

¹⁰³ D. Frétard, *op. cit.*, s. 56.

Większość tych choreografów, którzy pracowali na swoją markę w latach 80., tworzy nadal, ale lata 2008-2009 to okres wymiany na stanowiskach dyrektorów CCN i tym samym definitywnej zmiany pokoleniowej. Jest jednak kilka wyjątków, do których należałoby zaliczyć Mathilde Monnier, Regine Chopinot i Maguy Marin, przede wszystkim ze względu na ich nieustanne poszukiwanie nowych inspiracji i uciekanie od (własnej) konwencji. Jak twierdzi krytyk tańca Laurent Goumarre, Marin jeszcze w 2009 jest najsilniejszą postacią wśród choreografów francuskich¹⁰⁴. Warto pamiętać, że w latach 80. była ona jedną z trzech postaci kobiecych, które zdominowały europejską scenę tańca, obok Piny Bausch i Anny Teresy de Keersmaecker. Chociaż na scenie niemieckiej lat 80. pozycja Susanne Linke i Piny Bausch jako twórczyń *Tanztheater* były, przynajmniej początkowo, równoważne, to dorobek artystyczny Piny Bausch stał się jednym z najlepiej i najszerzej znanych w dziedzinie tańca współczesnego.

Warunki historyczne spowodowały, że po drugiej wojnie światowej taniec współczesny rozwijał się przede wszystkim na obszarze Niemiec Zachodnich, czyli w ówczesnej Republici Federalnej Niemiec. Z kolei w dawnej Niemieckiej Republice Demokratycznej panowała w tym czasie tzw. „debata realistyczna”, mająca na celu m.in. oczyszczenie sztuki z wpływów nazizmu (w tym m.in. indywidualnej ekspresji *Ausdrucktanz*), czyli *de facto* jej socjalizację. Promowano anty-indywidualistyczne balety i taniec folklorystyczny. Trwało to do roku 1989 i zjednoczenia Niemiec, które obaliło podstawy polityczne i społeczne tych dwóch form tańca. Poza nimi rozwinął się również specyficzny, wschodnioniemiecki, realistyczny *Tanztheater*, który za podstawowy cel miał edukację klasy robotniczej. Jeden z głównych aktorów tego nurtu - Dietmar Seyffert - wywodził się ze szkoły w Dreźnie, prowadzonej przez uczennicę Wigman - Gret Paluccę¹⁰⁵. Niemcy Wschodnie wpisują się więc zasadniczo w historię tańca, która rozwinęła się w innych krajach socjalistycznych i zostanie omówiona w dalszej części tego rozdziału.

¹⁰⁴ L. Goumarre, J. Szymajda, *Scena paryska praktycznie nie istnieje*, „Teatr”, 2009 nr 7/8, s. 96-101.

¹⁰⁵ C. Jeschke, G. Vetteinan, *Between institutions and aesthetics: choreographing Germanes?* [w:] *Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, ed. A. Grau i S. Jordan, London-New York 2000, s. 66-68.

Natomiast styl, jaki zazwyczaj utożsamiamy z pojęciem *Tanztheater*, rozwinął się w Niemczech Zachodnich. Był on niejako pomostem między tradycją *Ausdrucktanz*, nowymi osiągnięciami niemieckiego teatru (Bertolt Brecht i Erwin Piscator) oraz problemami współczesnego społeczeństwa. Jego liderkami były trzy kobiety: Susanne Linke, Reinhild Hoffman i Pina Bausch, z których każda wypracowała jego specyficzną odmianę. Ponadto wykształcił się odłam politycznego teatru choreograficznego Johanna Kresnika i minimalistyczny, inspirowany teoriami Bauhausu teatr wizualny Gerharda Bohnera¹⁰⁶. Reinhild Hoffman koncentruje się przede wszystkim na technice, tworząc monumentalne, polityczne i silnie ekspresyjne spektakle. Susanne Linke, prowadząca w latach osiemdziesiątych Tanzstudio w Essen, kieruje swoje poszukiwania ku metafizyce wyrażanej głęboko ekspresyjnym tańcem, słynne są zwłaszcza jej solowe spektakle *Im Bade Wannen* (1980) czy *Wandlung* (1978). Pina Bausch jest natomiast twórczynią swoistego stylu *Tanztheater* Wuppertal, którego okres świetności przypadł na późne lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Ponieważ poświęcono jej pracy liczne studia, książki i artykuły, a także ze względu na kompleksowość zagadnienia, estetyka ta nie będzie tu dokładnie omawiana¹⁰⁷. Podobnie jak choreografowie francuscy lat 80., Pina Bausch tworzyła nowe prace nieprzerwanie do 2009, nie mają one jednak już tak dużego rezonansu jak jej pierwsze spektakle, częściowo próbując zachować styl wypracowany przez fascynujących tancerzy z lat osiemdziesiątych, częściowo otwierając się na nowe estetyki z Dalekiego Wschodu i Afryki i coraz bardziej – na taniec bardziej „tańczony”. Zaskakujące jest jak wiele dynamicznych, roztańczonych solówek stanowi istotną część *Wieseland* (2002). Spektakl ten (oglądany w 2009) potwierdza staranność i konsekwencję w kładzeniu nacisku na indywidualność tancerza, ale jednocześnie zaskakuje nieco tym, jak bardzo wszyscy członkowie *Tanztheater* Wuppertal upodobnili się do siebie. Dotyczy to zwłaszcza mężczyzn, wyjątkowo zunifikowanych w gestyce, bardzo płynnej i chciałoby się powiedzieć – wręcz kobiecej. Odróżnia się jedynie wierny towarzysz Piny Bausch – Dominique Mercy, który występuje tam zresztą „grając”

¹⁰⁶ Por. *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa 2008, hasło: *Teatr Tańca*, J. Leśniewska, s. 319-324.

¹⁰⁷ Por. N. Servos, *Pina Bausch. Tanztheater*, München 2003 oraz film *Chorégraphes d'aujourd'hui. Pina Bausch et ses deux cousines*, realizatorzy: J. Excoffier, P. Biner, J-P. Garnier, 1983. Film ten bardzo dobrze ilustruje (poprzez wywiady, zdjęcia z prób i spektakli) różnice w stylach Bausch, Linke i Hoffman. W języku polskim zob. A. Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009.

samego siebie. Cyrkularność czasu psychologicznego i nielinearność scenicznego, zainteresowanie człowiekiem, postawa tancerzy na scenie oscylująca między odgrywaniem a uwodzeniem widza, odsyła do tych cech, które znane są z opisów wcześniejszych spektakli Piny Bausch, ale o zmianie świadczy przede wszystkim inny skład teatru tańca z Wuppertal, który siłami odmłodzonej kadry nie jest w stanie dorównać pierwszym tancerzom tej grupy. Jeden z byłych członków zespołu, obecnie niezależny choreograf, Alexander Castres, zwraca z kolei uwagę na zmiany w sposobie konstruowania spektakli, które – jego zdaniem – stały się w ostatnich latach bardziej „pokawałkowane” (*découpées*), co można rozumieć jako nieciągłość narracji, przejawiającą się w praktyce tym, że tancerz wchodzi na scenę na kilka, kilkanaście minut, potem ma dłuższą przerwę i ewentualnie wchodzi po kilkunastu minutach z powrotem do kolejnej sceny. Symbolizuje to zerwanie z ciągłością psychologiczną spektakli, które operowały wcześniej pewnym modelem czasowości związanym z zaangażowaniem osobistego dyskursu przetworzonego w drodze repetycji i prób, teraz poddanego bardziej zewnętrznym regułom konstrukcji spektaklu¹⁰⁸.

W podobnej sytuacji konfrontacji z nowym zespołem znajduje się obecnie Anna Teresa de Keersmaeker, trzecia z wielkich dam tańca lat 80. De Keersmaeker bardzo wcześnie, bo już w wieku dwudziestu dwóch lat, została zauważona jako choreografka. W jej debiucie na pierwszy plan przebija się doskonale wycucie rytmu i inteligencja w strukturyzowaniu kompleksowych fraz ruchowych. Intensywna jakość dramatyczna w wykonaniu hipnotyzującego duetu żeńskiego *Fase: Four movements for the music of Steve Reich* (1982) była zapowiedzią nowego myślenia ekspresjonistycznego, które miało wypłynąć wkrótce na pierwszy plan za sprawą założonego w 1983 zespołu Rosas¹⁰⁹. Debiut grupy, która przez długi czas pozostawała wyłącznie żeńską, odbył się oficjalnie na deskach Kaaitheater w Bruskele w 1983 spektaklem *Rosas danst Rosas*, który stał się uniwersalną sygnaturą zespołu. Kolejne prace De Keersmaeker, jak *Stella*, *Achterland*, kontynuują wątek *gender* włączony we właściwy jej, abstrakcyjny styl komunikowania. Koniec lat osiemdziesiątych to dla De Keersmaeker okres wyjątkowej popularności i niemalże bezwzględnego uznania; stała się ona wówczas niekwestionowaną gwiazdą

¹⁰⁸ Wypowiedź Alexandra Castresa podczas konferencji prasowej w ramach festiwalu *Hivernales*, Awinion 24.02.2009.

¹⁰⁹ *Fifty contemporary choreographers*, ed. M. Bremserrred, London 1999, s. 84.

tańca flamandzkiego. Doceniana jest zarówno jej praca nad kompozycją, przepracowanie codziennego gestu i ruchu, dyskurs *gender*, jak i sam taniec – angażujący w sposób ekstremalny fizyczność tancerzy, podkreślający talię, rzeźbiący ciało na kształt wazy, budowany na repetytywnych obrotach i skokach definiujących styl Rosas¹¹⁰. W tym okresie choreografka regularnie powraca do swoich początkowych tematów misterium ludzkiego zachowania i odsłania swój ambiwalentny stosunek do roli kobiety. Jej prace stają się bardziej teatralne a kontekst opiera się w dużym stopniu na literackich i kulturowych referencjach. Nie obawia się recyklingu materiału i struktur ze swoich wcześniejszych spektakli, rekonstruuje i przerabia pierwotne tematy¹¹¹. Oskarżana niekiedy o kopiowanie postmodernistycznego minimalizmu amerykańskiego (Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Trisha Brown), De Keersmaeker broni się połączeniem właściwego dla tego stylu sposobu rozumienia frazy muzycznej i choreograficznej ze swoistą dla niej teatralnością. Można zaryzykować stwierdzenie, że styl Rosas zaszczerpił na gruncie europejskim specyficzną formę uteatralizowanego minimalizmu¹¹².

Belgia stanie się w pewnym sensie ziemią obiecaną dla nowych nurtów tańca i innych sztuk. Jeżeli na gruncie francuskim po *nouvelle vague* w kinie nastąpiła *nouvelle vague* w tańcu, to w Belgii zjawisko *vague belge* objęło jednocześnie kilka różnych dyscyplin, w tym teatr, kino, taniec, sztuki wizualne¹¹³. Równolegle z ugruntowywaniem

¹¹⁰ P. Bosati, *Anne Teresa de Keersmaeker*, „Artpress” 1987, nr 8 spécial „Les années danse”, s. 27.

¹¹¹ P. Guisgand, *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker*, Villeneuve-d'Ascq, 2008.

¹¹² Sukcesy grupy znajdują również uznanie instytucji i w 1992 zespół Rosas otrzymuje siedzibę w Operze de la Monnaie. Nie spoczywając na laurach, artystka bardzo szybko decyduje się na rozszerzenie tej współpracy i przedstawia projekt nowej szkoły tańca współczesnego. Wiązało się to poniekąd z paradoksalną sytuacją w Belgii, gdzie po odejściu Maurice'a Bejarta nie było żadnej szkoły tańca, podczas gdy lata osiemdziesiąte były okresem silnej prosperity tańca współczesnego. P.A.R.T.S. miało oferować kształcenie na poziomie szkoły wyższej, ale bez gwarancji wsparcia finansowego ze strony władz belgijskich. P.A.R.T.S. powstało więc dzięki finansom Rosas i La Monnaie. Artystycznymi referencjami była praca Piny Bausch, Trishy Brown i Williama Forsythe'a: trzech ikon tańca, z którymi osobiście dyskutowano ideę szkoły. Nauczyciele techniki z tych zespołów zostali profesorami w P.A.R.T.S. Projekt pedagogiczny opierał się m.in. na doświadczeniu szkoły MUDRA. Nauczyciele w P.A.R.T.S. do dziś nie są zatrudniani na stałe, program jest ustalany i omawiany z całą kadrą co roku. Opiera się on na dwóch cyklach: *Training* - taki sam dla wszystkich uczniów, trwający trzy lata, oraz *Research* - bardziej indywidualizowany cykl dwuletni. Program obejmuje zarówno teorię, jak i praktykę oraz bierze pod uwagę nie tylko rozwój umiejętności praktycznych w dziedzinie tańca i choreografii, ale również osobowość studenta. Zajęcia obejmują m.in.: jogę, balet, improwizację, rytmikę, techniki współczesne, socjologię, filozofię, historię teatru. Zob.: *PARTS. Documenting of ten years contemporary dance education*, ed. S. de Belder, T. Van Rompay, Brussels 2006.

¹¹³ Zob. G. Duplat, *Une vague belge*, Bruxelles 2005.

się pozycji Rosas, pojawiają się nowe postaci, niekiedy związane początkowo z De Keersmaeker, jak Anne-Michèle de Mey. W drugiej połowie lat 80. pierwsze międzynarodowe sukcesy odnosi zespół Alaina Platela Les Ballets C. de la B., The Needcompany Jana Lauwersa oraz The Troubelyn pod kierownictwem Jana Fabre'a. Te trzy grupy zaznaczają wyraźną i nową ścieżkę poszukiwań łączących taniec i teatr oraz sztuki plastyczne. Zespół Platela – działający na zasadzie kolektywu - odnowi także ideę grupy tańca, nawiązując częściowo do funkcjonowania postmodernistów amerykańskich czy niektórych grup francuskich w latach 80. W 1987 odbyła się premiera *What the body does not remember* byłego tancerza Fabre'a, Wima Vandekeybusa. Zapoczątkowała ona karierę jego grupy Ultima Vez, której renoma buduje się głównie na akrobatycznej i oscylującej na granicy fizycznego zagrożenia technice.

Laurence Louppe pisała w 1990, że na planie ekonomicznym ta nowa społeczność może się określić jako „biedna”, ponieważ wywodzi się ze środowiska, które nie tylko nie było faworyzowane, ale wręcz izolowane na wielu planach. Późne uznanie młodych artystów przez instytucje spowodowało bowiem, że zajmowanie się tańcem było zajęciem bardzo trudnym. Taniec flamandzki był więc „ubogi”, ale nie przeszkodziło mu to tymczasem być jednocześnie „barokowym”. Można mówić np. o ubóstwie uwidacznianym przez obnażenia surowej materii przestrzeni teatralnej i samego ruchu, jakie widzimy u De Keersmaeker czy Vandekeybusa (różnych pod tym względem od artystów francuskich, którzy nie stronią od „upiększania” i „dekorowania” swoich dzieł). Ponadto ubóstwo można dostrzec na planie samego skoncentrowanego zabiegu artystycznego, który okazuje się być czymś pomiędzy minimalizmem a prymitywizmem *Art Povera*.

Flamandowie wybrali trzecią możliwość, w której znajdują się wszystkie stopnie ubóstwa. U Vandekeybusa cegły, drewniane belki, długie tyczki zawieszane u sufitu konfrontowane są z ruchem, według linii gry, które w pewien sposób odwołują się (właśnie poprzez akcesoria) do tancerzy Judson Church. Obiekty te, które często rzucają wyzwanie tancerzowi [...] odpowiadają nieekspresywnemu, całkowicie zmaterializowanemu użyciu ludzkiej energii. Vandekeybus, który odrzuca wszelką narrację (co nie przeszkadza mu w używaniu mowy), wprowadza w tę tańczącą materialność ciała pierwotne, bez historii, z czego nie może wynikać żaden fikcyjny proceder. Rodzą się afekty – pożądanie seksualne i wiele innych impulsów jako spontaniczna fermentacja nieróżnicowanych energii.

Ubóstwo ucieka więc z pola problematycznego, zaraża materię egzystencją rzeczy takich, jak bezprzedmiotowa rewolucja (*révolution sans objet*). Rozpędy, upadki, kolizje są gorączkową manifestacją uogólnionego libido, pośpiech ciała mieszejącego w jednej cielesności wszystkie podmioty pożądania raz zgodne, raz sprzeczne same ze sobą. Fizyczna wrażliwość tancerza, tak

samo jak widza, rozmywa się i rozplywa w polu czuciowym, neutralnym i matowym, na którym „ekstremalne ubóstwo” jawi się jako obdzieranie ze znaczenia [...]. W przeciwieństwie do tego, co mogłoby się wydawać, te nowe kierunki energii związane są głęboko z biegunem „baroku”, typowego dla zabiegu flamandzkiego¹¹⁴.

W krajach takich jak Włochy czy Hiszpania nie zaistniały w tym czasie ani szczególne zjawiska, ani wyraziste osobowości nowego tańca. We Włoszech to przede wszystkim tradycja baletu klasycznego nie pozwoliła na bardziej awangardowe eksperymenty. Taniec współczesny napotkał więc duże trudności w pozyskiwaniu publiczności włoskiej, nawet mimo obecności tak znaczących postaci jak w latach 1980-1984 Carolyn Carlson. Dość wspomnieć, że kilku zafascynowanych nowym tańcem choreografów wyemigrowało do Paryża, gdzie z powodzeniem rozwinęły kariery, wśród nich Caterina Sagna, Paco Décina, Claudia Triozzi. Spośród współczesnych zespołów o światowej randze tylko DV8 oraz Matthew Bourne w późnych latach 80. zawitał z wizytą do tego kraju¹¹⁵.

Hiszpania z kolei długo cierpiała na swoisty „syndrom flamenco”, które na przełomie kolejnych dziesięcioleci po drugiej wojnie światowej przechodziło etapy stereotypizacji turystycznej (lata 60.-80.), artystycznego odrodzenia w latach 80. (Antonio Gades, filmy Carlosa Saury) i nowych form spektakli flamenco powstałych w latach 90., łączących ten taniec z innymi sztukami plastycznymi i dramatycznymi. Jednocześnie Madryt pozostawał centrum baletu klasycznego, a w Barcelonie - również od lat 90. - zaczął rozwijać się taniec współczesny¹¹⁶.

Podobny problem jak Hiszpania z flamenco, miała Irlandia z tzw. *irishness* – przymiotnikiem kojarzonym w przypadku tańca z komercyjnym show *Riverdance*. Taniec artystyczny, nie tylko współczesny, do lat 90. był w Irlandii słabo obecny. W latach 40. bardzo nikłe zainteresowanie techniką Wigman nie zaowocowało niczym trwałym, dopiero założenie przez Joan Denise Moriarty amatorskiego baletu – przekształconego trzydzieści lat później w Irish National Ballet - zapoczątkowało rozwój nowych estetyk. W tym samym czasie Dublin Contemporary Dance Studio organizuje kursy i szkolenia z ambicją stworzenia profesjonalnej szkoły tańca współczesnego. Idea

¹¹⁴ L. Louppe, *La route des Flandres*, „Artpress”, 1990 nr 148, s. 54-56.

¹¹⁵ G. Poesio, *The cinderella of the arts*, [w:] *Europe dancing, op. cit.*, s. 115.

¹¹⁶ N. Morés, M. Carrasco, E. Casero-Garcia, D. Colomé, *Spain: Between tradition and innovation: two ways of understanding the history of dance in Spain*, [w:] *ibidem.*, s. 156-157.

ta realizuje się w 1979 pod postacią Dublin Contemporary Dance Theater. Lata 90. przyniosą rozkwit zespołów i nowy rodzaj społeczno-krytycznego zaangażowania choreografów. W ich pracach pojawiają się zarówno zwroty ku wspomnianej *irishness* – sferze legend i tańców folklorystycznych (Siamsa Tíre) czy historii i jej krwawym konfliktom (David Bolger, John Scott-Macalla, Mary Nunan)¹¹⁷.

Holandia i Niderlandy pod koniec lat 80. zdominowane były przez neoklasykę głównie za sprawą niezwykle bogatej pracy Jiříego Kyliána oraz Hansa van Manena¹¹⁸. Choć niektóre ich zabiegi inscenizacyjne były jak najbardziej współczesne, to sama technika opierała się niemalże całkowicie na klasyce i neoklasyce. Kylián inspirował się kulturami krajów Orientu, ale też np. Katalonią. Van Manen jako pierwszy wprowadził do baletu europejskiego projekcje wideo, codzienny gest, męsko-męskie *pas de deux* czy trampki i wysokie obcasy. Obydwaj byli choreografami Niderlandzkiego Teatru Tańca (van Manen z przerwami od 1973, Kylián od 1975 do dziś)¹¹⁹. Niemniej pojawili się tam również pierwsi twórcy nowego tańca, który - podobnie jak w Niemczech czy krajach frankofońskich – reprezentowany był przede wszystkim przez kobiety. Kilka z nich zaadaptowało styl postmodernistyczny, ale najczęściej powstające spektakle cechuje duży ładunek teatralizowanej emocjonalności. Główne przedstawicielki to Käthy Gosschalk, Lisa Marcus i Barbara Duyfjes oraz Available Angels. W spektaklach porusza się tematy walki płci, kobiecej sensualności, autobiografii, emocji i pożądania, czyli czynniki, które można by określić jako humanistyczne. Bardziej minimalistyczny kierunek poszukiwań reprezentuje Van Dillen i Jacqueline Knoops. Mark Timmers – jeden z niewielu mężczyzn – eksploruje relacje tańca i literatury, czerpiąc przede wszystkim z tekstów Gertrudy Stein¹²⁰. The Rotterdam Dans Centrum powstałe w 1969 było pierwszym zespołem tańca modernistycznego. Prace tych twórców nie zapisały się jednak znacząco w historii tańca i właściwie dopiero pod koniec lat 90. współczesny taniec holenderski (choć tworzony bardzo często przez artystów-imigrantów) zaczął być widoczny na scenach europejskich, ale nadal musi walczyć o uznanie swojej specyfiki.

¹¹⁷ H. Wulff, *Steps and stories about Ireland*, [w:] *Choreographic encounters*, ed. M. Brady, Cork 2003, s. 70-72.

¹¹⁸ Zob.: *Dancing dutch. Contemporary dance in The Netherlands*, red. C. Versteeg, Amsterdam 2000.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ I. Lanz, K. Verstockt, *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Bruges 2003.

Podobnie wygląda sytuacja w krajach Europy Północnej. Szwecja, po świetnym okresie światowej sławy Baletu Cullberga (początkowo pod kierownictwem Brigitte Cullberg, a następnie jej syna – Matsa Eka), od połowy lat osiemdziesiątych, za sprawą specyficznych turbulencji w polityce kulturalnej, przestała być liderem w tej sztuce. Zamiast tego powstały oryginalne produkcje – ale wymuszone niejako odgórnymi dyrektywami ministerialnymi – łączące folklor z nowoczesną kompozycją i choreografią. Powstały w 1991 Dansenshus stał się zaczątkiem ponownego rozwoju tańca współczesnego, tym razem w mniejszych niż Balet Cullberga formacjach¹²¹.

Finlandia wyróżnia się na tle innych krajów europejskich wyjątkowo silnym wpływem *butoh*, które za sprawą licznie odwiedzających ten kraj największych artystów tej japońskiej sztuki (Kazuo Ohno, Ushio Amagatsu, Anzu Furukawa, Saga Kobayashi, Masaki Iwana), wpłynęło bardzo silnie na kształtującą się w latach dziewięćdziesiątych estetykę nowego tańca. Mówiono wręcz o *boomie butoh*, którego przejawy widoczne były jeszcze dwadzieścia lat później. Ta specyficzna estetyka łącząca *butoh*, tradycje fińskie i taniec współczesny ukształtowała styl takich choreografów jak Tero Saarinen, Arja Raatikainen, Ari Tenhula, Sanna Kekäläinen i Mammu Rankanen¹²². Po 2000 badacze tańca fińskiego konstatują pojawienie się „drugiej fali postmodernistycznej”, będącej pokłosiem ogólnego trendu powrotu do praktyk lat 70., czyli wprowadzenia tego, co zwykle, codzienne, metakomentarza i konceptualności. Jej przedstawicielami są m.in. Jyrki Karttunen, Jenni Koistinen, Eeva Muilu i Johanna Tuukkanen¹²³.

Nieco inaczej prezentuje się w tym świetle Wielka Brytania. Pomimo iż jest to kraj, który gościł takie wybitne postaci, jak Kurt Joos i Rudolf von Laban¹²⁴, i gdzie w 1966 powstała jedna z pierwszych szkół tańca współczesnego – London Contemporary Dance School (przekształcona w 1969 w działający do dziś i jeden z najważniejszych ośrodków tańca współczesnego - The Place) oraz ośrodek labanowski, trudno mówić

¹²¹ L. Hammergren, *Sweden. Equal rights to dance?*, [w:] *Europe dancing, op.cit.*, str. 168-182.

¹²² M. Tawast, *Vagues et brises nouvelles*, „Danse finlandaise”, 2008 nr 59-70, s. 4.

¹²³ P. Ahonen, *Lorsque le quotidien est entré en scène ou la seconde vague du postmoderne*, *ibidem*, s. 23-25.

¹²⁴ Zarówno Kurt Joos, jak i Rudolf von Laban wyemigrowali do Anglii w ucieczce przed nazizmem. O ile Joos stał się bardzo popularny dzięki swoim choreografiom, o tyle Laban zdobył uznanie przede wszystkim jako pedagog, a jego metoda nauczania rozprzestrzeniła się na terenie całego kraju. Zob. S. Sweeney, *Contemporary Dance in the UK*, „Taneční Zóna” (tytuł artykułu w j. czeskim *Současný Tanec Velké Británie*), 2008 nr 12, s. 6-11.

o jakiegokolwiek szkole czy estetyce związanej szczególnie z tym krajem. Przez pewien czas, w latach 60. działał London Contemporary Dance Theatre, który wypracował styl w oparciu o technikę Graham, określany jako poetycki liryzm połączony z dramatyczną siłą¹²⁵. Zespół ten obecnie nie istnieje. Krytyk Stuart Sweeney określa Rambert Dance Company jako największy współczesny zespół angielski (obok neoklasycznych Wayne'a McGreogra i Alshton Dance Company)¹²⁶. Jego repertuar był początkowo wyłącznie klasyczny, potem – dzięki współpracy z zagranicznymi choreografami – estetyka grupy stała się bardziej zróżnicowana. Spektakularnym wyjątkiem jest założona w 1986 przez Australijczyka Llyoda Newsona grupa DV8 Physical Theatre. DV8 zrewolucjonizował - nie tylko w Anglii - technikę i estetykę tańca, wprowadzając istotny kontekst społeczny, połączony z muskularną i ekspresywną, bardzo fizyczną techniką taneczną. Obecnie brytyjski krajobraz choreograficzny jest zdecydowanie bardziej zróżnicowany niż dwadzieścia lat temu, ale nurty takie jak konceptualizm ominęły Wyspy Brytyjskie właściwie całkowicie, poza wybitnym wyjątkiem Jonathana Burrowsa. Wielka Brytania to również młodzi choreografowie wywodzący się z emigracji, obiecujący w swoich poszukiwaniach łączenie ich rodzimych kultur ze współczesnymi technikami (indyjskie tradycje pracują Akram Khan oraz Shobana Jeyasingh, afrykańskie - grupa Tavaziva Dance).

Wymienienie jeszcze jednej ważnej osoby w krajobrazie europejskim wydaje się tutaj konieczne, a jest nią Amerykanin William Forsythe, który w 1984 został choreografem Frankfurt Ballet i od tego momentu zasłynął oryginalnością swojego stylu na całym świecie. Pomimo iż jego estetyka - w postaci, jaka dostępna jest widzowi - jest zdecydowanie bliższa neoklasyce, to poprzez sposób powstawania ruchu unaocznia rewolucyjny sposób myślenia o ciele, otwierający kody klasyczne na nowy rodzaj eksploracji. Forsythe bada genezę baletu, jego kody i reguły reprezentacji, teatralność, czerpie zarówno z teorii sferyczności Labana, jak i strukturalizmu Balanchine'a. Jego refleksja odnosi się do mechanicznych przesłanek baletu, czucia proprioceptywnego, przestrzeni, funkcji wewnętrznych połączeń mięśniowych i nerwowych. Wspomaga tę refleksję nad ciałem współczesnymi teoriami strukturalistów (Barthes) i filozofów takich

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ibidem.*

jak Derrida, Baudrillard, Virilio, Lyotard czy Deleuze. Forsythe realizuje uznawaną za niemożliwą kontynuację pomiędzy akademizmem i nowoczesnością. Założenia jego pracy obrazuje recenzja spektaklu *Artifact* (1987), w którym widz był zaproszony do uczestniczenia w *ce que vous croyez que vous croyez que vous voyez (tym, co myślicie, że myślicie, że widzicie)*:

[...] triumf iluzyjności, symulacji, afirmacja uogólnionego symulakrum, którego pierwszą figurą był być może balet klasyczny. W tym samym spektaklu, jak zresztą w wielu innych u Williama Forsythe'a, kurtyna opada na taniec, który toczy się dalej za nią [...] - maszyna do tańca, która eksploduje wewnątrz własnego, zamkniętego okręgu. Unicestwienie aktywności cielesnej, dążące do połączenia się z ogólnym rozpadem widzenia. Negatywny horyzont, czy też to, co ulega zniszczeniu, nie jest obiektem oglądu, ale samym oglądem [...] *corps de ballet*, ułożony niczym mur, zaporą, ustanawia monumentalny kadr, rygorystycznie symetryczny, w którym pojawia się bardzo cunninghamowskie *pas de deux* przerywające nieregularnie linie [...]. Perfekcyjna dyskoordynacja¹²⁷.

Choreografie Forsythe'a czerpią wiele z kolażu, scenografia z kolei pełna jest metafor, referencji, symboli. Zdarza się nawet, że ten sam przedmiot (jak struna w *Enemy in the figure*) przechodzi stopniowo przez trzy kolejne funkcje, podobnie jak białoczarne podłoże w *Impressing the Czar* (1988), które może jednocześnie ewokować szachownicę z *Alicji w krainie czarów*, balet z epoki *quattrocento*, wreszcie mozaikę jako symbol gier z perspektywą z tej samej epoki. Te paradygmaty, nieco dydaktyczne czasami, łączą się z cytatami gestycznymi, z których Forsythe tworzy skomponowany język, zapożyczony częściowo od Cunninghama (dysocjacja), od Francuzów (*petits gestes*, zawieszenie, pustka wewnętrzna) i od Balanchine'a (kompozycja)¹²⁸. Forsythe zaczyna w latach osiemdziesiątych zdobywać renomę genialnego choreografa ruchu i reformatora baletu i pozostaje, obok Piny Bausch, najważniejszą postacią tańca niemieckiego lat 80. i 90. Styl Williama Forsythe'a stanowi część fenomenu tańca współczesnego przede wszystkim ze względu na sposób myślenia o materiale ruchowym i tym samym stanowi w niniejszej pracy jeden z ważniejszych obszarów badań.

Reasumując, w krajach Europy Zachodniej pod koniec lat 80. dominowały zjawiska takie jak *nouvelle danse française*, postmodernistyczny minimalizm zdomowiony pod etykietą stylu Rosas, niemiecki *Tanztheater*, obok którego pojawia się neoklasyka Forsythe'a. Estetyka Les Ballets C de la B., Needcompany i Jana Fabre'a

¹²⁷ L. Louppe, *La raison du plus fort*, „Artpress”, 1989 nr 142, s. 47.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 48-58.

zyskuje wówczas na wyrazistości i klarowności, a Wim Vandekeybus proponuje nowy, akrobatyczny styl, całkowicie odmienny od wcześniejszych zjawisk belgijskiej fali.

Już choćby skrótowe przedstawienie tej sytuacji pokazuje więc, że geograficzny podział na taniec „zachodnioeuropejski” i „wschodnioeuropejski” nie znajduje swojego uzasadnienia, gdyż tylko kilka krajów dominowało pod względem rozwoju tej sztuki w latach 80. i 90., natomiast inne – jak pokazują to przykłady Irlandii, Hiszpanii czy Włoch – podążały tą ścieżką z opóźnieniem porównywalnym do tego, jakie można było obserwować w krajach postkomunistycznych Europy Wschodniej i Środkowej.

Interesującym podsumowaniem tamtego okresu jest wydana w 1987 książka *Danse au défi*. Kilkunastu autorów, krytyków i badaczy tańca kreśli panoramę ówczesnej sceny choreograficznej. Mówi się w niej o polityczności, seksualności, sztukach plastycznych, równoważeniu różnic pomiędzy tańcem amerykańskim a europejskim z jednej strony, a odmiennymi „narodowymi” językami teatru tańca z drugiej¹²⁹. Lata 90. zaczęły się szybko nużyć tymi nurtami, jak gdyby konieczność tworzenia „nowego” stanowiła warunek uznania współczesnego artysty. Co ciekawe, wyżej wymienione tendencje są nadal obecne; tym, co wydaje się zmieniać, jest sposób, w jaki istnieją w spektaklach. Przełom lat 80. i 90. byłby więc momentem przejścia w konstrukcji wielotworzywowych spektakli tańca od heterogeniczności do synkretyzmu i metadyskursu, co doprowadziło do wyłonienia się nowych sposobów *mise en scène*. To zjawisko idzie w parze z niezwykle dotychczas rozkwitem badań nad ciałem i cielesnością w dyscyplinach humanistycznych, takich jak filozofia, estetyka, antropologia czy socjologia i psychologia. Dzięki koincydencji tych zjawisk na scenie tańca pojawiają się też nowe koncepty ciała w licznych kontekstach społecznych, historycznych, *gender*, psychologicznych, etc.

¹²⁹ *La Danse au défi*, ed. M. Febvre, Montréal 1987.

2.1.2. Nowa fala tańca współczesnego w Europie Środkowej i Wschodniej na przełomie lat 80. i 90.

Wydarzenia kształtujące scenę taneczną późnych lat 80. i 90. w Europie Środkowej i Wschodniej są zasadniczo różne od zjawisk występujących w krajach Europy Zachodniej. Pierwszą i zasadniczą przyczyną takiego stanu rzeczy jest blokada kulturowa, jaką dla twórczości artystycznej był okres komunizmu. Zarówno obwarowania ideologiczne, jak i praktyczne (ograniczenia możliwości wyjazdu) wpłynęły na kondycję sztuki w krajach komunistycznych, w tym na taniec. Nie należy także zapominać o głębokich różnicach kulturowych i politycznych, jakie charakteryzują tę część Europy. Według socjologów, łatwo zaakceptowany podział w nomenklaturze na Europę Zachodnią i Wschodnią po 1945 doprowadził do wytworzenia się dwóch ujednoczonych obrazów Europy, tej „europejskiej” i tej „innej” – komunistycznej. Po roku 1989 nowym określeniem robiącym lingwistyczną i polityczną karierę było „Europa Środkowo-Wschodnia”, które miało zaznaczać związek tej części Europy (przez zaznaczenie centrum) z kulturą zachodnią. Ten konstrukt obejmował wszystkie kraje pomiędzy Niemcami a Rosją, z wyłączeniem Norwegii (Europa Północna) i Grecji (obszar Śródziemnomorski). Niemalą rolę odgrywa w tej denominacji pewna solidarność krajów postkomunistycznych, związana pośrednio z próbami oddzielenia państw postsowieckich od „demokracji ludowej”. Poza tym obszarem Europy Środkowo-Wschodniej sytuują się bowiem kraje takie, jak Serbia, Bułgaria czy Rumunia, dla których związek z kulturą wschodnią jest zasadniczy w konstruowaniu podwalin narodowej tożsamości. Natomiast wspólna postawa oporu przeciwko sowieckiemu reżimowi nie tylko scalała, ale także prowadziła do powstania silnych nurtów etnonacjonalistycznych, zwłaszcza na Bałkanach, w krajach byłej Jugosławii¹³⁰.

W poszczególnych krajach postkomunistycznych widoczne są w efekcie znaczące różnice w reagowaniu na nową rzeczywistość społeczną zarówno w sztukach wizualnych, jak i w teatrze, czy też w stanowiącym centrum zainteresowania tej pracy –

¹³⁰ J. Kłoczkowski, *Quelques remarques concernant l'identité et la notion de l'Europe du Centre-Est (la place de l'Europe du Centre-Est en Europe)*, [w:] *L'Europe au XXème siècle. Éléments pour un bilan*, red. Tomasz Schramm, Poznań 2000, s. 105 – 109.

tańcu. Wpłynął na to m.in. fakt, że ustrój komunistyczny funkcjonował odmiennie w poszczególnych krajach i już przed rokiem 1989 zdarzały się okresy „odwilży”, jak w latach 70. podczas rządów Edwarda Gierka w Polsce, kiedy to pojawiły się zapowiedzi nowych prądów (m.in. feministyczna wersja *body art* Natalii LL, Ewy Partum czy Teresy Murak; w tańcu symbolem odwilży był założony przez Conrada Drzewieckiego Polski Teatr Tańca - Balet Poznański). Niestety, prądy te były zbyt słabe, aby przetrwać powrót silnej cenzury w następnym dziesięcioleciu. Wtedy pojawili się artyści, których cechowało groteskowe i absurdalne nastawienie do rzeczywistości politycznej, widoczne m.in. w pracach Jerzego Truszkowskiego¹³¹. Jednak dopiero w latach 90. zarówno nurty sztuki współczesnej związanej z *body art*, jak i nowe kierunki odnoszące się do cielesności, w tym taniec współczesny, mogły się swobodnie rozwijać. Lata dziewięćdziesiąte dla sztuk plastycznych były okresem „przewartościowania i wykuwania nowych definicji dzieła sztuki, artyści oraz instytucji sztuki”¹³². Powstawał wtedy nowy język krytyki artystycznej, na linii artysta – społeczeństwo nastąpiło widoczne przesilenie. Sztuka polska tej dekady jest więc próbą odejścia, wręcz zerwania z dominującymi wcześniej postawami, nurtami i formami działań artystycznych. Podobne zjawisko można obserwować w literaturze czy filmie, ale to sztuki plastyczne wydają się być przestrzenią radykalnego rozłamu¹³³.

Pod koniec lat 80. zjawisko emigracji zubożyło niezwykle polskie środowisko alternatywnego teatru, wyjechał Grotowski, Teatr Ósmego Dnia, również Tadeusz Kantor bardzo rzadko występował w kraju. Po 1989 instytucjonalny teatr polski odradzał się po latach represji, dzięki Jerzemu Jarockiemu na znaczeniu zyskiwał Stary Teatr w Krakowie, który następnie pod egidą Krystiana Lupy stał się kuźnią nowych talentów polskiej sceny. W teatrze trudno więc zdiagnozować radykalne zerwanie z poprzednią epoką, raczej należałoby mówić o odbudowie polskiej sceny alternatywnej i wzmocnieniu się teatrów instytucjonalnych¹³⁴.

¹³¹A. Jakubowska, *Body and the East. From the 1960. to the Present*. Moderna galerija Ljubljana/Museum of Modern Art, Katalog wystawy, Budapeszt 1999, s. 125 – 126.

¹³²A. Mazur, *Schizma. Sztuka polska lat 90*. Przewodnik po wystawie CSW, Warszawa 2009, s. 3.

¹³³*Ibidem*. Retrospektywa sztuki polskiej lat 90., zaproponowana przez Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, przez same tytuły wystaw staje się soczewką najważniejszych zmian: *Czyściec, Piekło, Raj utracony, Antyciała, Idee poza ideologią*.

¹³⁴*Strategie publiczne. Strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005*, red. T. Plata, Izabelin 2006.

W tańcu taka perspektywa historycznego rozłamu byłaby uzasadniona tylko wówczas, gdy ujmemy taniec współczesny jako przeciwstawny folklorowi i baletowi. Już w tak pomyślanym kadrze uwidacznia się jednak osmotyczność, a nie radykalność tego przejścia. Pierwsi choreografowie (m.in. Jacek Łumiński, Ewa Wycichowska, Leszek Bzdyl) nie odrzucają zupełnie swojej własnej tradycji wyniesionej ze szkoły baletowej czy z pantomimy, a raczej starają się na jej bazie i przy użyciu nowego rozumienia *corps dansant* tworzyć taniec współczesny. Tak dzieje się w Polsce, na Węgrzech i w innych krajach, w których wpływy *Tanztheater* pozostają bardzo długo podstawowym paradygmatem estetycznym rozwoju nowego tańca.

Interesujący punkt widzenia dotyczący wzajemnych relacji polityki i estetyki tańca tego okresu prezentuje serbska teoretyczka sztuk performatywnych Ana Vujanović. W artykule poświęconym rozwojowi tańca współczesnego w Serbii podejmuje ona problem wspólny twórcom tańca współczesnego w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, wiążący się z zarzutem „kopiowania” zachodnich estetyk. Towarzyszy mu często inny – formułowany z kolei przez krytykę zachodnią, a dotyczący oderwania się od własnych korzeni kulturowych – zarzut tworzenia tańca niewystarczająco „wschodniego”¹³⁵.

Obecnie taniec współczesny jest nadal nowym zjawiskiem w Serbii, skupia się wokół kilku nazwisk i właściwie istnieje tylko w Belgradzie. Jak podkreśla Vujanović, historia tańca współczesnego w tym kraju, której badanie należałoby zacząć od byłej Jugosławii, nie istnieje. Autorka pisze o możliwości poszukiwań „archeologicznych” (ślady *quasi* modernistycznych estetyk i kilku pionierów nowych praktyk tanecznych, jak Maga Magazinović czy ruch SOKOLI), ale nie historycznych *sensu stricte*. Przed II wojną światową praktyka cielesna była zdominowana ideologicznie, uprzywilejowane były działania takich organizacji, jak SOKOLI, organizujących pan-kolektywne performanse w wykonaniu licznych grup. Taniec był z jednej strony naznaczony tą właśnie ideą kolektywnego ciała, realizującą się w licznych paradach i festiwalach, z drugiej strony, postrzegany był jako rozrywka dla wąskich kręgów burżuazji.

¹³⁵ A. Vujanović, *Not quite not right eastern western dance*, <http://www.tkh-generator.net/sr/openedsource/not-quite-not-right-eastern-western-dance>. Data dostępu 02.02.2009.

W latach 60. i 70. w byłej Jugosławii – ale też w innych ówczesnych krajach komunistycznych – rozwinęły się odmienne od tanecznych praktyki cielesne. Przykładem ich radykalnej formy są performanse Mariny Abramović w Serbii. W latach 70. i 80. pojawiła się na małą skalę odmiana *modern dance*, łącząca wpływy poetyki Carolyn Carlson i Tanztheater w interdyscyplinarne formy. Dopiero od 1990 widoczne są zespoły i twórcy, których działania można określić jako współczesną praktykę sceniczną związaną z niewerbalnym teatrem fizycznym, teatrem eksperymentalnym i performensem. Vujanović dostrzega w nich nawiązania m.in. do teatru Brechta, Tanztheater, teatru ekspresjonistycznego, *butoh*, choreo-dramy. Natomiast wpływ tzw. zachodniego tańca konceptualnego widoczny jest dopiero około 2003, czyli *de facto* dziesięć lat po jego narodzinach.

Przyczyn można ponownie upatrywać w polityce, a konkretnie w działalności niezależnej instytucji SOROS – *Found for an Open Society*, która w latach 90. wspierała przede wszystkim projekty politycznie zorientowane na pośrednią lub bezpośrednią krytykę rządu Miloševića. Ta sama organizacja miała wpływ na pojawienie się podobnych inicjatyw w innych krajach, na przykład na Węgrzech. Zablokowało to w pewnym sensie wpływ auto-refleksyjnych produkcji tańca konceptualnego.

Węgry, podobnie jak Polska, wyróżniają się dość bogatą tradycją tańca przedwojennego i jego spektakularnym zaniedbaniem po II wojnie światowej. W latach 30. pojawiła się tutaj pierwsza generacja twórców *modern dance*, łącząca wpływy Labana, Duncan, kombinująca taniec z akrobatyką, poezją, grą świateł i muzyką¹³⁶. Ta droga została zamknięta przez wspomniane wydarzenia historyczne. W okresie komunizmu, podobnie jak w innych państwach należących do tego bloku, w oficjalnym dyskursie wszystko, co zachodnie było określane pejoratywnie, tym samym taniec *modern* określany był jako płytki i formalny, zaś polityka kulturalna zniszczyła jego rozwój na rzecz popularyzacji rosyjskiej szkoły technik baletowych, jak na przykład systemu treningowego Waganowej. Oznaki wolności pojawiły się po rewolucji 1956, kiedy pozwolono na tworzenie solowych spektakli. Nadal jednak jedynymi wspieranymi rodzajami tańca były balet i taniec folklorystyczny. Pierwsze próby wyjścia poza ten

¹³⁶ Reformatorami baletu w latach 30. w Budapeszcie byli dwaj Polacy, członkowie zespołu Baletów Rosyjskich, Albert Gaubier, a następnie Jan Ciepliński. Podają za: L. Fuchs, *On hungarian dance*, [w:] *Europe dancing. op. cit.*, s. 79.

schemat pojawiły się w latach 80. wraz z powstaniem Creative Movement Studio w Budapeszcie, gdzie zaczął swoją działalność m.in. Josef Nadj.

W latach 90. na Węgrzech występowało kilka światowej rangi zespołów (Trisha Brown, Rosas, Paul Taylor, Martha Graham, DV8), wtedy też powstały pierwsze zespoły tańca współczesnego, prezentujące różne estetyki, jak ekspresyjny i teatralny taniec Yvette Bozicks, czy poszukujący inspiracji w folklorze TranzDanzCompany (który w 1992 zdobył nagrodę w konkursie choreograficznym Bagnolet). Taniec współczesny tego okresu zdaje się próbować łączyć zachodnie techniki z respektowaniem własnych korzeni¹³⁷.

Podobną linię rozwoju tańca możemy zaobserwować w Polsce. Taniec przed wojną skupiał się przede wszystkim na balecie. Przed I wojną światową równie silna w polskim balecie była tendencja folklorystyczna (nie zapominajmy, że to ona właśnie określiła także estetykę Baletów Rosyjskich oraz innych scen baletowych, np. węgierskiej; była ona w pewnym sensie symptomem nowoczesności ówczesnych baletów). Inscenizacje baletowe odnosiły się bardzo często do tradycji różnych regionów; podobne inspiracje pojawiły się również w muzyce, zwłaszcza Karola Szymanowskiego. O powodzeniu tego nurtu sztuki niech świadczy fakt, że w 1937 odbyła się paryska premiera zespołu Balet Polski ze spektaklami w choreografii Bronisławy Niżyńskiej. W tym samym okresie pojawiły się pierwsze szkoły tańca wyrazistego, rytmiki, tańca artystycznego¹³⁸. W 1933 w Warszawie odbył się Międzynarodowy Konkurs Tańców Solowych, którego przewodniczącym był Rudolf de Maré. Udział brała m.in. Rosalie Chladek, ponadto (niewymieniona z nazwiska) polska uczennica szkoły Jaques-Dalcroze'a w Hellerau oraz Paula Nirenska, absolwentka szkoły Mary Wigman. Prezentowano tańce popularne, groteskowe, akrobatyczne, klasyczne i wyraziste¹³⁹. Rozwój tej różnorodności stylistycznej i wymiany międzynarodowej został przerwany wybuchem II wojny światowej. W latach 50. sytuacja w Polsce nie różniła się od tej w Niemczech Wschodnich czy na Węgrzech. Propagowano przede wszystkim balet klasyczny (szkołę rosyjską) oraz folklor. Nawet środowisko tańca wydawało się mało

¹³⁷ L. Fuchs, *op.ci.*, s. 79-94.

¹³⁸ Zob. I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962, s. 274-278.

¹³⁹ S. Glowacki, *Premier concours international de la danse artistique à Varosvie*, „Archives internationales de la danse”, 1933 nr 3, s. 115-118.

otwarte na modernistyczne osiągnięcia. Gdy w 1959 odwiedził Polskę Balet USA Jerome'a Robbinsa, widzowie oglądali m.in. *Movements* - spektakl bez muzyki, dekoracji oraz spektakularnych kostiumów. Koncentrację na ruchu w tym spektaklu historyk Irena Turska określa jako fakt „nie przekraczający rangi ciekawostki, przelotnego eksperymentu”¹⁴⁰. W swojej książce zatytułowanej *Taniec w Polsce*, wydanej w 1962, Turska opisuje przede wszystkim folklor i – w znacznie mniejszym stopniu – balet¹⁴¹.

To, co komunizm niewątpliwie zmienił, to stosunek do tańców i muzyki ludowej. W Polsce, na Węgrzech, w Rumunii, na Słowacji etc. pielęgnowano tę tradycję, co zaowocowało nieprzeciętną liczbą zespołów folklorystycznych dzielonych na dwie kategorie. Z jednej strony, zespoły tradycyjne starają się jak najmniej ingerować w porządek obrzędów i tańców, gromadzą one osoby o różnych kwalifikacjach i w różnym wieku. Drugą kategorią są zespoły, które oryginalne tańce ludowe adaptują na potrzeby sceny, tworząc choreografie z profesjonalnymi tancerzami i muzykami - w przypadku dwóch najbardziej znanych zespołów Śląsk i Mazowsze - oraz z amatorami w pozostałych przypadkach. Ta popularyzacja sztuki ludowej związana była z socrealistycznymi dyrektywami, jakie miała wypełniać kultura w tym czasie. Drugą formą tańca wspieraną w czasach komunizmu był balet klasyczny, przy czym największym uznaniem cieszyła się technika utrwalona w szkole rosyjskiej. Te dwa nurty tańca zdominowały w zasadzie do późnych lat 80. scenę taneczną w Polsce.

Wyjątkowym zjawiskiem sceny polskiej w latach 50. i 60. był Wrocławski Teatr Pantomimy założony przez Henryka Tomaszewskiego (w 1956 jako Studio Pantomimy, od 1959 pod późniejszą nazwą)¹⁴². Tomaszewski na początku kariery mówił o swojej sztuce jako niezależnej od tradycji i glorii minionych wieków, sprzężonej z cyrkiem i kabaretem, która jednak musi walczyć o uznanie dla siebie. Tym bardziej, że była to sztuka tworzona przez młodych ludzi, bez „nazwiska” i pozycji. Tomaszewski pozostawał mistrzem i liderem swojej grupy, mimo że praca zespołu miała charakter

¹⁴⁰ I. Turska, *W kręgu tańca*, Warszawa 1965, s. 28.

¹⁴¹ I. Turska, *Taniec w Polsce*, Warszawa 1962.

¹⁴² Pantomima rozwijała się w latach 60. we Francji, a jej głównymi przedstawicielami byli Etienne Decroux i Marcel Marceau. W tym samym czasie Jacques Lecoq pracował nad własną techniką fizycznej pracy aktora. Na terenie krajów komunistycznych Polska i Czechy miały wówczas w tej dziedzinie najbardziej znaczące osiągnięcia. Zob. J. Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France 1920-1970*, Paris 1990, s. 274.

kolektywny. Koncepty spektakli opierały się nie tylko na literackich inspiracjach, ale na pojmowaniu roli ruchu, jego znaczeń emocjonalnych, indywidualizacji determinującej charakter kreowanej postaci. Punktem wyjścia był właśnie ruch, który miał doprowadzić odbiorcę do tekstu. Inspiracji literackich Tomaszewski szukał u Ionesco, Gogola, Hugo, a nawet w *Biblii*. Określał swój teatr jako „sferyczny, którego centrum jest człowiek”¹⁴³. Zwraca uwagę fakt, jak wiele z tych idei kolektywnej pracy i koncentracji na znaczeniu ruchu zostanie wpisanych później w estetykę licznych grup tańca współczesnego w Europie.

Z innych zjawisk torujących pośrednio drogę do nowego tańca w naszym kraju należy wymienić poszukiwania Grotowskiego skoncentrowane na ciele jako medium oraz teatry pantomimy i ruchu, które działały równolegle z teatrem Grotowskiego¹⁴⁴, niektóre, jak Akademia Ruchu¹⁴⁵, istnieją do dziś. Istotną cechą pracy m.in. Akademii Ruchu był polityczny kontekst podejmowanych akcji performatywnych. W 1985 powstał również Teatr Tańca Alter, bazujący – jak mówią jego założyciele - na poszukiwaniach w sferze „indywidualnego ruchu tancerzy”, służącego budowaniu postaci.

Jedynym baletem modernistycznym w latach 70. w Polsce był Polski Teatr Tańca – Balet Poznański pod kierownictwem Conrada Drzewieckiego. Poznański zespół był wyjątkowym zjawiskiem w polskim krajobrazie tanecznym, łączył modernistyczne i baletowe techniki z inspiracją folklorem i muzyką ludową¹⁴⁶.

Pierwsze przemiany w Polskim Teatrze Tańca to objęcie w 1988 jego dyrekcji przez primabalerinę Opery Łódzkiej Ewę Wycichowską. Uzupełniła ona wizję

¹⁴³ *Tomaszewski's mime theatre*, red. A. Hausbrandt, J. Wilkoń, Warszawa, 1975. Por. K. Smużniak, *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.

¹⁴⁴ Jerzy Grotowski współpracował także z twórcami tańca współczesnego, m.in. z Frederikiem Flamandem, wówczas członkiem belgijskiego Théâtre Laboratoire Vicinal. Grotowski zaprosił ten teatr na festiwal do Nowego Jorku. Podaję za G. Duplat, *Vague belge, op. cit.*, s. 71.

¹⁴⁵ Zob. M. Borkowska, *Akademia Ruchu. Miasto pole akcji*, Warszawa 2006.

¹⁴⁶ Teoretyk tańca i performansu Bojana Kunst widziała na festiwalu w Bytomiu w 1998 choreografię Drzewieckiego *Waiting for* w wykonaniu Śląskiego Teatru Tańca, która zainspirowała ją do napisania artykułu *Subversion and the dancing body: Autonomy on Display*. Spektakl, pokazany poza oficjalnym programem, okazał się dla niej jedną z najlepszych „współczesnych” propozycji tego festiwalu, mimo że nie miał nic wspólnego z laboratoryjnymi pracami zachodnich choreografów. Solo w wykonaniu tancerza ubranego w złoty kostium jasno odnosiło się do stylistyki środkowoeuropejskiej lat 30. Było to jak ewokowanie przeszłości pozostającej w teraźniejszości, ukazało wieczną konfrontację z różnymi rodzajami reprezentacji. Kunst odczytała to solo jako przejaw głębokiej wiary w czystą autonomię, autonomię ciała. Por. B. Kunst, *Subversion and the Dancing Body: Autonomy on Display*, „Performance research”, 2003, nr 2, s. 61-68.

inscenizacyjną Drzewieckiego własną ideą autorską teatru tańca, którą można byłoby określić jako „duchową”¹⁴⁷. Jak czytamy, „cechą spektakli Polskiego Teatru Tańca jest konsekwentne dążenie do zasady syntezy sztuk, gdzie warstwy: choreograficzna, dramaturgiczna, muzyczna i plastyczna spotykają się, wzajemnie przenikają, stwarzając widzowi doskonale warunki do uczestnictwa we wspólnym misterium teatru tańca”¹⁴⁸. O ile Drzewiecki za główne swoje źródło inspiracji uważał muzykę, to Wycichowska zdecydowanie wydaje się preferować literaturę jako logiczny punkt wyjścia do kreacji¹⁴⁹.

Trzy lata później powstał Śląski Teatr Tańca, założony przez tancerza Drzewieckiego, Jacka Łumińskiego. ŚTT również wypracowuje autorską poetykę, łączącą – jak deklaruje jego dyrektor – technikę modernistyczną, będącą spuścizną po Drzewieckim, z folklorem polskim i tradycją tańców żydowskich¹⁵⁰. W tym samym roku rozpoczyna działalność Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej założona przez Hannę Strzemiecką. Grupa ta, realizując konsekwentnie przez wiele lat swój nowatorski program artystyczny, daje początek profesjonalnemu zespołowi, jakim jest powołany w 2001 Lubelski Teatr Tańca, złożony z dawnych liderów Grupy. W 1993 w Gdańsku Leszek Bzdyl – związany wcześniej z pantomimą (założonym przez Wojciecha Misiurę w 1987 autorskim Teatrem Ekspresji) oraz Katarzyna Chmielewska – absolwentka szkoły baletowej i P.A.R.T.S. – powołali do życia Teatr Dada von Bzdülów. Na wzór swoich duchowych przywódców opublikowali własny manifest sztuki, w którym definiują się jako teatr tańca, a jego przedstawienia jako „przekaz teatralny, teatr choreograficzny, teatr totalny, teatr uwolniony z konwencji”¹⁵¹.

Te cztery grupy, różniące się estetyką i sposobem funkcjonowania (zespół baletowy w przypadku PTT, współczesny ŚTT i Lubelski oraz kolektywny system pracy w przypadku Teatru Dada), w latach 90. są głównymi aktorami zjawiska określanego w Polsce jako „teatr tańca”. W tym okresie nie wydaje się to określenie fałszywe o tyle, że

¹⁴⁷ Por. D. Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. II, Wrocław 2006, str. 715 – 722. Autorka analizuje m.in. znaczenie nazwy i zmiany repertuaru PTT po przejściu zespołu pod dyrekcję Ewy Wycichowskiej.

¹⁴⁸ <http://www.teatry.art.pl/miasta/wielkopolskie/poznan/polskitan/history.htm>. Data dostępu 02.02.2009.

¹⁴⁹ *Więcej niż taniec, rozmowy z Ewą Wycichowską*, red. M. Andrzejewska-Psarska, Warszawa 2003, str. 75. O zmianach w stylu PTT zobacz wstęp autorstwa Aleksandry Rembowskiej w jubileuszowym albumie *Ruch i myśl – 35 lat PTT*, Poznań 2008.

¹⁵⁰ *Słownik terminów teatralnych, op.cit.*

¹⁵¹ <http://www.dadateatr.pl/historia.htm>. Data dostępu 02.02.2009.

podkreśla silnie obecną we wszystkich trzech przypadkach konwencję teatralną spektakli tańca. Piątą grupą jest kaliski Teatr Alter prowadzony przez Witolda Jurewicza, który największe zasługi ma na polu pedagogicznym, kształcąc wielu znakomitych tancerzy.

Linia rozwoju tańca współczesnego w Polsce, w swoich głównych punktach, jest zgodna z dynamiką ewolucji tego tańca w innych krajach postkomunistycznych, do mniej więcej drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych¹⁵². Potwierdza to również tezę rumuńskiego krytyka i kuratora Cosmina Castinasa o znaczeniu swoistej odwilży politycznej lat 60. i 70. dla rozwoju nowych rodzajów praktyk cielesnych w teatrze i performansie krajów komunistycznych. Castinas twierdzi ponadto, iż pomimo tendencji do postrzegania tożsamości krajów wschodnioeuropejskich jako wspólnej (głównie ze strony Zachodu), mających za przesłankę wspólną, 40-letnią historię reżimu komunistycznego, taniec współczesny przyjął odmienne drogi rozwoju w poszczególnych krajach Europy Wschodniej¹⁵³.

2.1.3. Pionierzy „tańca konceptualnego” w latach 90. w Europie Zachodniej

Laurence Louppe pisząc swoją książkę na początku lat 90., „czuła się zmęczona” tańcem. Nowy taniec francuski święcił triumfy na scenach Europy i świata, był wszechobecny. Na afiszach od dziesięciu lat powtarzały się te same francuskie nazwiska – obok zespołów amerykańskich (Alvin Ailey, Bill T. Johns, Trisha Brown) czy niemieckich (William Forsythe, Pina Bausch, Susanne Linke) i coraz częściej obecnych Belgów (Rosas, Vandekeybus, Needcompany). Zaczątki tego zmęczenia i nadciągających zmian widać w artykule Louppe z 1989, w którym skarży się ona na niezrozumienie przez świat tańca nowych zabiegów choreograficznych Odile Duboc czy Dominique'a Bagoueta, bardziej abstrakcyjnych i graficznych niż zwyczajowe produkcje nowego

¹⁵² Bardziej szczegółową chronologię przemian ostatnich 20 lat w polskim tańcu można znaleźć w *Raporcie o tańcu 1989-2009*, oprac. J. Majewska, J. Szymajda, dostępny na www.kongreskultury.pl.

¹⁵³ C. Costinas, *Institutions of contemporary arts and democratization in Eastern Europe. A few notes*, „Tanzheft”, 2008 nr 1, s. 14-21.

tańca. Wiązała to z załamaniem się wcześniejszych podstaw ideologiczno-pedagogicznych:

[S]zkoła Cunninghama, bez względu na to, czy tancerze ją uznają czy nie, jest kołyską francuskiego tańca współczesnego, ale też jej krzyżem. Ten sam gest pociągnął za sobą ogromne pragnienie tworzenia i otworzył ranę spowodowaną spełnieniem tego pragnienia. Utrata możliwości budowania znaków przez ciało, ekspresyjności podmiotu u Cunninghama i postmodernistów, to zbyt negatywne dziedzictwo. Tancerzowi francuskiemu, jako artyście i jako podmiotowi, trudno jest zaakceptować całkowite zniesienie „ja” emocjonalnego i intelektualnego, manipulację materiałem neutralnym, pozbawionym emocji, jak nauczyli nas tego minimaliści. Dostrzegam kilka powodów, z których pierwszy jest natury psychologicznej: taniec dotyczy przedmiotu globalnego, a punkt widzenia podmiotu pokawałkowanego przez instrumentalne i abstrakcyjne użycie ciała jest tak samo nieznośny dla widza francuskiego (i często tancerza francuskiego), jak widok trupa¹⁵⁴.

Kilka lat później, nieco poza oficjalnym obiegiem, zaczął wyłaniać się nowy nurt, początkowo bardzo trudny do określenia w ramach czasowych i estetycznych. Nie można tutaj pomijać znaczenia tego ogólnego ruchu w latach 90., kiedy to - według słów Fischer-Lichte:

[...] performatywność stała się w sztuce niemal chlebem powszednim. [...] Między teatrem a sztuką performansu zachodziła żywa wymiana, gdyż obie formy artystyczne wzajemnie się stymulowały. Teatr przejął strategie wypracowane i już wypróbowane w performansie, jak choćby wykorzystanie niezwykłych miejsc i nowych przestrzeni czy też wystawianie na pokaz chorych, wychudzonych lub chorobliwie otyłych ciał, prezentowanie samookaleczeń i innego rodzaju aktów przemocy wobec własnego ciała, podczas gdy performans bez większych oporów wrócił do takich, potępianych wcześniej zabiegów, jak opowiadanie historii, stwarzanie iluzji, wprowadzanie trybu „jak gdyby”¹⁵⁵.

Podobne spostrzeżenia formułuje Patrice Pavis, pisząc o wzajemnym zapożyczaniu narzędzi przez performans i teatr, co widoczne było szczególnie w latach 90¹⁵⁶. W tańcu ten wpływ performansu nie jest nowością, bo odwołuje się do postmodernistycznych praktyk pokolenia Judson Church Theatre i Grand Union z lat 60.-70., niemniej w dwadzieścia kilka lat później w Europie przyjął on inną formę. Jedną z pierwszych prób wyodrębnienia tego etapu w rozwoju tańca współczesnego podjął krytyk Laurent Goumarre w swoim artykule *Déplacements chorégraphiques* (2004), który dotyczył zmian założeń i horyzontów twórców tańca współczesnego zauważalnych od mniej więcej połowy lat dziewięćdziesiątych¹⁵⁷. Goumarre wiąże je z nazwiskami takimi, jak Jérôme Bel, Alain Buffard, Claudia Triozzi, La Ribot, Xavier le

¹⁵⁴ L. Louppe, *Nouvelles vagues*, „Art Press”, 1989 nr 132, s. 49.

¹⁵⁵ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 76.

¹⁵⁶ P. Pavis, *op. cit.*

¹⁵⁷ L. Goumarre, *Déplacements chorégraphiques*, „Etudes théâtrales”, 2004 nr 30.

Roy, Benoît Lachambre, Meg Stuart, Gilles Jobin, Emmanuelle Huyhn, Boris Charmatz, Raimund Hoghe, Vera Mantero, Myriam Gourfink, Jennifer Lacey, Christian Rizzo. W połowie lat 90. te nazwiska zaczęły bowiem pojawiać się na festiwalach i scenach europejskich. Z niewielkimi wyjątkami byli to tancerze, którzy wówczas przeważnie tworzyli swoje pierwsze choreografie. Proces mniej lub bardziej intencjonalnego kreowania jakiegoś nowego ruchu czy sieci, jeszcze bez dookreślonych granic, ale już zasługującego na miano wspólnoty, wymaga podkreślenia udziału w nim kuratorów festiwali. Trudności pojawiają się natomiast, gdy chcemy wskazać wspólne wartości artystyczne, czy też presupozycje estetyczne tej grupy. Zadanie okazuje się delikatne i trudne, nierzadko prowokujące dyskusje - o ile nie konflikty – w środowisku tanecznym.

Termin „nowa generacja” okazuje się nieadekwatny o tyle, że obejmowałby on osoby w bardzo różnym wieku, od dwudziestu kilku do ponad pięćdziesięciu lat. Następną propozycja określenia „wyłaniających się form” charakteryzuje się zaletą sumowania wchodzącej w grę formalnej różnorodności, aczkolwiek posiadającej jeden punkt wspólny – założenie, iż czysta choreografia (*écriture choregraphique*) zostaje zakwestionowana przez performans (La Ribot, Myriam Gourfink, Alain Buffard) lub przez koncert (Vera Mantero, Claudia Triozzi). Nie wydaje się jednak, aby takie uogólnienie oparte na negacji jednej z formalnych procedur kreacyjnych wystarczyło do formalnej akceptacji tego pojęcia. Kolejną propozycją jest „taniec konceptualny”, termin uwypuklający krytyczne stanowisko tych choreografów, którzy demonstrują na scenie proces kreacyjny, odnosząc się do amerykańskiego postmodernizmu z lat 60. i 70. (czyli do twórców takich, jak Trisha Brown, Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer¹⁵⁸) i kwestionują kody scenicznej reprezentacji (np. prace Jérôme’a Bela systematycznie analizują i dekonstruują konstytutywne elementy spektaklu).

Ostatnią z wymienionych przez Goumarre’a propozycji terminologicznych jest „nie-taniec” (*non-danse*), podkreślający z kolei estetykę budowaną wokół powolności (ekstremalnej u Myriam Gourfink) czy immobilności (wertykalizm pozycji „leżących” Xaviera le Roya czy La Ribot). Ta kategoria „nie-tańca” wzbudziła we Francji poważną

¹⁵⁸ Zob. S. Banes, *Terpsychore en baskets*, Paris 2002.

dyskusję, zahaczając wręcz o pesymistyczne zwiastuny końca tańca¹⁵⁹. O ile skłanianie się ku semantyce „nowej generacji” napawa pewnego rodzaju nadzieją co do przyszłości tańca współczesnego, o tyle „nie-taniec” zdaje się wyłaniać z rozczarowania stanem sceny choreograficznej. Ta właśnie semantyczna zmiana samej nomenklatury poświadcza wiele założeń tańca negującego, który w latach 90. zaczyna stawiać opór. Rozpoczyna on erę tańca „rozczarowanego”, budowanego na ruinach oczekiwań wobec spektaklu, których wysuwanie widzowie i krytycy – uformowani przez taniec lat 80. - uważają za swoje prawo¹⁶⁰:

Jeżeli choreografia to konstruowanie następstwa ruchów i kroków, to prawda, że nie jest to moje zadanie, że nie poszukuję w tym kierunku, że nie jest to moja oś refleksji. To nie znaczy, że nie tworzę nowej formy tańca. Mniej rozważam, czy to, co tworzę to taniec czy nie, a raczej wypróbuję nowe ciała, pozbawione stereotypów, przyzwyczajęń, konformistycznych ruchów. Na scenie można eksperymentować, szukać „straconych stanów bytu”, tak więc taniec, taki jak ja go rozumiem, to być może właśnie to: pracować nad tym, co się straciło –

manifestuje jedna z przedstawicielek tego pokolenia - Viola Mantero¹⁶¹.

Ta nowa generacja dąży więc przede wszystkim do weryfikacji założeń tego, co przyjęło się określać jako „taniec współczesny” i do przesunięcia punktów ciężkości choreograficznej *écriture*, ukształtowanej przez poprzednią generację, napotykającej na coraz większe trudności w eksplorowaniu artystycznych terytoriów, pracy nad kompozycją, słownikiem gestycznym, który zajmuje miejsce stylu, kadrów normatywnej reprezentacji, kinestetycznego rozwoju, etc. Tezy Goumarre’a odnoszą się przede wszystkim do sceny francuskiej, ale znajdują swoje odbicie zarówno w choreografii niemieckiej, czy też ogólniej, europejskiej, gdzie coraz mniej liczy się narodowość twórcy, a coraz bardziej szkoła, jaką kończył i miejsce, w którym pracuje.

Główni przedstawiciele tego nowego ruchu tworzyli też swoje manifesty. Najważniejsze to tzw. *Sygnatariusze 20 sierpnia* we Francji oraz *Manifesto for*

¹⁵⁹ Zob. m.in. dyskusję na ten temat między krytykiem tańca Dominique Frétard, *Danse contemporaine. Danse et non-danse. Vingt-cinq ans d'histoires*, Paris 2004, a tancerką i teoretykiem Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, Paris 2007. Roux przeciwstawia tezie Frétard o wyczerpaniu się materii *non-danse* przykłady nowych praktyk performatywnych implikujących konceptualizm w choreografii, często związanych z wyjściem choreografa w otwartą przestrzeń publiczną.

¹⁶⁰ Sformułowanie jest aktualne przede wszystkim dla sceny francuskiej, gdzie mówi się wręcz o czymś takim, jak „choreotyp”, czyli skostniała forma prezentacji spektaklu tańca współczesnego, w której istnieje określona liczba solo, duetów i układów grupowych do wykonania w określonym czasie. Stało się to niejako kanonem francuskiego nowego tańca reprezentowanego przez jego najbardziej znaczące postaci. Zob. Ch. Wavelet, *Ici et maintenant, coalitions temporaires*, „Mouvement”, 1998 nr 2, s.18.

¹⁶¹ L. Goumarre, *op. cit.*

a *European Performance Policy* podpisane w październiku 2001 w Wiedniu. W manifestcie tym czytamy m.in.: „Granice pomiędzy dyscyplinami, kategoriami i narodowościami uważamy za płynne, dynamiczne i osmotyczne. [...] Uważamy dialog, refleksję, badania i proces tworzenia za równoważne składniki naszej pracy”¹⁶².

W dalszej części dokumentu można znaleźć deklarację artystów co do tego, jak może być definiowana ich praca:

Nasza praktyka może być określana jako „sztuka performatywna”, „live art”, „happening”, „event”, „body art”, „taniec/teatr współczesny”, „taniec eksperymentalny”, „nowy taniec”, „performans multimedialny”, „site specific”, „body installation”, „teatr fizyczny”, „laboratorium”, „taniec konceptualny”, „sztuka niezależna”, „performance/taniec postkolonialny”, „taniec uliczny”, „teatr tańca”, „taniec performatywny” – to tylko niektóre propozycje¹⁶³.

Taka niemożliwa do zamknięcia i wewnętrznej klasyfikacji lista dowodzi, że istotność tych prac leży w ich wykonaniu, a nie dostosowaniu do wcześniej ustalonych ram i hermetycznych estetycznych granic. Rozległość semantyczna tego pola oznacza natomiast, że jest ono miejscem krzyżowania się sztuk plastycznych, performansu, sztuki politycznej z teorią i praktyką transdyscyplinarną¹⁶⁴.

Nie wszyscy krytycy i obserwatorzy sceny tańca podchodzą do tego fenomenu entuzjastycznie. Metarefleksyjność i samozwrotność konceptualnych choreografii, która pociąga za sobą bardzo często ruchowy minimalizm, nierzadko jest krytykowana. Z szerszej perspektywy może się bowiem okazać jedynie powtórzeniem schematów już wypracowanych, jeżeli nie przez postmodernistów amerykańskich, to przez inne media, jak teatr i performans. W artykule *Das Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?* (*Zanik tańca w choreografii?*) takie obawy wyraża Katja Schneider¹⁶⁵. Autorka przytacza m.in. wypowiedź redaktora naczelnego „Ballettanz”, Arnda Wesemanna, który jeden z „konceptualnych” zespołów sceny berlińskiej oskarża po prostu o nieumiejętność tańczenia. Cały kalejdoskop wynalazków tego nurtu (formy spektakli: od konferencji, *performance-lecture*, komedii, *talk show* po instalację; adaptacji pozateatralnych przestrzeni, melanz wszelkich możliwych tworzyw, etc.) nie wsparty umiejętnością

¹⁶² A. Lepecki, *Concept and presence. The contemporary European dance scene*, [w:] *Rethinking Dance History*, ed. A. Carter, London/NY 2004, s. 171.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 172.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ K. Schneider, *Das Verschwinden des Tanzes aus der Choreographie?*, [w:] *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, Hrsg. K. Scheinder, F. Reininghaus, Bremen 2004, s. 363.

choreografowania może być zgubny i prowadzi donikąd. Uzupełniając katalog określeń tego pokolenia, możemy za autorką dodać twórców *Konzept-Tanz* w odróżnieniu od tych, którzy tworzą *Tanz-Tanz*. Niemniej, to określenie nie jest do końca uzasadnione, bo przecież każdy choreograf – jak szczerze wyraża nadzieję Schneider – pracuje w oparciu o jakiś koncept¹⁶⁶. Inaczej jeszcze prezentuje tę krytykę angielski badacz Johannes Birringer, który – doceniając prace z nurtu konceptualnego – po pierwsze, przewiduje możliwość szybkiego wyczerpania się jego materii, po drugie, udowadnia, że niektóre spektakle *Tanz-Tanz*, budowane wyłącznie na ruchu, również mogą być odczytane narzędziami analizy konceptualnej¹⁶⁷.

Na scenie europejskiej w latach 90. zaznaczył się nie tylko nurt konceptualny. Na przykład, na scenie belgijskiej wśród młodego pokolenia choreografów należałoby wymienić Sidi Larbi Cherkaoui'ego i innych młodych choreografów Les Ballets C. de la B. czy Benjamin Vendroxa, w Szwajcarii – Thomasa Hauerta, w Anglii – Akrama Khana. Nie są oni reprezentantami tańca konceptualnego czy nie-tańca, ale manifestują chęć zmiany zastanych form w zupełnie inny sposób, swoiście przynależny danemu twórcy. Cherkaoui powraca na przykład do interdyscyplinarnej teatralności, wymyśla nowy kod gestyczno-ruchowy, poszukuje zapomnianej już nieco poetyczności w ruchu. Zaangażowany społecznie Benjamin Vendrox wychodzi ze swoimi akcjami dosłownie na ulicę (w jednym ze swoich projektów mieszkał przez kilkanaście dni w domku na miejskim drzewie i zapraszał do niego przechodniów na rozmowy). Akram Khan tworzy unikatowe połączenie tradycji *kathak* z estetyką współczesną. Z kolei pewnego rodzaju „nowoczesne” przywiązanie do tradycji *Tanztheater* reprezentuje niemiecka choreografka Sasha Waltz. Odpowiedzią na wyczerpanie się dotychczasowej formy są również powroty do pozaeuropejskich źródeł inspiracji, a także proces przeciwny – zwrócenie się tancerzy z Azji, Afryki czy Ameryki Południowej ku technikom tańca współczesnego, wypracowanym przez choreografów europejskich i amerykańskich, niekiedy w celu weryfikacji kodów ich własnej kultury.

Wyczerpanie się pewnej formuły tańca współczesnego związane jest również z procesem jego instytucjonalizacji, który przebiega różnie w zależności od przyjętej

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 363-366.

¹⁶⁷ J. Birringer, *Dance and not dance*, „PAJ. A Journal of Performance and Art”, 2005 nr 80, s. 10-27.

polityki kulturalnej danego kraju. Paradoksalnie okazuje się, iż często uznanie instytucjonalne, o jakie walczyło jedno pokolenie tancerzy i choreografów, staje się przedmiotem krytyki i buntu kolejnego pokolenia, oskarżającego „system” o ograniczanie twórczej wolności artysty. Coraz częściej zaznacza się krytyczny stosunek do tej sytuacji, która wymusza spojrzenie na dzieło choreograficzne zgodnie z komentowaną przez Brügera w *Teorii awangardy* tezą Marcusego, zawartą w jego szkicu *O afirmatywnym charakterze kultury*¹⁶⁸. Brüger wysuwa wniosek, iż model Marcusego

[...] prezentuje ważną myśl teoretyczną, a mianowicie, że percepcja pojedynczego dzieła sztuki odbywa się zawsze w danych już, quasi-instytucjonalnych warunkach ogólnych, które decydująco określają rzeczywiste oddziaływanie dzieła. Można nawet powiedzieć, że w modelu tym instytucja sztuki (autonomia) zajmuje pozycję kluczową, determinując rzeczywistą, społeczną funkcję dzieła¹⁶⁹.

Choreografowie współcześni, którzy często nie zaczynają swojej kariery w sposób konwencjonalny i związany z jakąś instytucją, stają się niezwykle wyczuleni na jej oddziaływanie, zarówno na wyżej wspomniany moment recepcji dzieła, jak i na sam proces twórczy. Pociąga to za sobą w jakiś sposób uwrażliwienie na instytucję jako taką, a tym samym na kwestie społeczne i polityczne. Być może właśnie walka o własne miejsce w systemie sztuki powoduje powrót do polityczności w tańcu, który jest wymieniany jako jedna z kolejnych cech charakteryzujących najmłodsze - nie wiekiem, ale twórczością i estetyką - pokolenie choreografów europejskich.

¹⁶⁸ P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 15 i następne.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 15.

2.1.4. Rozkwit tańca współczesnego w latach 90. w Europie Środkowej i Wschodniej

Po raz kolejny konieczne wydaje się rozpoczęcie dyskusji od podkreślenia dychotomii w historii tańca zachodnio- i wschodnioeuropejskiego. Gdy w Paryżu w latach 90. zaczęto podważać pryncypia tańca współczesnego, albo co najmniej je krytykować i krytycznie eksplorować, w tym samym czasie nastąpił swoisty *boom* tej formy sztuki w nowych demokracjach Europy. W Polsce właśnie w tym czasie powstają zespoły tańca współczesnego i pierwsze międzynarodowe festiwale. Podobnie jest na Węgrzech, w Serbii, czy w Słowacji, gdzie w 1990 zorganizowano pierwszy festiwal *Bratislava in Movement* oraz powołano *Contemporary Dance Association* – organizację skupiającą tancerzy, krytyków i pedagogów¹⁷⁰. W Rumunii powstał program *La dance en voyage*, który pozwolił szerokiej publiczności na zapoznanie się z tańcem współczesnym, najczęściej francuskim. W 1994 utworzono tam pierwszy, wówczas niezależny, ośrodek tańca. W tym samym roku Jacek Łumiński, dyrektor Śląskiego Teatru Tańca, pisał: „Polska staje się krajem obiecującej przyszłości i licznych możliwości. Taniec współczesny rozwija się szybko i jest popularny jak nigdy dotąd”¹⁷¹. Te nadzieje na nowość i rozwój są powszechne w młodym środowisku tańca polskiego, mimo iż – jak wspomina Łumiński – „Polska – bardzo znana w latach 30. ze swojego tańca ekspresjonistycznego, nie tylko nie wniosła od tego czasu niczego nowego, ale zniszczony został właściwie dorobek tych wczesnych modernistów jako nieprofesjonalistów”¹⁷².

W 1994 odbyła się w Bytomiu I Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego, która obok programu artystycznego proponowała profesjonalne warsztaty. Pisząc o nagrodzonych choreografach, Wojtku Jurewiczu i Katarzynie Migali, Łumiński podkreślał, że otrzymali oni to wyróżnienie za styl taneczny „czerpiący z korzeni polskiej kultury”¹⁷³. Kwestia powrotu do korzeni, imperatywu wręcz odwołania

¹⁷⁰ *Slovak Theater. Contemporary dance, site specific project, ballet*, red. E. Gajdošová, Bratislava 2002, s. 3.

¹⁷¹ J. Łumiński, *Contemporary dance and cultural politics*, „Ballettanz International”, 1994 nr 21, s. 39.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

się do własnej historii, będzie jednym z trudniejszych zagadnień dla młodych twórców z Europy Wschodniej, zwłaszcza począwszy od drugiej połowy lat 90.

Innym problemem są dwie ścieżki rozwoju tańca współczesnego w krajach postsocjalistycznych, które prowadzą w przeciwnych kierunkach – wspólnotowości i indywidualizmu. Bez względu na dominację jednej z tych form, kondycja działających niezależnie tancerzy współczesnych jest podobna w tych krajach i niestety, niezbyt komfortowa w porównaniu do innych krajów Europy Zachodniej, gdzie już od kilkunastu co najmniej lat funkcjonują systemy finansowania niezależnych grup i twórców.

Różnice w estetykach, które nieuchronnie związane są z kondycją ekonomiczną produkcji, widoczne wyraźnie w latach 90., powodują, że rodzi się podstawowe pytanie: czy taniec współczesny jest zjawiskiem uniwersalnym, ruchem odpowiadającym na warunki globalizacji kultury, czy wręcz przeciwnie – powinien być budowany w oparciu o narodową tożsamość? Za aspektem uniwersalnym przemawia przede wszystkim specyfika tańca współczesnego, opartego bardzo często na indywidualizmie stylu (czyli niejako demokratyczny charakter sztuki o ogólnej dostępności i możliwości przyswojenia) oraz m.in. powszechność migracji wśród najmłodszych twórców, zwłaszcza tancerzy, liczne projekty artystyczne i pedagogiczne oparte na międzynarodowej współpracy. Wydawałoby się, iż jest to możliwe dzięki posługiwaniu się jakimś wspólnym kodem, językiem. Z drugiej strony, w stosunku do twórców wschodnioeuropejskich istnieje pewnego rodzaju presja bycia „wschodnim”, czyli innym niż Zachód, dostarczającym nowej estetyki. Problem jaki się rodzi, to pytanie o oryginalność propozycji choreografów wschodnioeuropejskich. Często bowiem to, co rzeczywiście może być uznane za „wschodnioeuropejskie”, wiąże się z używaniem technik i estetyk uznawanych za przestarzałe i wtórne, a niekiedy nawet będące po prostu kopią, mniej lub bardziej świadomą, choreografów zachodnioeuropejskich. Twórcy ci mają więc do wyboru poszukiwanie współczesnych technik, które nie byłyby „zachodnie” (aby nie być oskarżonym o kopiowanie/powtarzanie) i użycie ich w celu przekazania treści, które byłyby „wschodnie”. Z drugiej strony, mogą oni równie dobrze poczuć się członkami światowej wspólnoty tańca współczesnego i korzystać z jego wypracowanych metod na takich samych zasadach, jak zachodni twórcy.

Ten ostatni model byłby zgodny z postulatem cytowanej wcześniej Any Vujanovic, która widzi w procesie przejmowania zachodnich estetyk przez kraje post-socjalistyczne przełożenie całości procesów transformacyjnych struktur ekonomicznych i politycznych zaczerpniętych z demokracji zachodnich, za czym podąża podobna transformacja ideologiczna¹⁷⁴.

Jeżeli ten postulat wydaje się słuszny w odniesieniu do serbskiej sceny tańca, to w odniesieniu do Polski należałoby go podważyć w jednym aspekcie. W świetle wcześniej przedstawionych warunków historycznych, różnica polegałaby na istnieniu silnych modeli funkcjonowania grup teatralnych (Grotowski, Kantor, Teatr Ósmego Dnia) i para-teatralnych (Wrocławski Teatr Pantomimy, Akademia Ruchu), które pozostawały poza oficjalnym obiegiem sztuki „socjalistycznej”, a jednocześnie były przedprożem poszukiwania nowych praktyk cielesnych w sztuce, w tym także tańca współczesnego. Można zaryzykować stwierdzenie, że ta silna obecność praktyk innych niż baletowe, teatralne czy folklorystyczne, związanych z ciałem w sztuce, odroczyła przejmowanie wzorów zachodnich mniej więcej do roku 2000, na rzecz poszukiwania oryginalnego stylu wypowiedzi, łączącego duchowość (PTT), tradycje kultury polskiej i żydowskiej (ŚTT) czy pantomimę i teatr ruchu (Teatr Dada). Ponadto spowodowała sytuację analogiczną do tej, jaka miała miejsce we Francji na początku lat 90. Generacja, która zaistniała wtedy dzięki nowej estetyce, była w zasadzie pokoleniem tancerzy, którzy nie chcieli już dłużej tańczyć u innych choreografów, ale zamierzali tworzyć własne spektakle według nowych zasad. Bardzo dobrze ilustruje to anegdota związana z Alainem Buffardem, wówczas tancerzem w zespole Daniela Larrieu. Gdy choreograf kazał mu wykonać skok, ten zapytał dlaczego, na co Larrieu odpowiedział, że nie musi się tym przejmować. Był to moment znaczący i symboliczny – Buffard odszedł z zespołu, bo żądał, aby każdy ruch czy gest miał swoje uzasadnienie, inne niż pusta wirtuozeria. Goumarre określa ten fakt jako przejście od tańca autora (*danse d'auteur*) do tańca wykonawcy, tancerza (*danse d'interprète*), co oznacza *de facto* zmianę pokoleniową i estetyczną¹⁷⁵. We Francji to przejście nastąpiło w pierwszej połowie lat 90., w Polsce – po roku 2000. Nowe pokolenie tancerzy, często po ukończeniu szkół za

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ L. Goumarre, J. Szymajda, *op.cit.*

granicą (najczęściej P.A.R.T.S., London Contemporary Dance School, Rotterdam Dance Academy, IDA - Institute for Dance Arts at Anton Bruckner Privatuniversität w Linzu) nie chce kontynuować estetyki mistrzów, ale poszukuje indywidualnych ścieżek rozwoju. Nie przekłada się to na wyraźną wspólnotę estetycznych wartości, ale na gruncie ideologicznym ma podobne podstawy.

Choreograf Leszek Bzdyl określa to przejście w Polsce wręcz jako „kryzys”, mówiąc o powszechnej emigracji tancerzy z Polski po 1998, gdy załamała się dotychczas niezwykle prężnie i szybko rozwijająca się struktura zespołowo-festiwalowa¹⁷⁶. Jest to również efekt formalnie odmiennego (na poziomie instytucjonalno-społecznym) niż w innych krajach postkomunistycznych procesu rozwoju współczesnego tańca w Polsce. Na gruncie nowo formującej się sztuki tańca współczesnego została początkowo zaszczerpiona przede wszystkim tradycja mistrzów baletu i pantomimy. W silnym środowisku Trójmiasta taką rolę pełnił Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro, a także w pewnym sensie Amerykanka Melissa Monteros (współzałożycielka wraz z Wojciechem Mochniejem nieistniejącego dziś Gdańskiego Teatru Tańca, związana wcześniej z ŚTT), która wykształciła całe pokolenie tamtejszych tancerzy¹⁷⁷. Podobnie postrzegana jest rola Jacka Łumińskiego, który poza misją artystyczną od początku swoich działań prowadzi szeroko zakrojoną działalność pedagogiczną, opartą w dużym stopniu na wymianie z amerykańskim i izraelskim środowiskiem tańca. Tak więc zaistnienie kilku silnych osobowości i grup tańca w latach 90. (poprzedzone powstaniem teatrów ruchu i pantomimy) zaowocowało widocznym obecnie przełomem pokoleniowym, podobnym do tego, jaki nastąpił we Francji dziesięć lat wcześniej.

W Europie Wschodniej i Centralnej lata 90. były momentem rozkwitu tańca współczesnego, ale zasadniczo wszystkie ruchy związane czy to z powstawaniem nowych festiwali, nowych grup tanecznych, czy spektakli, sytuowały się na obrzeżach oficjalnego obiegu kultury. W niektórych państwach jest tak do dziś. Przykładem najbardziej radykalnym może być Rosja, gdzie istnieje tylko jedno miejsce – w Moskwie,

¹⁷⁶ *Przestrzeń wolności. Rozmowa z Leszkiem Bzdylem*, <http://www.nowytaniec.pl/?p=727>, data dostępu 12.01.2009.

¹⁷⁷ O latach 90. i kreowaniu się tamtejszej sceny tanecznej pisze tancerka i choreografka Teatru Okazjonalnego Joanna Czajkowska, por. eadem, *O różnych drogach edukacji z zakresu tańca współczesnego w Trójmieście*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Gdański 1999.

które można określić jako pewien rodzaj centrum tańca współczesnego. W Jekaterynburgu działa namiastka szkoły tańca (ale tylko dla dzieci) oraz kilka niezależnych grup (praktykujących teatr tańca). W tak ogromnym kraju, jakim jest Rosja, pamiętając o jej tradycji baletu klasycznego, taniec współczesny nadal jest praktyką awangardową i marginalną. Jak karkołomna i politycznie zablokowana była niekiedy droga ku tej nowej formie ekspresji, jaką jest taniec współczesny, poświadcza sytuacja pracującego obecnie w Wiedniu Olega Sulimenko. Z wykształcenia inżynier pracujący dla Armii Czerwonej, prowadził awangardowy teatr studencki, zainspirowany lekturą m.in. *Performera* Grotowskiego oraz działalnością Henryka Tomaszewskiego. Po 1990 wziął udział w warsztatach z kompozycji, improwizacji i *release*, które prowadziła tancerka z Holandii. Po tym doświadczeniu jego teatr wprowadził techniki improwizacji jako podstawową metodę pracy. Gdy po raz pierwszy Sulimenko i jego partner z teatru zostali zaproszeni na warsztaty we Włoszech, nie otrzymali wiz i kupili je nielegalnie – tyle, że tylko do Austrii, ponieważ innych nie można było dostać na czarnym rynku. Już po przybyciu do Wiednia, w sposób niezwykle naiwny, przedstawili się dyrektorowi jednego z ważniejszych centrów sztuki performatywnej WUK, mówiąc po prostu, że chcieliby tu wystąpić – co zresztą udało im się rok później. Granicę austriacko-włoską przekroczyli nielegalnie w Alpach i dostali się do Rzymu, gdzie uprawiali przez jakiś czas teatr uliczny. Budzili zainteresowanie z powodu specyficznej „cielesności”, estetyki ruchowej nie wykształconej w ramach żadnej techniki, ale amatorskiej fascynacji i poszukiwań. Dlatego dość szybko udało im się wtopić w środowisko wiedeńskiej awangardy i jako pierwszy zespół ze Wschodu zostali zaproszeni w 2000 na jeden z największych festiwali tańca współczesnego w Europie – *Tanz im August*¹⁷⁸.

Tak więc droga ku tańcowi współczesnemu w latach 90. mogła wieść także przez nie do końca uświadomione obszary korespondujących praktyk, takich jak teatr ruchu, nadal pozostający w Rosji na granicy sztuki alternatywnej.

¹⁷⁸ Wywiad z Olegiem Sulimenko, przeprowadzony 31 lipca 2009 w Moskwie [J.Sz.]

3. ESTETYCZNE NURTY EUROPEJSKIEGO TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO PO 1990

3.1. Corps dansant jako figura estetyczna

Pojęciem, które ustrukturyzuje rozważania podjęte w niniejszym rozdziale, jest *corps dansant*, ujmujące kompleksowość pola estetycznego, jakie kształtuje się w bezpośrednim odbiorze spektaklu tańca.

Taniec współczesny, traktowany jako sztuka performatywna, eksponuje i wzmacnia nie tylko organiczne doświadczenie żywego ruchu, ale i czynnej, rzeczywistej obecności ciała. Filozofia *corps dansant*, manifestująca się w spektaklach ostatnich dwudziestu lat w Europie, jest wynikiem długotrwałego procesu zachodzącego na płaszczyźnie wielu dyscyplin. Naturalne dla tańca zainteresowanie ciałem jako przedmiotem i podmiotem ekspresji, krystalizowało się w ciągu ostatniego wieku w różne style i szkoły, co pozostaje ściśle związane z całością procesów zachodzących od początku XXw. na przestrzeni nauk humanistycznych i ścisłych.

Pomimo, że już od renesansu ciało znajduje się pod laboratoryjną obserwacją naukową, pojawienie się przede wszystkim takich dyscyplin jak psychoanaliza, antropologia kulturowa, nanotechnologie i biotechnologie oraz ekspansja mediów wprowadziło do świadomości kolektywnej obrazy ciała niemożliwe do pomyślenia jeszcze sto lat temu. Ciało staje się coraz bardziej pojęciem wieloznacznym, możliwym do wyobrażenia na wielu poziomach i w licznych optykach. Ponieważ jako takie jest zasadniczo podstawowym przedmiotem i/lub podmiotem oraz produktem pracy choreografów i tancerzy, całość tych ogólnych procesów wpływa w ogromnym stopniu na ich praktykę. Proces kreacji dla wielu choreografów nie zaczyna się dziś od sali ćwiczeń, ale od lektur z zakresu filozofii, psychologii czy socjologii, lub też eksperymentu w laboratorium (np. neuropsychologii).

Według filozofa Petera Sloterdijka, to modernizm obudził w kulturze fizjonomię i fizjologię, wcześniej zmuszone do milczenia przez dążące do urzeczowienia

i uprzedmiotowienia wiedzy Oświecenie¹⁷⁹. Pierwszym ważnym obszarem rozważań nad rolą ciała w życiu współczesnego człowieka stała się psychoanaliza, co nie jest bez znaczenia dla tańca współczesnego. Podobnie bowiem jak psychoanaliza, i rozwijając się niemalże równoległe z nią, nowy taniec był na początku XX wieku - obok fotografii i kina - jedną z nowych form manifestacji modernizmu w sztuce¹⁸⁰. Choreografowie łatwo chłonęli zdobycze dziedziny badającej nieświadome obszary ludzkiej psychiki i jej związków z cielesnością, poczynając od Mary Wigman i jej techniki opartej na *quasi-transowych* stanach ciała, czy Marty Graham eksplorującej w swoich pracach jungowskie archetypy. Psychoanalityczny dyskurs wokół cielesności kontynuują następcy Zygmunta Freuda, m.in. Melanie Klein, podkreślająca rolę obrazu ciała matki i Francuz Jacques Lacan. Ten ostatni, uzasadniając szczególne znaczenie *stadium lustra* w budowaniu tożsamości jednostkowej¹⁸¹ oraz wiążąc struktury języka fantazmatów ze strukturami cielesnymi doświadczenia libidalnego (czego skrajnym przykładem jest teoria orgiastyczna Wilhelma Reicha), zrewolucjonizował współczesną psychoanalizę i tym samym rozumienie roli ciała¹⁸².

Podobny trend rozwija się równoległe również w innych dziedzinach naukowych, jak psychologia, lingwistyka, antropologia (z cenną pracą Marcela Maussa o uwarunkowaniu kulturowym schematów zachowania związanych z ciałem¹⁸³) czy etnologia (zwłaszcza w kontekście rosnącego na Zachodzie zainteresowania filozofiami Wschodu). Naturalizm i *nouveau roman* ugruntowują cielesność jako obszar poszukiwań literackich, a niemiecka fenomenologia i prace Merleau-Ponty'ego - jako przedmiot rozważań filozoficznych. Eksperymenty awangardy teatralnej lat 60., a zwłaszcza The Living Theatre, system pracy aktora Grotowskiego, teatr okrucieństwa Artauda i nowa

¹⁷⁹ P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Wrocław 2008.

¹⁸⁰ Jeżeliby pokusić się o porównanie procesów historycznego rozwoju tych dwóch dziedzin w Polsce, to okazuje się, że ich ścieżki są bardzo podobne: zarówno taniec jak i psychoanaliza miały swoich pionierów w okresie przedwojennym i dwudziestolecia międzywojennego, których osiągnięcia zaprzepaściła tragedia II wojny światowej oraz później reżimu komunistycznego. Zob. P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000; I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, *op. cit.*, s. 274-278.

¹⁸¹ Według Lacana moment, w którym dziecko rozpoznaje siebie w obrazie odbitym przez lustro po raz pierwszy, jest konstytutywny dla ustanowienia Ja, czyli autoidentyfikacji, m.in. ponieważ wtedy właśnie następuje scalenie dotychczas pokawałkowanego obrazu ciała w jedność. Zob. P. Dybel, *op.cit.*, s. 225- 243 oraz J. Lacan, *Ecrits*, Paris 1966 .

¹⁸² M. Bernard, *Le corps*, Paris 1995, s. 10.

¹⁸³ M. Mauss, *op. cit.*

pantomima Marceau, skupiają się natomiast na ciele jako teatralnym medium¹⁸⁴. Tak też, w całości zjawisk określanych jako teatr postdramatyczny, jak pisze Hans-Thies Lehmann:

Ciało zostaje zabsolutyzowane – zagarnia wszystkie inne dyskursy (...). Wszystkie tematy społeczne muszą przejść przez ucho igielne – przybrać kształt cielesnego tematu. Miłość jako seksualna obecność, śmierć jako AIDS, piękno jako perfekcja ciała (...). Ciało staje się alfą i omegą... Ciało fizyczne w teatrze postdramatycznym staje się odrębną rzeczywistością, która za pomocą gestów nie opowiada o tych czy innych emocjach, lecz przez swoją obecność manifestuje się jako dyspozytorium historii zbiorowej¹⁸⁵.

W podobnym duchu o rosnącej roli samego ciała jako przedmiotu działań performatywnych i teatralnych oraz nowych strategiach scenicznych pisze także Erika Fischer-Lichte:

Od lat 60. tak w teatrze jak w performansie próbowano i opracowywano nowe sposoby użycia ciał w przedstawieniach. Można je potraktować jako kontynuację koncepcji historycznej awangardy, starającej się wydobyć materialność ciał (...). Strategie wykorzystania ciała umożliwiają i uzasadniają cielesne bycie-w-świecie aktora/performera. Pozwalają one ponownie wprowadzić pojęcie ucieleśnienia, choć tym razem znaczy ono zupełnie coś innego. (...) Fenomenalne ciało, cielesne bycie-w-świecie człowieka warunkuje możliwość jakiegokolwiek kulturowej produkcji¹⁸⁶.

Ciało w całym swoim bogactwie, jako nośnik znaczeń, źródło swoistego języka (*langage*), archetypowej i kolektywnej pamięci oraz podstawa tożsamości, ustanawia się w tańcu jako obszar artystycznej refleksji już od czasów pierwszych modernistów, tak więc nieco wcześniej niż w teatrze, czy potem w performansie. To być może właśnie tej sztuce należałoby przyznać prym w odsłanianiu zapomnianych śladów cielesności, jej potencjalnych, dotychczas (lub na nowo) blokowanych możliwości związanych z kreacją artystyczną i możliwością prowadzenia swoistego dyskursu.

Wpływ tej ogólnej idei nowej cielesności był tak silny, że ewolucji estetycznej nie oparł się nawet taniec klasyczny i jego neoklasyczne wersje, w których także zauważalna

¹⁸⁴Warto wspomnieć w tym miejscu, że Ludwik Flaszen, współtwórca Teatru Laboratorium, zasugerował, iż Grotowski wpisywał lekturę pism Reicha do interesujących go metod eksplorujących stany *quasi*-transu. Z wypowiedzi Ludwika Flaszena podczas konferencji *La pratique théâtrale de Jerzy Grotowski* w ramach *Anné Grotowski 2009*. Referat wygłoszony w dniu 21.10.2009, Collège de France, Paryż. Por. także o wpływach psychoanalizy Junga i praktyk szamáńskich na techniki Teatru Laboratorium, D. Kosiński, *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2009, s. 281-289.

¹⁸⁵H.-T. Lehmann, *op.cit.*, s. 150 – 152.

¹⁸⁶Por. dalej: „W tym kontekście przede wszystkim cztery strategie, używane w przedstawieniach różnego rodzaju, okazały się szczególnie efektywne i brzemiennie w skutki : 1) odwrócenie zależności między wykonawcą i rolą, 2) akcentowanie i eksponowanie indywidualnego wykonawcy i jego ciała, 3) pokazanie wykonawcy i jego ciała jako narażonego na zranienie, kruche i zawodnego 4) strategie cross-castingu czyli dwie osoby grają tę samą postać”. E. Fischer-Lichte, *op.cit.*, s. 131.

jest zmiana w postrzeganiu ciała tancerza jako narzędzia w rękach choreografa. To jednak na gruncie nowych form tanecznych, rozwijających się od przełomu wieku dziewiętnastego i dwudziestego, zmiany są zdecydowanie najbardziej radykalne.

W dalszej części pracy przywołane zostaną główne propozycje estetyczne *corps dansant*, jakie zostały wypracowane do lat 90., które określają punkt wyjścia do najnowszych poszukiwań artystycznych. Pierwsze takie modele konstrytuują się często na bazie refleksji nad współczesnym społeczeństwem, ale w późniejszych okresach coraz większego znaczenia nabiera obserwacja samego ciała i eksplorowanie jego potencjalnych form scenicznych. Stworzony przez pionierów (Isadora Duncan, Waław Niżyński, Rudolf von Laban, Mary Wigman) obraz *corps dansant modern* był zmultiplikowany, co początkowo pozostało niezauważone. Każdy choreograf prezentował bowiem właściwą sobie estetykę, będącą zarazem wyborem w ramach tożsamości *ciała modernistycznego*: *ciało sferyczne* Labana¹⁸⁷, *ciało mechaniczne* futurystów, *ciało ekstazyjne* Wigman, etc. Taniec modernistyczny nie był bowiem homogeniczną ekspresją, ale homogeniczną wizją, głęboko indywidualną i zapoczątkowaną każdorazowo przez wynalezienie jednostkowego, nieredukowalnego ciała.

Indywidualistyczna optyka modernistyczna pogłębia się wraz z rozwojem doświadczeń awangardy amerykańskiej, w tym przypadku również można mówić o cielesnych wzorcach, jakie wykształciły się w toku pracy poszczególnych choreografów: *ciało-Humphrey* – w ciągłej niestabilności; *ciało-Graham* – toniczne i samowolne z silnymi wariacjami energii; *ciało-Holm*, z podróżą od centrum poprzez jego struktury i punkty przepływu sił, co nasila się jeszcze bardziej u jej ucznia – Alvina Nikolaisa, *ciało-Cunningham* - aleatoryczne i zdekonstruowane¹⁸⁸, czy też ciało *demokratyczne* generacji Judson Church¹⁸⁹. Susan Leight-Foster, amerykańska badaczka tańca współczesnego, proponuje natomiast ustalić topografię „czytania ciała” według znaczenia, jakie każdy z wielkich modernistów nadaje ciału. Przykładowo *corps dansant*

¹⁸⁷ B. Charmatz, I. Launay, *Entretenir – à propos d'une danse contemporaine*, Paris 2002, s. 70-71.

¹⁸⁸ L. Louppe, *Poétique ...*, op. cit., s. 71.

¹⁸⁹ S. Banes, *Democracy's body: Judson Church 1962-1984*, Michigan 1980.

ujęte jako czysta artykulacja czynności motorycznych u Cunninghama, czy jako medium pomiędzy „ja” i światem u Graham¹⁹⁰.

Ciało zdecentralizowane osiąga swój punkt zero w technice *CI* zapoczątkowanej w USA przez Steve’a Paxtona¹⁹¹, która koncentruje się na eksplorowaniu punktów oparcia rozlokowanych w całym ciele. Francuski choreograf młodego pokolenia Boris Charmatz ujmuje rolę tej techniki następująco :

Narodziny Contact Improvisation w latach 60.-70. dotyczą nas jeszcze dziś z wielu powodów: podważenie hierarchii cielesnej, stosunków władzy, relacji mężczyzna-kobieta, otwiera wiele możliwości dla ruchu (noszenie na głowie, noszenie bez bycia podnoszonym, dźwiganie bezwładnego ciała, bycie dźwigającym i niekoniecznie tym, który zużywa najwięcej energii, podtrzymywanie bez podnoszenia, bycie w stanie „falowania”, etc.) Contact Improvisation stawia pytanie o odpowiedzialność jednego ciała za drugie, bada czynność dotykania i bycia dotykanym i pozwala ujawnić dominującą logikę stanu „bycia niesionym”¹⁹².

Praktyka *CI* udowadnia również, że skóra posiada potencjał trójwymiarowości, związany z rozwojem jej zdolności dotykowych. Powierzchnia skóry jest dla człowieka narzędziem percepcyjnym, które wprowadza ciało w relacje ze wszystkimi punktami przestrzeni, albo - jak twierdzi psychoanalityk Didier Anzieu - jest osmotyczną granicą między „ja” i „nie-ja”¹⁹³. Ciało w tańcu przekracza daną mu architekturę, nawet jeżeli epiderma ustanawia ważną powierzchnię pomiędzy podmiotem a światem, nie ogranicza ona tancerzowi topologii samego siebie. Innymi słowy, ciało tancerza to ciało *kinesferyczne*, nieograniczone, gdyż *kinesfera* (według Labana) oznacza przestrzeń, w której - jak mówi teoretyk Hubert Godard – „to gest w każdym momencie tworzy ciało”¹⁹⁴.

W tych poszukiwaniach nowych punktów oparcia i dehierarchizacji klasycznej anatomii uwidaczniają się również wpływy japońskiego *butoh*, powstałego po drugiej

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Contact Improvisation* nie jest pierwszą techniką improwizacji tanecznej. Improwizacja pojawiła się już u Dalcroze’a, Labana, czy Isadory Duncan, jest obecna w wielu tańcach popularnych (np. jazz), zaś w choreografii funkcjonuje także jako narzędzie kompozycji. Była używana także przez innych amerykańskich choreografów postmodernistycznych, jedną z jej najbardziej znanych odmian jest metoda wykonywania konkretnych zadań *tasks* Anny Halprin czy tzw. improwizacja strukturyzowana Trishy Brown. Niemniej to właśnie *CI* stała się symbolem wyzwolenia ciała w tańcu współczesnym i jednocześnie najbardziej znaną techniką, przyjmującą najwięcej zmutowanych form. Jak mówi Steve Paxton, żyje ona teraz swoim własnym życiem, w wielu krajach funkcjonują społeczności taneczne parające się prawie wyłącznie praktyką *CI*, Zob. *Steve Paxton*, „Lisière”, 1999 nr 7.

¹⁹² B. Charmatz, I. Launay, *op. cit.*, s. 44.

¹⁹³ D. Anzieu, *op. cit.*

¹⁹⁴ L. Louppe, *op. cit.*, s. 68.

wojnie światowej. Wspólne dla *butoh* i tańca współczesnego są m.in. poszukiwania nowych relacji ciało – podłoże (jednym z typowych dla *butoh* przykładów jest układ ciała, w którym nogi znajdują się jakby w stadium zarodkowym – podniesione do góry są pozbawione mocy, niczym u dziecka), ale również wprowadzenie estetyki zatrzymania – studium ruchu bardzo powolnego i horyzontalna dynamika niektórych choreografii. Na przestrzeni lat 80. i 90. *butoh* i inspiracje nim widoczne były w całej Europie, znajdując szczególnie przychylny grunt do rozwoju nowych form m.in. w Finlandii.

Sposób funkcjonowania ciała w *butoh* i w amerykańskiej awangardzie, a wcześniej u Labana, może zostać zilustrowany słowami Marcela Maussa. Jego teoria ciała jako „montażu” mówi, iż to, co uważamy za funkcje „techniczne” organizmu, zawiera w sobie pewien system reprezentacji jako przykłady podając m.in. techniki związane z uprawianiem sportu, relaksacją, snem, chodzeniem, czynnościami seksualnymi¹⁹⁵. Organizacja i organiczność *corps dansant* są więc głęboko polityczne, widziana w tym świetle rewindykacja przez taniec współczesny anatomii człowieka i elementarnych funkcji ciała służyłaby uzewnętrznieniu tego systemu.

Corps dansant może więc być postrzegane także jako nosiciel znaku, i na tej płaszczyźnie relacji *signifiant – signifié* przetoczyła się kolejna fala restrukturyzacji tańca. W nowej filozofii postmodernistów amerykańskich na pierwszym miejscu znajdujemy problem *ciała autonomicznego*, posiadającego swoje własne specyficzne pole ekspresji – czyli to, co wychowankowie Delsarte’a nazywają już w końcu dziewiętnastego wieku „semiotyką ciała”. François Delsarte używał pojęcia „semiotyka” w sposób nieco niekonsekwentny, zapożyczając je z teorii języka Pierce’a i de Saussure’a. Praca nad semiotyką ciała polegała tutaj na wyjaśnianiu relacji pomiędzy znakiem i sygnałem, co przekładało się na badania służące rozwojowi świadomości organizmu w oddechu, relaksacji, upadku. Takie rozumienie semiotyki ciała i ruchu stanowi bazę dla licznych poszukiwań w obszarze tańca współczesnego¹⁹⁶.

Właściwie największe zasługi na polu odkrywania semiotyki *corps dansant* należałoby przyznać pracom Merce’a Cunninghama, który próbował oddzielić cielesność od konotacji psychologicznych. Zapoczątkowany przez niego rozwój nowych sposobów

¹⁹⁵ M. Mauss, *op cit.*

¹⁹⁶ L. Louppe, *L’utopie du corps indéterminé. Etats-Unis, années 60* [w:] *Le corps en jeu*, ed. O. Aslan, Paris 2000, s. 219.

generowania ruchu i choreografii doprowadził do auto-definicji samego tańca. Wzajemne zrozumienie Cunninghama z muzykiem Johnem Cagem na gruncie filozofii sztuki pozwoliło bowiem na uwolnienie się tańca od władzy muzyki i porzucenie koncepcji ścisłej zależności rytm-ruch¹⁹⁷. W praktyce przełożyło się to na aleatoryczność choreografii (przypadkowy wybór jednego z możliwych układów, dekoracji i muzyki), u tancerzy zaś na pracę nad artykulacją ruchu poddanego jedynie jego własnym mechanizmom. Celem Cunninghama, jak i potem wielu postmodernistów, była próba uwolnienia ruchu od jego wszelkiej *signification* i podważenie pryncypiów klasycznego rozumienia *metakinesis*¹⁹⁸.

W pracach najmłodszych twórców już nie tylko poszukiwanie i eksplorowanie materii *corps dansant* jest tematem choreografii, ale także modele morfologiczne same w sobie, które stają się z jednej strony przedmiotem auto-komentarza, a z drugiej narzędziem teatralizacji tańca. Klasyczna sylwetka baletowa czy muskularne ciało sportowca, kultowe u modernisty Teda Shawna, począwszy od lat 60. staje się przedmiotem krytycznej analizy, a na scenach coraz częściej pojawia się *corps dansant* w swoich najbardziej ordynarnych, zwykłych wcieleniach.

W latach 80. i 90. choreografowie europejscy wprowadzają na scenę modele cielesności ogromnie zróżnicowane estetycznie. Pojawiają się ciała młodsze i starsze, chude, grube, niepełnosprawne, chore (często pojawia się na przykład problem AIDS), etc. Ciało eksplorowane jest także w innych niż wizualne wymiarach. Daniel Laurrieu tworzy choreografię „wodną”, tańczoną w basenie (*Waterproof*, 1986). Przedmiotem analizy stają się również inne rodzaje ruchu niż ten „tańczony” – do repertuaru gestycznego wchodzi nie tylko codzienność i prostota, ale np. aktywność sportowa:

¹⁹⁷ Zob. R. Copeland, *Merce Cunningham – The Modernizing of Modern Dance*, London/New York 2003. Copeland prezentuje wyjątkowo szerokie, kontekstowe ujęcie twórczości amerykańskiego choreografa, ukazanej przez pryzmat zarówno sytuacji społeczno-politycznej jak i biografii oraz toczących się wokół jego osoby dyskusji krytycznych i naukowych.

¹⁹⁸S. Cremezi, *op. cit.*, s. 24. *Metakinesis* zakłada nierozzerwalny związek między tym, co fizyczne i tym, co psychiczne jako dwoma aspektami jednej, nadrzędnej rzeczywistości. Zasadniczo więc komunikacja taneczna jest komunikacją metakinetyczną, gdyż dociera ona do widza nie tylko jako symbol czy treść intelektualna, ale jako przekaz przechodzący przez system kinetyczny reakcji mięśniowej. Ten przekaz miałby być możliwy dzięki tzw. *empatii kinestetycznej*. Teoretyk Graham McFee odróżnia pojęcie *zmysłu kinestetycznego* jako specyficznego, właściwego tancerzom i osobom pracującym z ruchem od pojęcia *empatii kinestetycznej* jako właściwego tańcowi sposobu pojmowania dzieła przez widza. *Zmysł kinestetyczny* według niego nie istnieje i jest tylko nieodpowiedzialną formą refleksji nad prioprocepcją. G. Mc Fee, *Understanding dance*, London/New York 1992, s. 264.

Regine Chopinot w *K.O.K.* (1988) prezentuje studium dynamiki walki bokserskiej.

O podobnym przejściu w recepcji teatru – czyli od postrzegania ciała jako nosiciela znaku do postrzegania *ciała rzeczywistego* na scenie – pisze także Fischer-Lichte. Takie *rzeczywiste ciała* nie pełnią już według niej funkcji nośników znaczeń, ale narzucają się widzom swoją fizycznością i materialnością¹⁹⁹. Podobne zabiegi pojawiają się w teatrze pod koniec lat 90., np. w grupie Societas Raffaello Sanzio, która wprowadza na scenę ciała „wyklęte” – monstrualne i zdeformowane, odbiegające od „normy”. Teatr Pipò Delbono tworzony jest przez ludzi, którzy wcześniej leczyli się psychiatrycznie - anorektyka, kłoszarda i osobę z zespołem Downa. Fischer-Lichte przyjmuje, że w akcie recepcji dzieła teatralnego widzowie odczuwają wobec takiej prezentacji przerażenie, obrzydzenie, lęk lub wstyd, bo widz dostrzega nie postać, ale konkretną, cielesną istotę²⁰⁰.

Także w krajach postkomunistycznych ożywienie na scenie artystycznej w latach 90. wiąże się z wprowadzeniem szerokiego dyskursu ciała przede wszystkim do performansu i sztuk plastycznych, zwłaszcza nurtu *body art* i sztuki krytycznej, ale jest to zarazem czas intensywnego rozwoju tańca współczesnego. Po upadku żelaznej kurtyny jako centralną kategorię kreacji ustanowiono ciało, zarówno w młodym, jak i starszym pokoleniu artystów. Poziom, na którym rozumienie ciała zbliża performans i częściowo sztuki plastyczne do choreografii, wyznacza fakt, że w obydwu tych rodzajach praktyki ciało artysty/tancerza jawi się jako przedmiot i podmiot zarazem²⁰¹.

Po prawie wieku poszukiwań taniec dociera więc do punktu, w którym całość artystycznego przedsięwzięcia rozwija się wokół *corps dansant* postrzeganego jako trójdzielna jedność: *organizm*, *obraz (image)* i *signifiant*²⁰². Podobne ujęcie wynika ze słów Huberta Godarda: „Ciało jest jednym. Łączy to, co mechaniczne, czuciowe, relatywne i symboliczne”²⁰³ – taniec byłby więc cyrkulacją pomiędzy tymi warstwami.

Te wszystkie procesy doprowadziły do zróżnicowania obrazu współczesnego

¹⁹⁹ E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 51-53.

²⁰⁰ *Ibidem*, s. 138. Przytoczony opis dotyczy spektaklu *Guilo cesare* (1998). Wydaje się, że stwierdzenie o tylko takich negatywnych emocjach jako jedynej możliwej reakcji może być dyskusyjne i należałoby tutaj zindywidualizować sposoby odbioru takich rzeczywistych ciał.

²⁰¹ A. Jakubowska, *op. cit.*, s. 126.

²⁰² F. de Mèredieu, *Les rapports du mobile et de l'espace dans l'art au XXème siècle*, [w:] *Danse et pensée*, ed. C. Bruni, Paris 1993, s. 367-376.

²⁰³ H. Godard, *Lecture du corps en danse*, „Bulletin du C.N.D.C. Angers”, 1990 nr 7-8.

corps dansant, co wspomogła dodatkowo naturalna wręcz dla tańca tendencja do wchodzenia w dialog z innymi sztukami, bycie w pewnym sensie sztuką z pogranicza²⁰⁴. Obecnie nie tylko tradycyjny duet teatr – taniec i równie popularny sztuki plastyczne – taniec, ale i performans, nowy cyrk, nowe media, hip-hop, wkraczają na scenę pod etykietą spektaklu tańca współczesnego. W odniesieniu do prądów estetycznych z lat 90. (dotyczy to tylko Europy Zachodniej) André Lepecki deklaruje wręcz, że dążenie ku absolutnej rozdzielności sztuk, właściwe modernizmowi, jest z dzisiejszej perspektywy absurdalne. Wpisuje się ta myśl w szerszy pogląd, jaki prezentuje m.in. Jacques Rancière, który postrzega postmodernizm nie tyle jako afirmację nowego, co jako proces przeciwny do modernistycznego dążenia ku oczyszczeniu poszczególnych sztuk z elementów „obcych”²⁰⁵. Odrzucenie estetycznych rygorów klasyki, a potem modernizmu²⁰⁶, pozwoliło na eksplorację materialności i heterogeniczności ciała w ruchu. Podobny wpływ mają wszelkie eksperymenty awangardy lat 60. i 70., takie jak wyjście poza przestrzeń teatralną, odrzucenie tego, co spektakularne, zabawa z grawitacją i percepcją, współpraca z nauką i innymi sztukami, asymilacja algorytmicznych procedur kompozycji, wprowadzenie codziennego ruchu na scenę, jawność politycznych komunikatów, minimalizm, etc.²⁰⁷

Według André Lepeckiego, w Europie od lat 70. dominuje przede wszystkim estetyka *Tanztheater* i jej pochodne²⁰⁸. Właściwym modelem *corps dansant* dla tego nurtu byłby ten, który transponuje ruch i gest w teatralne meta-znaki, w którym znak teatralny staje się *de facto* znakiem znaku²⁰⁹. Na przykładzie najslawniejszego reprezentanta tego zjawiska - *Tanztheater Wuppertal*, który sam w sobie jest odrębnym gatunkiem o wyrazistej i niepowtarzalnej estetyce, widać, jak dużą rolę odgrywa myśl wyrażana m.in. przez Huberta Godarda w konstruowaniu tak rozumianego *corps dansant*. Pina Bausch w swoich najslawniejszych pracach z lat 70. i 80., poprzez eksplorację

²⁰⁴L. Goumarre, *La danse ? Entre les arts*, „Art press”, 2001 nr 270.

²⁰⁵J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, *op. cit.*

²⁰⁶Ponieważ w historii i teorii tańca używanie określeń *modernistyczny* i *postmodernistyczny* nie zostało skodyfikowane i jest szczególnie trudne, na potrzeby niniejszej pracy przyjęte zostanie ujęcie zaprezentowane przez Isabelle Ginot i Marcela Michela, przywołane w rozdziale metodologicznym niniejszej pracy.

²⁰⁷S. Banes, *Democracy's...*, *op.cit.*

²⁰⁸A. Lepecki, *Concept and presence...*, *op. cit.*, s. 170 – 181.

²⁰⁹H.-T. Lehmann, *op. cit.*, s. 161.

indywidualnej pamięci tancerza, otwierała przestrzeń uniwersalnych doświadczeń. We Francji rozwijała się paralelnie specyficzna, bardzo zróżnicowana, ale jednocześnie przesiąknięta podobnym nurtem sentymentalizmu i poetyckości estetyka *nouvelle danse française*, odpowiednik zjawiska *Tanztheater*²¹⁰. Najlepsi współcześni kontynuatorzy tego ostatniego nurtu (m.in. Raimund Hoghe, Sasha Waltz) próbują nie tyle naśladować oryginał, co stworzyć własne style sceniczne, nadal jednak pozostając pryncypialnie w obszarze ścisłej symbiozy sztuki teatralnej i tanecznej.

Po podsumowaniu powyższych rozważań, pisanie o *corps dansant* okazuje się więc w pewnym sensie zdawaniem raportu ze stanu współczesnej wiedzy na temat tego, czym jest ciało, gdzie są jego granice i czy w ogóle można je dookreślić. Takie rozumienie ciała jest zgodne z cytowaną przez Fischer-Lichte koncepcją *embodiment*, sformułowaną w 1994 przez Thomasa Csórdasa, który powołując się na teorię Merleau-Ponty'ego, sformułował zarzut wobec dotychczas istniejących teorii kultury, twierdząc, że żadna z nich nie bierze pod uwagę sugestii, iż kultura może być zakorzeniona w ludzkim ciele. Csórdas dążył do zaprzestania wpisywania ciała w ramy tekstu, pragnąc nadania mu takiej roli, jaką do tej pory zajmował tekst – ciała fenomenalnego, cielesnego bycia-w-świecie jako warunku jakiegokolwiek kulturowej produkcji²¹¹. Taką kulturową produkcją są niewątpliwie spektakle tańca współczesnego. To, jak istnieją w nich na scenie ciała, akcent położony na wybraną jakość ruchu, rytmu, czasu, struktura w ramach której *corps dansant* zyskuje swój status – składa się na całość, jaką widz odbiera w akcji percepcji. Implikuje on niezmiennie udział kulturowych kodów związanych z każdym procesem komunikacji. Ostateczny obraz *corps dansant* będzie więc zależał od matrycy poznawczej, w jakiej umiejscowi go widz, podstawy do tworzenia się pola estetycznego. Może ona być zbudowana z emocji i pojęć abstrakcyjnych, formalnych czy opisowych, ale też otwierać się na poza-językowe (albo też językowe, ale w rozumieniu lacanowskim terminu *langue*) obszary referencji.

Podążając w dalszej części pracy drogą wyznaczoną sposobem myśleniem o

²¹⁰Pomimo iż tę poetyckość *nouvelle danse française* zapożyczył w dużym stopniu od Piny Bausch, ale także neoklasyków (Roland Petit, Maurice Béjart), baza techniczna pochodzi z kolei ze szkoły Cunninghama, która była najszerzej rozpowszechnioną metodologią nowego tańca we Francji. Zob. *Merce Cunningham et la danse en France*, „Repères”, 2009 nr 23.

²¹¹E. Fischer-Lichte, *op. cit.*, s. 144.

corps dansant jako przedmiocie/podmiocie dzieła choreograficznego, scalającego w swojej scenicznej realizacji wszystkie elementy poetyki i estetyki, przedstawione zostaną formy jego manifestacji w najnowszej choreografii europejskiej. Obraz sceny tanecznej, który wyłania się z tak określonej analizy nie będzie już „homogeniczną wizją”, jaką był taniec pionierów i modernistów. Przeciwnie, nie tylko estetyka rozbija się niczym w kalejdoskopie na poszczególne style, nie tylko coraz silniejsza staje się – podobnie jak w solowym performansie²¹² – aura artysty niż dzieła, ale i wizja tańca jako praktyki staje się coraz bardziej heterogeniczna. Czym jest taniec? Czym może być taniec? – najlepsi choreografowie współcześni pracują nad odpowiedzią przede wszystkim na te pytania, ponawiane w publicznej dyskusji zawsze, gdy jakieś zjawisko zakłóci „powszechne” rozumienie tego terminu. Ostatnim takim fenomenem był taniec konceptualny i *non-danse*, w których harmonijny i wypracowany ruch przestał być warunkiem *sine qua non* kreacji choreograficznej. Drogą do poszukiwania odpowiedzi na te fundamentalne pytania zdaje się być wybór własnej wizji i rozumienia *corps dansant*.

3.2. Paradygmaty *corps dansant*

Poniższy rozdział prezentuje podział estetycznych paradygmatów *corps dansant* według kilku podstawowych kategorii: *krytycznej, politycznej, wirtualnej i poetyckiej*. Takie ujęcie *corps dansant* ma na celu przekroczenie poziomu stylu choreograficznego i dotarcie do ponadjednostkowych wizji cielesności wpisanych w projekt choreograficzny.

Celem zasadniczym tego rozdziału jest próba uchwycenia uniwersalnych podstaw kreacji artystycznej, pewnej filozofii ciała jako podstawy zawartej *implicite* w dziele choreograficznym. Kategoria indywidualnego stylu, tak jak rozumie ją Roland Barthes czy Susann Sontag²¹³, będzie więc jedynie pomostem do kształtujących ten styl i

²¹²Według Rebeki Schneider performans solowy jest wytworem późnego kapitalizmu i tejże właśnie utraty aury przez przedmiot. Gdy w wyniku nadmiernej reprodukcji aura konkretnego dzieła zanikła, przeniosła się ona na samego artystę – figurę niepoddającą się duplikacji. Schneider cytuje przykład Jacksona Pollocka. Por. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 185.

²¹³Barthes pisze o stylu jako o *formie bez przeznaczenia, rzeczy pisarza, jego splendorze i więzieniu, jego samotności*, tworzonym na bazie jego osobistych mitologii i przeżyć, przejawiającym się w *hypofizyce* języka i poprzez to biologiczne źródło sytuujący się gdzieś poza sztuką. Zob. R. Barthes, *Stopień zero*

jednocześnie przekraczających go idei.

Kategoryzacja ta stanowi autorską próbę syntetycznego opisu sceny choreograficznej w Europie po 1990. Poszczególne paradygmaty mogłyby zostać przedstawione także w inny sposób, ujmujący np. specyfikę poszczególnych stylów choreograficznych najwybitniejszych choreografów. Wydaje się jednak, że zbytne rozbicie utrudniłoby zrozumienie procesów leżących u podstaw wykreowania się ogólnych modeli *corps dansant*. Proponowana kategoryzacja nie jest z pewnością wyczerpująca ilościowo, ale może zostać potraktowana jako schemat możliwy do rozbudowania. Nie jest to także podział rozdzielny, to znaczy, że *corps dansant* może uruchamiać inne obszary pola estetycznego w zależności od bagażu kulturowego jednostki. Jest to natomiast propozycja uporządkowania i syntezy najistotniejszych aspektów ontologii ciała manifestujących się w poszczególnych postawach artystycznych.

pisania, przeł. K. Kot, Warszawa 2009, s. 19. Susan Sontag mówi natomiast o współczesnych stylach jako czymś efemerycznym i niestałym, podkreślając jednocześnie, że nie istnieje coś takiego, jak dzieło sztuki bez stylu (zob. Susan Sontag, *On style*, [w:] eadem, *Against interpretation and other essays*, New York 1996). Odnośnie choreografii i tańca styl definiowany jest często jako oryginalny słownik choreograficzny, jego istota sytuowałaby się więc pomiędzy *hypofizyką* Barthesa a efemerycznością Sontag. Niektórzy autorzy podkreślają rolę ciała indywidualnego tancerza jako nośnika stylu. Wraz z nowymi praktykami postmodernistycznymi takie rozumienie stylu choreograficznego, niemalże tożsamego z tanecznym, musiało zostać poszerzone o inne niż techniczne wyznaczniki. Styl okazuje się więc korelatem wyborów choreografa dokonanych w zakresie tematu prac, technik tanecznych, tancerzy, kostiumów, muzyki, etc. (zob. Mc Fee Graham, *op. cit.*, s. 197-213).

Cialo tancerza jest polem bitwy.

Sally Banes



Fotografia 1. Alain Buffard, *Good boy* (1998).© Marc Domage.

3.2.1. *Corps dansant critique*

Termin *corps dansant critique*, przytoczony wcześniej za Jean-Markiem Adolphem, należy rozumieć jako środek kształtowania krytycznej refleksji nad rzeczywistością społeczną i artystyczną. Odnosi się on do twórczości tych choreografów, którzy postrzegają ciało jako soczewkę skupiającą różnorodne dyskursy społeczeństwa ponowoczesnego.

Podobnie jak w przypadku pozostałych kategorii *corps dansant*, korzenie konstrukcji tego paradygmatu sięgają początków XX wieku. W ciągu tego stulecia potencjał krytyczny choreografii przejawiał się w wielu krajach i w różny sposób, zbliżając się raz to ku polityce realnej, raz to ku polityce wewnętrznej świata kultury. Po raz kolejny – i nie ostatni w niniejszym tekście - należy przywołać jako jego prekursorów przede wszystkim amerykańską awangardę, ale także choreografów francuskich nowej fali lat 70. i 80., zrodzonej w duchu kontestacji burżuazyjnego modelu konsumpcji kultury. Twórców współczesnych wyróżni przede wszystkim koncentracja na kontekście społeczno-ekonomicznym i jego wpływie na przekształcanie obrazu *corps dansant* oraz pogłębiona analiza relacji widz-artysta.

Jak pisze Fredric Jameson, wraz z nastaniem ponowoczesności kultura stała się swoistym produktem. Wynika to z całości procesów społeczno-psychologicznych występujących od późnych lat 50., kiedy to zaczęło się „przygotowanie do postmodernizmu”, równoznaczne z gospodarczym wyrównaniem wojennych niedoborów konsumpcyjnych, wprowadzeniem na rynek nowych towarów i nowych technologii. Ten „psychiczny habitus” nowej ery wymagał przełomu, pęknięcia międzypokoleniowego, które dokonało się w latach 60.

Jameson był jednym z najważniejszych myślicieli łączących pierwotnie rozprzestrzenianie się postmodernizmu z presją kapitalizmu²¹⁴. Przejęte zaś od niego rozumienie kapitalizmu nie tylko jako formy porządku społeczno-ekonomicznego, ale i podstawy modelu konsument-sprzedawca, ujętego tutaj jako analogia relacji odbiorca –

²¹⁴F. Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

artysta, stało się jednym z ważnych obszarów refleksji dla tzw. choreografów konceptualnych, którzy zadebiutowali w latach 90. w Europie.

Drugim najistotniejszym elementem kształtującym *corps dansant critique* jest meta-dyskurs, czyli krytyczna analiza warunków produkcji i odbioru spektaklu tańca. Wpłyne na niego zarówno spuścizna po amerykańskich pionierach postmodernizmu, jak i niektóre elementy estetyki *Tanztheater* (*obecność*, a nie *odgrywanie*), performansu i *body art*.

Najważniejszymi wydarzeniami inaugurującymi powrót do krytycznego myślenia o ciele i o samym spektaklu były z pewnością premiery *Nom donné par l'auteur* (1994) i *Jérôme Bel* (1995) Jérôme'a Bela, *Self Unfinished* (1998) Xaviera Le Roya, *Good boy* (1998) Alaina Buffarda, *Piezas Distinguidas* (od 1997) Hiszpanki La Ribot²¹⁵ oraz działalność założonej w 1993 grupy Quatuor Albrecht Knust, która rekonstruowała choreografie z okresu Judson Church, m.in. Yvonne Rainer, oraz inne ikoniczne spektakle tańca współczesnego (jak *Faun* Niżyńskiego)²¹⁶. Dziś ten ruch nie jest już scentralizowany we Francji²¹⁷, dwa nowe ważne ośrodki to Berlin i Wiedeń, zaś artyści pracujący w tej estetyce rozprzestrzeleni się po całej Europie, z różnym natężeniem w poszczególnych krajach. Ogniwem, przez które przechodzi praktykowana w ramach tańca konceptualnego i *nie-tańca* krytyka ekonomii produkcji spektaklu lub problematyka szerszego kontekstu społecznego, jest zawsze ciało. Stąd pojęcie *corps critique* odnosi się także do ciała semiotycznego, producenta znaków odsyłających do desygnatów w przestrzeni powyższych dyskursów. Tak rozumiany znak ukazany jest jako niezależny od woli twórczej artysty, zaś ciało tancerza staje się na scenie ciałem obcego, traktowane jest z chłodem i dystansem niemalże naukowym, laboratoryjnym, jako efekt pewnych procesów socjalizacji i „urynkowienia”.

²¹⁵ *Piezas Distinguidas* jest to cykl solowych performansów, które La Ribot sprzedawała jako pojedyncze dzieła sztuki kolejnym właścicielom. Jediną formą, w jakiej istniało to dzieło sztuki, był performans wykonywany przez artystkę. Por. *La Ribot*, ed. La Ribot, M. Pérennès, L. Derycke, Pantin/Gent 2004.

²¹⁶ L. Goumarre, *Danse*, „Artpress”, 1998 nr 240.

²¹⁷ Hipoteza o tej swoistej centralizacji jest uzasadniona z dwóch powodów. Po pierwsze, początki tego ruchu wiązane są przede wszystkim z nazwiskiem Jérôme'a Bela, po wtóre, jednym z najważniejszych miejsc dla tej nowej estetyki choreograficznej była od połowy lat dziewięćdziesiątych paryska *Ménagerie de verre*, gdzie tworzyli, a często debiutowali jako choreografowie m.in. Bel, le Roy, La Ribot, Marco Berettini, Benoît Lachambre, Claudia Triozzi czy Alain Buffard.

a. Wyabstrahować nieobecność

Oscylujące pomiędzy spektaklem tańca i performansem prace Jérôme'a Bela kształtują *corps dansant* sprzeciwiające się modernistycznej myśli głoszącej, iż „ciało nie kłamie”. Punktem wyjścia dla tego artysty jest przeciwne rozumienie cielesności, będącej niejako zaprzeczeniem „sanktuarium prawdy”. *Corps dansant* w pracach Bela jawi się jako poddane treningowi kulturowemu, politycznemu i historycznemu. Profesjonalnie wyszkolone ciało tancerza ukazuje zaś swoją własną sztuczność, uświadamiając, że chociażby w najprostszej czynności marszu nie jest ono naturalne.

W jednej z najważniejszych choreografii, uznawanej za założycielską dla *nie-tańca* - *Jérôme Bel* (1995), choreograf daje wykładnię tak rozumianego dyskursu krytycznego. Jest to według wielu komentatorów zakamuflowana, autorska reinterpretacja jednego z dzieł kanonu choreograficznego - *Święta wiosny*. Francuski artysta przyznaje się do inspiracji lekturą Barthesa *Stopień zero literatury* i próbuje przełożyć jego ideę na choreografię, czyli dotrzeć do stopnia zero spektaklu tańca. Tym samym składniki spektaklu ograniczono do minimum niezbędnego, aby on powstał: światło (jedna żarówka), ciało (dwóch mężczyzn i dwie kobiety) i muzyka. Każdy z tych elementów został zredukowany do właściwego mu stopnia „zero”. Muzyka istnieje więc w postaci głosu jako naturalnego dźwięku jednej z performerek, śpiewającej *Święto wiosny* Strawińskiego. Samotna żarówka na scenie symbolizuje natomiast stopień zero światła sztucznego. Ostatni element to nagość, ujęta jako stopień zero ciała. Poprzez uczynienie pozostałych składników spektaklu tańca tak bardzo nieobecnymi, jak to tylko możliwe, Bel dąży do ukazania szkieletu choreografii, czyniąc ją jedynym w pełni obecnym elementem, pomimo braku jakiegokolwiek tańca²¹⁸. Ciała są *wystawione* na scenę tak, jak inne teatralne obiekty; używa się ich jako materiału plastycznego²¹⁹. Ta specyficzna dehumanizacja neguje niejako z założenia wszelką emocję czy iluzję, która mogłaby zaistnieć na scenie. Punkt zero choreografii jawi się więc jako przemieszczanie się obiektów w przestrzeni i uwidacznianie tego procesu. Ruch w swojej

²¹⁸Jérôme Bel w wywiadzie z Geraldem Siegmundem, „Ballet International. Tanz Aktuell”, 2002 nr 03.

²¹⁹O paralelności takich zabiegów w sztukach plastycznych, performansie i tańcu współczesnym zob. A. Dominguez, *Unstable*, „Balletanz - Jahrbuch 2008”, s. 104- 109.

najintensywniejszej postaci istnieje jako ruch wewnętrzny ciała. W trakcie spektaklu odkrywamy jednak, że to, co wyjściowo wydawało się „punktem zero”, poddaje się dalszej redukcji.

W pierwszych minutach spektaklu jedna z tancerek najpierw pisze na ścianie STRAVINSKY IGOR, a następnie intonuje *Święto wiosny*. Potem na murze pojawiają się dane osobowe każdego z wykonawców i nazwisko jeszcze jednej „postaci” – Thomasa Edisona. Kontynuując podjęty proces retranskrypcji znaków, tancerze piszą szminką Diora na swoich ciałach wyznaczniki społecznej tożsamości: datę urodzenia, wagę, wzrost, numer konta bankowego. W drugiej części spektaklu te napisy zostają w całości lub częściowo starte, i tak STRAVINSKY IGOR zamienia się w ST...IN..G. Jedna z performerek ściera ze ściany swoje imię i nazwisko własną uryną, którą przed chwilą oddała na scenie, a następnie wychodzi - cielesność, która znika podwójnie.

Aby ciało nabrało nowego wymiaru, poddaje się je swoistym quasi-torturom. W akcie auto-eksploracji performerzy dotykają się, uderzają się dłońmi po nagiej skórze, rozciągają ją do granic wytrzymałości, drapią się, wskazują na wszystkie „znaki”, jakie noszą ich ciała: pieprzyki, zmarszczki, włosy. Pomimo surowej nagości, ciało jawi się jako niejednoznaczne: gdy w jednej ze scen tancerka zbiera swoje długie włosy i wkłada je pod pachy, staje się nagle dużo bardziej „męska”. Niedaleko stąd do pytań Michela Foucaulta o granice „innego” w seksualności²²⁰. Tożsamość seksualna na scenie nie afizjuje się już w kategoriach esencjalizmu czy naturalizmu, ale w kategoriach genderowych, jako efekt procesów socjalizacji i historyzacji. Używając analogii pomiędzy procedurą pisania a oznaczaniem, Bel ukazuje cielesność jako produkt językowy, a więc hybrydalny. Neguje ciało jako źródło „prawdy”, staje się ono raczej czymś niedostępnym, pełnym niezbadanych obszarów, dalekich od wszelkiego idealizmu.

W tym spektaklu po raz drugi w swojej karierze choreograf tak mocno gra z figurą zanikania i straty (pierwsza praca *Nom donné par l'auteur* prowokuje brakiem jakiegokolwiek tańca na scenie). Dialog z pustką stanie się jedną z podstawowych sygnatur jego stylu. Praca nad nieobecnością, subtrakcja oddziałuje znaczenie silniej niż

²²⁰R. Huesca, *Danser nu: usage du corps et rhétorique postmoderne*, „Symposium, Canadian journal of continental philosophy”, 2006 nr 2, vol. 10, s. 569-586.

mnogość - jak pisał m.in. Jean Baudrillard²²¹. Ewokowanie braku i pustki odzwierciedla psychologiczny paradoks polegający na tym, że dodawanie bez przerwy do tego, co już samo w sobie jest nadmiarem, nie prowadzi do redukcji leżących u tego procesu lęków.

Jérôme Bel podważa także same podstawy spektaklu tańca. Operując esencjalnym narzędziem iluzji teatralnej - *black boxem* – ukazuje parodie optyczne, akustyczne, reprezentacyjne i przestrzenne, tkwiące w założeniach modernistycznej myśli. *Black box* przedstawiony jest jako ruina, popsuta maszyna, zakurzona i ciemna, która staje się terenem działań dla nagich ciał tancerzy, badających przez niemalże godzinę niezbędne minimum wymagane, aby mógł zaistnieć spektakl tańca. Jeżeli w modernizmie ruch postrzegano jako esencję tańca, to u Bela ontologia tańca leży w zupełnie innym wymiarze: w niestabilnym napięciu pomiędzy obecnością i nieobecnością, światłem i cieniem, przestrzenią pomiędzy ciałem nagim i ukrytym. Scena zaprezentowana jest jako miejsce pracy, a nie teatralnej magii, zakurzona, szorstka, w *oczekiwaniu na upadek czwartej ściany*. To niemalże *teatr bez teatru*²²².

Nie można pominąć znaczenia samego tytułu, który zaprzecza kultowi ciała demokratycznego, stając się niejako sygnaturą dla całości dziejących się w teatrze akcji, negując uniwersalizm scenicznego komunikatu²²³. Jérôme Bel deklaruje, że własne nazwisko jako tytuł, to próba maksymalnej subiektywizacji dyskursu, to dosłownie podkreślenie, że to, co jest pokazane, ilustruje to, co „ja” (*je*) myślę²²⁴.

Krytyk Laurent Goumarre zakwalifikował taki rodzaj praktyki artystycznej, w tym spektakl *Jérôme Bel*, jako *sztukę zwodniczą*, która ma swoje korzenie zarówno w amerykańskiej awangardzie lat 60. i 70., jak i europejskim *body art*²²⁵. „Reaktywuję sens poczynając od banału”²²⁶ - deklaruje Bel i to być może jest najtrudniejsze dla widza nieoswojonego z taką dozą pustki i nieobecności w spektaklu tańca. Ekscesy publiczności

²²¹ J. Baudrillard, *Illusion, désillusion, esthétiques*, Paris 1997, s. 14.

²²² A. Lepecki, *Concept and presence, op.cit.*, s. 175.

²²³ *Ibidem*, s. 175-176.

²²⁴ *Entretien: Clyde Chabot et Jérôme Bel*, „Théâtre public”, 2006 nr 10.

²²⁵ L. Goumarre, *L'art déceptif ou la co-production d'un art contemporain*, [w:] P. Aurdene, P. Beausse, L. Goumarre, *Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, Paris 1999, s. 95-122.

²²⁶ I. Filiberti, *Les délices de Jérôme Bel*, „Mouvement”, 1999 nr 5, s. 26-28.

niezadowolonej ze sztuk Bela stały się tematem artykułów prasowych²²⁷, a w Irlandii zostały nawet złożone pozwy przeciwko organizatorom, m.in. za epatowanie nagością.

Podobne zachowania, posunięte do rzucania w wykonawcę puszkami po piwie, towarzyszyły kolejnej produkcji – *Shirtologie* (1997). Bel wykorzystuje bardzo prosty układ minimalistyczny: „wystawia” na scenę tancerza ubranego w ogromną liczbę t-shirtów z *second handu*, każdy z jakimś logo, napisem, hasłem. Performer wykonuje dokładnie to, co wynika z literalnego odczytania tych haseł, zdejmując po kolei koszulki. Pierwsza seria to napisy takie jak *99% angel*, cyfry, daty, często w powiązaniu z kultem sportu i sportowców (numery koszulek koszykarzy, piłkarzy, etc.) i ikonami pop-kultury (*Euro-Disney 1992*). Czynności performerera ograniczają się do *prezentacji* tych nadruków. W świetle austinowskiej teorii nie istnieje tutaj możliwość performatywu *językowego* czyli „wykonania” tego, co zostało napisane. Wydaje się jednak, że pozostaje ona ulokowana potencjalnie w akcie recepcji; czy jako widz nie konfrontujemy bowiem automatycznie znaku językowego z jego przekaźnikiem – ciałem performerera? Ustanowienie ciała jako medium, a nie np. prezentacja t-shirtów na wieszakach czy manekinach oraz uruchamianie najprostszej akcji performatywnej – zdejmowania koszulek, „czytania” ich przez tancerza (dosłownie, gdyż tak samo jak widz przygląda się każdej z kolejnych warstw i reaguje na nie niejako *ad hoc*) powoduje, że scalamy ciało i znak językowy w efemeryczną, ale jednolitą strukturę znaczonego i znaczącego.

W drugiej części pojawia się m.in. zapis nutowy (*Eine kleine Nachtmusik* W.A. Mozarta) - performer „odczytuje” go śpiewając. W innym momencie widzimy na koszulce ikoniczną figurę sportsmenki, której dynamiczną posturę performer próbuje odtworzyć w sposób statyczny. Przy hasło *Dance or Die* - tańczy, przy *Replay* – powtarza te same sekwencje (choć wydawały się one improwizacją), przy *Shut up and dance* wywołuje salwy śmiechu na widowni, antycypującej konieczną akcję, podobnie jak w przypadku *Stay cool*. Trzecia seria to ponownie gra z nieobecnym. Każdy zdejmowany t-shirt jest tego samego koloru i bez żadnego hasła. Nie mając możliwości „wykonania”, performer nie robi nic poza zdejmowaniem kolejnych koszulek.

W ogólnym schemacie *Shirtologie* posiada więc pewną narrację organizowaną przez znaki, słowa, obrazy i liczby pokazywane w kolejności, w jakiej

²²⁷ C. Barnes, *Naked in the presence of his enemies*, „Dance magazine”, 2004 nr 11.

performer zdejmuje koszulki. Tym samym jego działanie nie jest *sensu stricte* twórcze, a odtwórcze – może ustosunkować się jedynie do tego, co już zostało „napisane”. Pozostaje mu do manipulacji jedynie czas i uwaga widza. Intrygująca i intymna zarazem relacja pomiędzy słowem, pismem i akcją, koncentracja wymagana zarówno od widza, jak i od performerera, skupienie na detalu i mikropercepcja przywołują zabiegi znane z minimalizmu i sztuki konceptualnej. Redukcja, destylacja, ekonomia procesu charakteryzujące tę pierwszą estetykę, idą w parze z duchem Marcela Duchampa i nieustannym rewindykowaniem statusu dzieła sztuki oraz możliwości jego reprodukcji.

Prace Bela i wielu mu pokrewnych twórców podważają bowiem dzieło choreograficzne jako reprodukowalne²²⁸. U źródeł tych kreacji nie leży żadna konkretna technika ani tym bardziej notacja. Sam Bel powtarza, że pomimo tego, iż jest choreografem, nigdy sam nie stworzył żadnej oryginalnej sekwencji. W *Shirtologie* po raz kolejny Bel ukazuje więc same mechanizmy leżące u źródeł reprezentacji – koncentrując się na widzu jako produkującym semantyczne asocjacje pomiędzy poszczególnymi elementami spektaklu i warunkującym dramaturgię. Z drugiej strony, poprzez wybranie tak specyficznego obiektu, jakim jest używany t-shirt, Bel komentuje również kapitalistyczną, nieprzerwaną reprodukcję dóbr, logo i marek wpływających na nasze ciała, naszą percepcję, nasz język²²⁹.

Najbardziej radykalną pracą w początkowej fazie twórczości Francuza wydaje się jednak *Nom donné par l'auteur* (1994). Całość podjętych w tym spektaklu akcji można byłoby opisać jako działania dwóch osób bawiących się kolekcją *objets trouvés*. Performerzy demonstrując te przedmioty, ustanawiają zarazem *quasi*-arbitralne relacje, będące grą z obiektem i jego nazwą. Na kwadracie sceny przykrytym dywanem znajdują się więc: odkurzacz, słownik języka francuskiego *Le Robert*, latarka, cztery bryły w kształcie liter N S E O (oznaczenie kierunków geograficznych), suszarka do włosów, łyżwy, banknot, piłka. Cała struktura spektaklu wyczerpuje się w przedstawianiu tych przedmiotów, co za każdym razem buduje zaskakujące konotacje semantyczne. Na przykład, gdy jeden z performerów włącza odkurzacz, drugi podstawia słownik *Le Robert*, niejako sugerując „wyciąganie” z niego słów. Każda akcja zmienia sens

²²⁸ A. Lepecki, *Concept and presence*, op. cit., s. 177.

²²⁹ A. Lepecki, *Exhausting dance*, op. cit., s. 56.

semantyczny wykonywanej czynności: czytanie staje się *wciąganiem* słów, poruszanie - nadawaniem nazwy, oglądanie - oznaczaniem, etc. Performerzy za wszelką cenę starają się budować jakieś znaczenie, proces ten dla widzów jest jednak dość nudny, nie ma bowiem ani jednego tanecznego kroku. Pozostaje więc pytanie, czy bez muzyki, bez *corps dansant* na scenie, można jeszcze mówić, że jest tutaj coś choreograficznego? Aby to odkryć, należy przede wszystkim przededefiniować znaczenie ciszy nie jako braku, czyli czegoś negatywnego, ale jako operacji krytycznej uruchamiającej i wzmacniającej skupienie i uwagę. Cisza uwypukla znaczenie obiektów i umieszcza performerów na tym samym poziomie co przedmioty, którymi manipulują²³⁰. Rzeczy poruszają się tylko wtedy, gdy są poruszane, a każdy ruch jest zmianą nie tylko przestrzennej, ale i semantycznej relacji pomiędzy obiektami.

Niezrozumienie tych pierwszych, tak radykalnych zabiegów, przez publiczność, ale i kuratorów sprawiło, że między 1994 a 1998 nikt nie chciał wystawiać spektakli Jérôme'a Bela. Istotne jest zresztą, że to nie krytycy teatralni czy tańca zainteresowali się jego pracami, oraz fakt, że inne niż zazwyczaj przestrzenie dyskursu choreograficznego stały się miejscem promocji Bela, le Roya i pokrewnych im twórców. W latach 90. to krytycy związani ze sztuką wizualną niezwykle szybko i trafnie dostrzegli właściwą jakość „konceptualnych” choreografii. Wpisywały się one w szeroki nurt sztuki krytycznej i być może dlatego dużo łatwiej było rozpocząć dyskusje wspierane nieobecny dotychczas w choreografii lekturami (poststrukturaliści, Derrida, Lacan, etc.) na łamach takich pism, jak „Mouvement” i „Artpress” niż „Danser”²³¹. *Nie-taniec* Bela, le Roya, Buffarda i Charmatza stał się jednym z elementów krytyki ponowoczesnego społeczeństwa i masowej kultury.

Problematykę semantyki pop-kultury wprowadza m.in. *The show must go on* (2001), jeden z największych „sukcesów” Bela. Zaczyna się on w całkowitej ciemności, słyszymy tylko puszczaną przez DJ muzykę - prolog do *West Side Story* i następnie *Let the Sun Shine In*, podczas którego bardzo powoli rozświetla się pusta

²³⁰ *Ibidem*, s.57.

²³¹ „Mouvement” jest pismem interdyscyplinarnym, skupionym przede wszystkim na teatrze, sztukach plastycznych i tańcu, „Artpress” poświęcone jest przede wszystkim sztukom plastycznym, ale to tutaj powstało wiele ważnych dla konceptualnego tańca artykułów krytycznych autorstwa m.in. Laurenta Goumarre'a i Laurence Louppe. „Danser” jest pismem branżowym tańca we Francji.

scena. Performerzy pojawią się na jej deskach dopiero przy dźwiękach trzeciej piosenki – *Come Together* The Beatles. Wyglądają tak, jak gdyby weszli na scenę prosto z ulicy, w swoich codziennych ubraniach, niektórzy z plecakiem na ramieniu. W podobnym rytmie przedstawienie toczy się przez kolejną godzinę – każda następna piosenka (łącznie dziewiętnaście pop-przebojów) staje się sygnałem do zmiany światła, do wykonywania minimalistycznych gestów i ruchów. Prawie zawsze teksty piosenek są traktowane dosłownie, tzn. Bel porzuca ich warstwę metaforyczno-poetycką na rzecz konkretnej relacji *signifiant – signifié*. Przy *Yellow Submarine* tancerze schodzą więc pod scenę w smugach żółtego światła. Gdy słychać *La vie en rose* scena ponownie staje się pusta, a cała sala – łącznie z widownią – rozświetla się mocną, różową barwą nawiązującą bezpośrednio do tytułu przeboju Edith Piaf. DJ pojawia się w punktowym świetle reflektora (który sam sobie ustawia), aby zatańczyć solo *You're my private dancer* Tiny Turner. *Let's dance* prowokuje ostatecznie performerów do pierwszych „tanecznych” kroków. Stojąc w półkolu, wykonują oni ruchy niezbyt wymagające, niczym z dyskoteki, swobodne, ale jednocześnie statyczne, stojąc cały czas w tym samym miejscu. Gdy z głośników płyną pierwsze dźwięki *I like to move it ...*, każdy fiksuje się na jednej konkretnej sekwencji lub geście (np. zdejmowaniu i zakładaniu spodni, pokazywaniu pępka, ruszaniu tkanką tłuszczową na brzuchu, etc.), wykonując je z szerokim, niezmiennym przez cały czas trwania piosenki uśmiechem.

Mogłoby się wydawać, że nic poza byciem na pierwszych miejscach list przebojów nie łączy tych utworów. Niemniej, gdy zbierzemy poszczególne tytuły w całość, otrzymamy zbiór sekwencji, które równie dobrze mogłyby się znaleźć w tekście teoretycznym na temat tańca. *Come together, La vie en rose, I can get no satisfaction, I am material girl, I like to move it, Let's dance* – te wszystkie referencje można potraktować jako ilustrację potocznych wyobrażeń o fascynującym życiu artysty, a zarazem inteligentny, dyskretny ukłon w stronę statusu tancerza czy zespołu tanecznego, ich wysiłku, aby być nieustannie na maksymalnym poziomie własnych możliwości. *Imagine, The show must go on, I am your private dancer, Every breath you take (I'll be watching you), I've got the power* – to z kolei wyraźna referencja do struktury samego spektaklu i praw nią rządzących. Siedząc w fotelu widza, stajemy się momentalnie nie tylko świadomi odbioru, ale i współuczestnictwa w tworzeniu tego,

czym jest spektakl (gdy słyhać *Imagine* Johna Lennona ponownie zapada ciemność w teatrze), zyskując jednocześnie tę nieco dziwną, fenomenalną (bo realizującą się tu i teraz, gdy performerzy stoją i tylko patrzą na nas z proscenium) świadomość, że w teatrze także istnieją stosunki władzy.

Niektóre piosenki, albo sposób ich wykorzystania, ingerują bezpośrednio w strukturę przedstawienia jako taką i w naturalne dla widza pośrednie „przywłaszczanie” obiektu w akcie oglądu. Pierwszym z zabiegów jest zaciemnianie sceny i widowni, „znikanie” performerów (scena jest pusta dosłownie, a nie tylko metaforycznie), czy też drażniąca cisza (po chwili takiego marazmu słyhać przyciszony refren piosenki *Sounds of the Silence*). Ze sceny permanentnie wysyłany jest komunikat, że właściwy spektakl odbywa się w wyobraźni widza, a kulminacją tego jest piosenka *Imagine*, podczas której ponownie gasną wszystkie światła. Doskonale ilustruje to także jeden z zabawniejszych momentów spektaklu, gdy każdy z tancerzy pojawia się ze słuchawkami na uszach i – jak się okazuje po chwili – słyha najprawdopodobniej innej piosenki. W stronę widowni zostają jedynie wykrzywane refreny i tytuły: *I can't get no satisfaction, I like to move it, We are the world, I am so sexy*. Podając tylko tyle, Bel uruchamia cały ciąg skojarzeń i wyobrażeń, nie odejmując niczego ze struktury samego wydarzenia teatralnego i pomimo tego, że jedna z jego warstw (dźwięk) w wyniku arbitralnego podziału władzy nie jest dla widza dostępna inaczej niż poprzez zapośredniczenie, czyli działanie fizyczne, jakie wykonuje dany tancerz.

Niekiedy performerzy po prostu stoją na wprost widzów na proscenium – jak przy piosence George'a Michaela *I want your sex*. Jest to obecność tyle rzeczywista, co silna i wręcz przeszkadzająca, podobnie jak przy *Imagine*. Są to sceny prowokujące bardzo niekiedy gwałtowne reakcje wśród widowni, pomimo że właściwie „nic się nie dzieje”. Ponownie powraca u Bela wątek przetwarzania znaczącej nieobecności. Ten spektakl jest nasz – widzów, gdyż jesteśmy w niego kulturowo wpisani, każda z piosenek jest, czy tego chcemy, czy nie – odwołaniem do indywidualnej i zbiorowej pamięci widowni. Zdarza się, że osoby z publiczności wbiegają na scenę, chcąc przerwać spektakl. Innym razem publiczność pozostaje mniej aktywna i cała kontrola nad spektaklem jest w rękach

performerów. Uciekanie od ciała teatralnego idzie więc w parze z tradycyjną sytuacją widza jako *voyeur*a w ciemnym audytorium²³².

Badacz tańca i krytyk Gerald Siegmund postrzega ten spektakl jako „fizyczną refleksję nad historią teatru”, w której ciało performerera ma „przemawiać naturalnie”. To, co wyraża sobą ciało na scenie, jest raczej autentyczne niż prawdziwe, tzn. jest ono autorem swoich własnych znaków. Ciało w spektaklu Bela znajduje się dokładnie na skrzyżowaniu XVII-wiecznej tradycji teatralnej oraz idei ciała stanowiącej centrum zainteresowania awangardy. Performerzy nie mają żadnego charakteru, żadnej postaci do przedstawienia i to właśnie zbliża ich do ciał awangardowych. Paradoksalnie jednak cały spektakl opiera się na XVII-wiecznych regułach reprezentacji teatralnej. Ciała na scenie nieustannie ingerują w symboliczny porządek języka reprezentowanego przez tytuły piosenek oraz osobiste i kolektywne obszary pamięci, które one uruchamiają. Sytuujące się pomiędzy ciałem awangardy i ciałem z teatru mieszczańskiego, *corps dansant* według Bela otwiera obszar negocjacji z widzem. Ciała performerów jawią się jako prawdziwe nie dlatego, że wykonują (lub nie) jakieś czynności, ale ponieważ – oscylując w paradoksalnej przestrzeni pomiędzy tymi dwiema kategoriami – pozostają ciałami nie-teatralnymi²³³.

Struktura spektaklu pełna jest konceptualnej ironii, gry z percepcją i normatywnymi regułami teatralnymi, wzajemnymi oczekiwaniami. Substancja estetyczna nie leży tutaj w wirtuozerii ruchu (zresztą trudno o takiej mówić) czy jego złożoności ani nawet w abstrakcji. Widownia zdaje sobie sprawę, że nie ma tutaj nic szczególnego do zobaczenia poza fantomem tańca, specyficznym *matrixem*, którym okazuje się być maszyna teatralna z jej kodami i regułami formującymi niemalże bezwarunkowo zachowanie obydwu stron: widowni i sceny. Minimalistyczny i niemal nieobecny ruch pełni tutaj funkcję *petit objet a* według Lacana, zaś ciało tancerza znajduje się w sytuacji fetysza, który ma zakryć brak i nieobecność²³⁴.

²³² G. Siegmund, *Strategies of Avoidance. Dance in the Age of the Mass Culture of the Body*, „Performing Research”, 2003 nr 6/21, s. 82-90.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ G. Siegmund, *Partager l'absence*, [w:] *Figures de la communauté en danse depuis le Xxe siècle*, dir. C. Roussier, Pantin 2003, s. 321 i nast.

Wydarzenia w teatrze prowokują różnorodne reakcje: śmiech, klaskanie i tym podobne zachowania, właściwe raczej fanom, niż widzom. Ten sposób odbioru wywodzi się z podświadomego stosunku do popkultury, rozpoznawanej jako przestrzeń cytatów, jako swoisty program oparty na oswojonej i zglobalizowanej „konsumenckiej zycziwości”²³⁵. Jednocześnie, po raz kolejny – i w innej formie – powraca motyw śmierci – tutaj ewokowany piosenkami *Kill me softly* oraz muzyką z *Titanica*. Tancerze jednak po zakończeniu piosenki podnoszą się, nie czekając na koniec spektaklu, aby móc ponownie „ożyć”. Śmierć nie jest więc ani rozwiązaniem spektaklu, ani jego uwieńczeniem, ale „teatralną intensywnością”²³⁶. Jest to ironiczny komentarz choreografa wobec kultury, którą określa jako *post-mortemité*, czyli dążącą do oddalenia wizji śmierci współczesnego człowieka²³⁷.

Mający upodobanie do poetyki dygresji i auto-referencji, Bel powraca do tego spektaklu w solo *Cédric Andrieux* (2009), które wpisuje się w zrealizowany przez niego ciąg podobnych produkcji z tancerzami prezentującymi różne style, techniki, odmienne historie. Pierwszym solo z tej serii było *Veronique Doisneaux* (2004) z baletnicą Opery Paryskiej, następnie *Pichet Klunchun and myself* (2005) z adeptem tradycyjnego tańca tajlandzkiego *Koh* oraz *Lutz Förster* (2009) z tancerzem m.in. Piny Bausch.

Cédric Andrieux był przez osiem lat członkiem zespołu Merce’a Cunninghama, potem tańczył m.in. w Operze w Lyonie, gdzie wziął udział w spektaklu *The show must go on*. W ramach swojego solo mówi o tym doświadczeniu (które jest w pewnym sensie porównywane z wszystkimi innymi z jego całej kariery), podkreślając, że po raz pierwszy nie było w zespole selekcji (czyli wszyscy tancerze znaleźli się na scenie) oraz nie groziło mu nic takiego jak kontuzja, czy stres związany z wykonaniem skomplikowanego ruchu, bo po prostu „nie było tu już tańca”, zaś całe zadanie performerera koncentrowało się na robieniu tego, co mówi tytuł piosenki. Jako swoją ulubioną scenę wskazuje tę, która opiera się na piosence *Every breath you take I’ll be watching you* Stinga. Wykonuje dokładnie to samo, co robił w spektaklu *Bela*. Wychodzi normalnym krokiem zza kulis w dżinsach i t-shircie, aby stanąć na proscenium. Zapalają się wszystkie światła w teatrze i Andrieux przez kolejne cztery minuty obserwuje powoli i z uwagą całą widownię. Na sali

²³⁵ J. Birringer, *Dance and not dance*, „PAJ Performing Arts Journal”, 2005 nr 80, s. 10-27.

²³⁶ J. Bel, L. Goumarre, *Jérôme Bel: la perte et la disparition*, „Artpress”, 2001 nr 266, s. 17-18.

²³⁷ *Ibidem*.

– podobnie jak podczas *The show must go on* – robi się nieco nerwowo, widzowie nie wiedzą, co robić z własną, widoczną nagle osobą. Zdezorientowani rozglądają się, śmieją, bawią się biletami, kawałkami czegośkolwiek. Niektórzy podejmują wyzwanie i starają się nadal obserwować tancerza. Gdy ponownie gaśnie światło i kończy się piosenka, Andrieux mówi, że lubi ten moment, bo po raz pierwszy po tylu latach kariery to on mógł patrzeć na widzów, a nie odwrotnie.

To, w jaki sposób Andrieux wypowiada ze sceny te doświadczenia, tworzy meta-sytuację „teatru w teatrze w teatrze”, zważywszy, że *The show...* sam w sobie jest już meta-spektaklem. Z kolei treść jego wypowiedzi jest prostą wykładnią założeń Bela – demistyfikacji sytuacji spektaklu, jego zasad oraz odwrócenia ról, co pozwala, aby performer pojawił się na scenie przede wszystkim jako osoba, a dopiero potem jako tancerz. Można byłoby zaryzykować twierdzenie, że Bel podjął się tym razem próby „humanizacji” produkcji teatralnej. *Ciało krytyczne* w tym przypadku staje się *auto-krytyczne*, ponieważ obnaża kondycję produkcji spektaklu tańca z poziomu jego wykonawców i odbiorców, redukując to zdarzenie do niezbędnego minimum sytuacji teatralnej – wystawiania na widok i oglądania, żonglując obecnością znaku teatralnego poprzez umieszczenie go bezpośrednio w wyobraźni i pamięci widza.

Warto zacytować tutaj Michela Foucaulta, który w wykładach o narodzinach biopolityki pisze: „człowiek konsumpcji, w takim stopniu, w jakim konsumuje, jest również producentem. Produkuje po prostu swoją własną satysfakcję”²³⁸. W tym samym zbiorze czytamy, że model „firmy”, a wraz z nim typ relacji oparty na popycie i podaży, rozprzestrzenił się w społeczeństwie szeroko poza sferę ekonomiczną²³⁹. Spektakl tańca może być postrzegany jako rodzaj przedsięwzięcia ekonomicznego, w którym obydwie strony produkują swoją własną satysfakcję – jak pokazuje to Jérôme Bel. Jednocześnie jesteśmy poza modelem Barthesa sali teatralnej jako miejsca tradycyjnej wymiany ekonomicznej, gdyż obie strony jawią się tutaj jako producenci i konsumenci zarazem. Konstatacją równie adekwatną byłyby słowa Guy Deborda, określającego spektakl między innymi jako relację społeczną pomiędzy osobami, mediatyzowaną obrazami²⁴⁰.

²³⁸ M. Foucault, *La naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, ed. F. Ewald, A. Fontana, M. Senellart, Paris 2004, s. 232.

²³⁹ *Ibidem*, s. 247.

²⁴⁰ G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, współpr. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s.

We wcześniejszej produkcji Bela – *The last performance* (1998), sam tytuł wprowadza w semantyczne gry, jakie autor podejmuje z widzem już na tym poziomie. *Le nom donné par l'auteur*, *Shirtology*, *Jérôme Bel*, *Xavier le Roy*, *The last performance*, *The show must go on* są meta-tytułami, same w sobie kreują dyskurs o dziele i jego twórcy, są pierwszym komentarzem krytycznym, jaki otrzymuje widz, zanim jeszcze wejdzie do sali, a jednocześnie ustanawiają pozycję autora poza samą sceną (sugerując *de facto*, że dzieło też nie ogranicza się do przestrzeni za kurtyną)²⁴¹.

W *The last performance* tancerze-performerzy wychodzą kolejno na scenę deklarując odpowiednio, iż są Hamletem, André Agassim, Jérômem Belem lub Susanne Linke. Troje z nich nauczyło się (ze skopiowanej nielegalnie kasety, jak przyznał w czasie późniejszej konferencji Bel) fragmentu słynnego solo *Wandlung* Susanne Linke (1978). Ta kilkuminutowa sekwencja wykonywana jest kolejno przez każdego z tancerzy (obojga płci, każdy ubrany jest w białą sukienkę do kolan, podobną do kostiumu niemieckiej artystki). Bez ewidentnych starań o poprawność stylu i dokładność wykonywanych ruchów, każde z tych trzech solo jest zupełnie inne. We wspomnianej konferencji (*The last performance – a lecture*, 2004) Bel relacjonuje proces powstawania tego spektaklu. Twierdzi, że jedną z głównych inspiracji znalazł w słynnym stwierdzeniu Peggy Phelan, deklarującej, że performansu nie da się zachować, zarejestrować, udokumentować czy w jakikolwiek sposób powtórzyć²⁴². Inne referencje to pojęcie *intertekstualności* według Kristevy i Barthesa, ponadto stosunkowo nowa idea *recyklingu* w teatrze oraz pojęcie *cytatu*. Bel prosił początkowo kilku choreografów o możliwość rekonstrukcji fragmentu ich spektaklu (m.in. Anne Terese de Keersmaecker i Pinę Bausch), ale zgodziła się tylko Susanne Linke. Prezentując materiał ruchowy ułożony przez innego choreografa jako swój – niejako w analogiczny sposób do *readymade* Duchampa – Bel podważył pojęcie oryginalności w choreografii²⁴³.

16.

²⁴¹ Por. L. Goumarre, *Titrier une œuvre est un acte*, „Journal de l'ADC”, 2005 nr 36.

²⁴² P. Phelan, *Unmarked, The politics of Performance*, London/New York, 1993.

²⁴³ R. Burt, *Memory. Repetition and Critical Intervention. The politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance*, „Performance Research”, 2003 nr 2 v. 8, s. 37. Podobnego zabiegu użył szwedzki choreograf Mårten Spångberg w spektaklu *I.e. All All Over Over All All et. al.* (2002). Pojawiają się w nim fragmenty nagranych wcześniej spektakli innych choreografów wraz z umowami o przekazaniu praw autorskich. Filmy te realizowane były zawsze z pozycji widza – a konkretnie samego choreografa oglądającego te spektakle (kamera stała za jego plecami). Podczas projekcji siedzi na scenie

Struktura spektaklu Bela jest kompleksowa i wielowarstwowa, pomimo prostoty fizycznych akcji na scenie. W pierwszej części poszczególni tancerze przedstawiają się kolejno jako: Jérôme Bel, którego aktywność ogranicza się do spojrzenia na zegarek; André Agassi, który ubrany w polo i spodenki gra w tenisa; Hamlet – w „historycznym” kostiumie, deklamujący nieśmiertelną sentencję *To be or not to be* - przy czym *to be* wypowiedziane jest na scenie, zaś *not to be* już zza kulis; oraz jako Susanne Linke. Następnie tancerze wykonują wspomniane trzy wersje fragmentu *Wandlung* z pierwotnym podkładem muzycznym Franza Schuberta.

Druga część jest niejako zaprzeczeniem pierwszej. Performerzy wychodzą w nieco zmienionej kolejności i deklarują, że **nie są** wyżej wymienionymi postaciami. Tancerka, która „nie jest” Agassim, gra bardzo źle w tenisa. Performer, który „nie jest” Hamletem, rozbiera się, zostając jedynie w białej bieliźnie i deklaruje następnie, iż jest: *Calvin Klein, Obsession, Escape* – przemieściwszy się za kulisy i: *Contradiction* – ponownie na scenie. W ostatniej części spektaklu Bel bawi się poszczególnymi elementami struktury, performerzy oświadczają tym razem wszyscy po kolei, że **nie są** Susanne Linke. W kolejnej scenie zakrywają kawałkiem czarnej kurtyny tancerza wykonującego nadal to samo solo. Ten gest potwierdza, iż taniec to sztuka „znikająca”, a zarazem afirmacja tej ulotności²⁴⁴. W końcowej sekwencji jeden z performerów, „przebrany” za Jérôme’a Bela, nie mówiąc tym razem nic, powtarza kilka czynności, które już widzieliśmy w trakcie spektaklu, za każdym razem modyfikując ich wykonanie w stosunku do oryginału. Spektakl kończy się sceną, w której to widzowie okazują się jedynymi performerami, twórczym spektaklu. Z pozostawionego na scenie odtwarzcza CD słyhać wypowiedziane nazwiska osób, które zarezerwowały bilety na ten wieczór. Pod nieobecność *corps dansant* na scenie, cielesność widza została ukazana w swojej konstytutywnej dla struktury spektaklu roli. Audytorium staje się *authorium*²⁴⁵, podobnie jak w *The show must go on*.

Choreograf zilustrował więc tym spektaklem przede wszystkim niemożność powtórzenia i rekonstrukcji performansu, o której pisała Phelan. Jest to związane nie tylko z kondycją performansu jako jednorazowego wydarzenia, ale także z faktem, że

tyłem do widowni, dublując siebie samego jako widza.

²⁴⁴ L. Goumarre, *Disparition à vue*, „Art Press”, 2003 nr 292.

²⁴⁵ H. Ploebst, *op. cit.*, s. 249.

pamięć tańca to pamięć ciała tancerza (a więc narzędzia ulegającego naturalnej erozji). Zważywszy, że metody zapisu choreografii nie dorównują technikom notacji muzycznej, czy nawet scenariuszom filmowym, nauka choreografii z kopii wideo to już kopia kopii... Alain Buffard określił ten spektakl jako „La danse des revenants” (taniec zjaw), ze względu na siłę, z jaką przypomina on o roli pamięci ciała tancerza i pamięci widza. Cztery ewokowane postaci mają dla niego co najmniej podwójny status: figury wytwarzającej materiał performatywny i nieustannie się aktualizującej *figury figuratywnej*²⁴⁶.

Jednocześnie Bel podnosi tutaj w dowcipny sposób kwestię nakładania się tożsamości tancerza i postaci oraz możliwości zaistnienia wypowiedzi performatywnej. Poprzez ewidentną i jawną odmowę dążenia do doskonałego naśladowania oryginału, performerzy nie pozwalają widzom na identyfikowanie ich działań nawet jako imitacji czy kopii oryginału. Podobnie z materiałem choreograficznym – czy niedoskonale wykonana partytura może bowiem zostać uznana za kopię lub rekonstrukcję? Możliwy jest chyba jedynie rodzaj *cytatu z palimpsestu*, lub – według Lepeckiego – aktu *choreograficznej paronomazji*²⁴⁷, realizującego się przede wszystkim poprzez powtórzenia fragmentu *Wandlung*. Nie bez znaczenia jest referencja do samego tytułu – *Wandlung* - przemiana, transformacja – z poziomu osobistego doświadczenia Linke została tutaj przeniesiona na poziom uniwersalny przemiany jako istoty teatru.

Ciała, które pojawiają się na scenie, są ciałami rzeczywistymi tancerzy, i to ten fakt przeszkadza najbardziej w próbach scalenia ich z figuratywną postacią, którą deklarują „być” przez moment na scenie. Siła krytyczna tkwi nie tylko w tym, że są to ciała „zwykłe”, jak w innych spektaklach Bela, ale przede wszystkim w sposobie, w jaki podważają one tradycyjne, teatralne mechanizmy reprezentacji i *mimesis*. A wszystko to paradoksalnie oparte na najstarszej regule klasycznego teatru: jedności czasu, akcji i miejsca. *The last performance* uwidacznia proces *mimesis*, uzewnętrznia je w akcie performatywnym. Każda akcja sceniczna, zarówno ruchowa, jak i dziejąca się w języku, jest naśladowaniem mającym na celu jednoczesny komentarz wobec niemożności naśladowania.

²⁴⁶ A. Buffard, X. le Roy, *Dialogue sur et pour Jérôme Bel*, „Mouvement”, 1999 nr 5, s. 29-31.

²⁴⁷ A. Lepecki, *Exhausting*, *op. cit.*, s. 62.

Owłosione łydki i klatka piersiowa, przebijająca w absurdalny sposób przez biel sukienki na męskim ciele, stanowią obraz tanecznego palimpsestu – na materiał oryginalny nakłada się nieubłagane fizyczność ciała ukazanego w roli medium. Taki groteskowy *Verfremdungseffekt*, o jakim można byłoby tutaj mówić, odwołuje się do myśli Brechta. Pisał on, że ciało pokazane na scenie nie jest już właściwie ciałem, obojętnie nagie czy ubrane, ukazuje się jako coś innego, jako swój własny dubler, redukuje się do organiczności lub wręcz przeciwnie - neguje ją²⁴⁸. Zawsze jednak przekracza samo siebie, jak unaoczniają to *explicite* spektakle Bela.

Wszystkie dotychczasowe prace Jérôme'a Bela można zaklasyfikować jako meta-dyskursywne. Całość jego twórczości tworzy logiczny ciąg, który wyznaczany jest przez kolejne elementy procesu powstawania i odbioru spektaklu, przepracowane według klucza, jakim są chociażby tytuły spektakli. Rewizji podlega pozycja autora-choreografa, status tancerza, rola pamięci, niemożność oryginalności, cielesność jako punkt zero, widz jak wytwórca, etc.

Seria biograficzna to dodatkowo wykładnia historii tańca zapisanej w żywych ciałach. Otwiera ją *Veronique Doisneaux* (2004), solo stworzone we współpracy z przechodzącą na emeryturę, czterdziestodwuletnią tancerką – *sujet* Opery Paryskiej, świątyni klasyki. W monologu ilustrowanym krótkimi fragmentami tańca i filmem z choreografią Matsa Eka, ubrana w strój ćwiczebny i bez makijażu, Doisneaux opowiada o relacji do własnego zawodu. Beznamiętnie, bez emfazy i z dystansem mówi o ciężkiej rywalizacji, o hierarchii baletowej, o braku satysfakcji z tańca, o ulubionych momentach na scenie i podziwianych tancerzach. To wszystko na deskach Palais Garnier, jednej z największych scen na świecie. Drobne ciało Doisneaux poprzez kontrast z ogromem pustej przestrzeni także wizualnie unaocznia widzom, że balet to wielka maszyna do produkcji izomorficznych spektakli. Krytycznie również odnosi się do wywodzącego się jeszcze z XIX wieku kultu *étoiles* i kondycji tancerzy pozostających całe życie w *corps de ballet* – „ruchomej scenografii”²⁴⁹.

²⁴⁸ Por. M. Bernard, *Généalogie et pouvoir d'un discours: de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, „Penser la danse contemporaine. Revue Collège International de Philosophie”, 2004 nr 44, s. 21-30.

²⁴⁹ O kulisach tej produkcji zob. A. Izrine, *Le Traité du sujet*, „Danser”, 2004 nr 236, s. 20-25.

Nieco bardziej optymistyczną wymowę ma spektakl *Pichet Klunchun and myself* (2005), który jest dialogiem pomiędzy Belem a Klunchunem – adeptem tradycyjnego tajskiego tańca *Koh*. Wydawałoby się, że mamy tutaj do czynienia z dwoma odrębnymi światami i systemami, zupełnie nieprzystającymi sposobami rozumienia sztuki tańca i przeciwstawnymi relacjami do cielesności.

Tymczasem dwugodzinny dialog Klunchuna i Bela, wbrew pozorom swobodnej rozmowy, oscyluje wokół problemów struktury tańca współczesnego, jego *langage*, polityki i administracji, rozumienia ciała, historii i dyskursu. Paradoksalnie więc, pomimo jawnych referencji do tradycyjnego tańca tajskiego, spektakl ten poprzez swoją strukturę wpisuje się w szeroki dyskurs o tańcu współczesnym i jemu właściwej hierarchii. Nawet Pichet Klunchun, po studiach w USA i Europie, wypowiada się z perspektywy już współczesnego choreografa. Dialog ten nie okazuje się więc zderzeniem dwóch zupełnie oddzielnych światów i perspektyw, obydwaj performerzy rozumieją się bowiem bardzo dobrze na scenie. Pomimo teatralnej sztuczności tej sytuacji, rozmowa wydaje się swobodna i naturalna. Tymczasem jej struktura skrywa w sobie całą historię tańca wpisaną w dzieje polityczne Francji i Tajlandii. Taniec współczesny nie mógłby bowiem zaistnieć bez rewolucji francuskiej i rewolucji kulturalnej '68, zaś jego obecny rynek kształtuje się wraz z neoliberalnym kapitalizmem i demokracją. Taniec tajski z kolei przez turystów z „kapitalistycznego” świata postrzegany jest jako pusta dekoracja, którą konsumują tak jak inne dobra symbolizujące „stary świat”. Taniec współczesny także poddaje się pochodnej kapitalizmu „biopolitycznej logice dominacji”²⁵⁰, rozumianej tutaj jako zinstytucjonalizowany system tańca, który *de facto* dokonuje selekcji i ustanawia, co jest historią tańca, a co nią nie jest. Jérôme Bel jest w tej optyce takim samym (pustym) znakiem kulturowym, jak tradycyjny taniec tajski czy brytyjski zespół DV8.

Odpowiadając na pytania dotyczące tańca współczesnego, Bel czyni to w formie psychoanalitycznego *Versagung* (odmowy) znaczącego, które zamienia się w rozmyty, wewnętrzny obiekt. Kiedy Klunchun prosi go o wykonanie ulubionej figury, Bel staje w rogu sceny, nieruchomo. Podobnie odnosząc *Versagung* do całości spektaklu moglibyśmy powiedzieć, że dwaj performerzy nie będąc w stanie tańczyć, prowadzą

²⁵⁰ S. Žižek, *The Parallax view*, Oxford and London 2006.

czynność zastępczą – mówią o tańcu, interioryzując go. Wypowiadają właściwie swoje fantazje na temat tańca, nie przekładają tego na działanie, „tańczą ze słowami”, nie są duetem tanecznym, ale duetem „o tańcu”²⁵¹. Odczytanie tego spektaklu tylko na poziomie „dynamicznej, fascynującej relacji pozwalającej przewartościować spojrzenie na tradycję i obcość”²⁵² zamykałoby zbyt szybko i łatwo rozpiętość znaczeń tej rozmowy, która realizuje się tymczasem w bardzo prostych zdaniach: *Jak się nazywasz? Ile masz lat? Czy mógłbyś pokazać mi coś pięknego?*

Pichet Klunchun jest postacią reprezentującą „stary świat” tańca, gdy mówi o swojej relacji z mistrzem, u którego uczył się przez szesnaście lat. Taka mistrzowska tradycja zanika w praktyce tańca współczesnego, gdzie próbuje się raczej pracować z indywidualizmem tancerza, niż przekazywać mu jedynie określony słownik gestyczny i ruchowy. Niemniej, postaci takie jak Merce Cunningham czy Pina Bausch, pozostają mistrzami dla całych pokoleń miłośników tej sztuki i ten fenomen przepracowuje Bel we wspomnianych *Cédric Andrieux* i *Lutz Förster*. Ich powstanie zbiegło się w czasie z odejściem dwóch ikon współczesnego tańca, tak więc niejako przypadkiem te dwa spektakle przyjęły postać pożegnalnych refleksji nad ideami wybitnych choreografów.

Pierwsze, wspomniane już wcześniej solo, pozwala widzom zapoznać się z trudną w odbiorze techniką Merce’a Cunninghama, ale także przybliżyć jego sylwetkę, nie korespondującą idealnie z obrazem „demokratycznego” mistrza. Cédric Andrieux zdobywa naszą sympatię od pierwszej minuty na scenie. Spokojny, stonowany, niski głos, bez emocji, reporterski i zdystansowany – niczym z podręcznika Diderota – okazuje się najlepszym środkiem do wzbudzenia emocji u widza (zabieg znany już z *Veronique Doisneaux*). W trakcie długiego monologu przerywanego demonstracją krótkich solówek otrzymujemy obraz tego, jak zmieniała się u Andrieux przez blisko dwadzieścia lat kariery wizja tańca i samoświadomość jako tancerza. Po przejściu tradycyjnej drogi kształcenia w konserwatorium w Paryżu, nieco przypadkowo dostaje się do zespołu tańca współczesnego w USA. Już w Stanach słyszy o tancerzach Merce’a Cunninghama, że są najlepsi na świecie. Idzie więc na próbę, tutaj zauważa go sam mistrz i zaprasza na audycję. W 1999 Cédric Andrieux dostaje się ostatecznie do zespołu, kiedy Merce

²⁵¹M. Grzinić, *How to dance with words: Pichet Klunchun and myself*, 09.2006, <http://82.238.77.78/jeromebel/jeromebel.asp?m=4&t=10>, data dostępu 20.12.2009.

²⁵²J. Derkaczew, *Taniec zdemaskowany*, „Gazeta Wyborcza”, 13.06.2007.

Cunningham ma już 80 lat, ale nadal osobiście prowadzi zajęcia i kreuje (komputerowo) ruch dla tancerzy, a na próbach, zawsze bez muzyki, nadaje rytm ćwiczeniom.

Andrieux zakłada swój stary „akademik” - bardzo obcisły, klasyczny kostium w jaskrawych kolorach oraz ochraniacze w formie męskich stringów – komplet, w którym tańczył w Merce Cunningham Dance Company. Gdy staje w nim przed widownią, mówi o tym, jak bardzo doskwierał mu brak satysfakcji ze swojego ciała – zbyt umięśnionych nóg czy krótkiego torsu. Następnie opisuje swoje początki w zespole, kiedy czuł się nieustannie upokarzany, bo nigdy nie udało mu się zrobić dokładnie tego, o co Merce prosił. Demonstruje obowiązkowe codzienne ćwiczenia, komentując jednocześnie te, których nie cierpiał i te, które lubił. Widz może teraz zaobserwować na jakiej bazie kształtuje się charakterystyczna sylwetka tancerza Cunninghama – pochodzące jakby z charakterystyki ruchu ptaków pólki, zgięcia, rozciągnięte maksymalnie plecy i szyja, skręt bioder, asymetria postury. Możemy bardzo dokładnie prześledzić sposób, w jaki powstawał ruch do spektaklu – najpierw Merce mówił co robić z nogami (np. półobrót na lewej nodze, prawa w pół zgięta w tył, zatrzymanie, cały obrót w tej samej pozycji), potem do tego dochodziły plecy (np. tors pochylony równolegle do podłogi), na koniec ustawienie ramion (osiemnaście podstawowych pozycji wyjściowych zgiętych lub wyprostowanych). Przedstawiane pozycje i ruchy wydają się niemożliwe do wykonania, są sprzeczne same w sobie, co odzwierciedla istotę filozofii pracy u Cunninghama – dążenie do swoich własnych granic. Jeżeli ruch jest całkowicie udany, to znaczy, że tancerz pozwolił sobie na komfort pozostania w bezpiecznym dla niego obszarze. Tutaj błąd okazuje się normą, ale może stać się także sukcesem. Cunningham zawsze oglądał spektakle zza kulis (zazwyczaj lewej) i nigdy nie mówił tancerzom, że zrobili coś źle. Ruch-skucha, ruch-pomyłka, błąd – to tkwiło w założeniach jego choreografii i było być może dla niego najciekawsze.

Dlatego cierpienie fizyczne, częste kontuzje i bóle mięśni na długo zapisują się jako część tego doświadczenia. Praca w zespole okazuje się tym samym bardzo wyczerpująca i stresująca. Dla widzów – jak dla babci Andrieux, która uważała muzykę Johna Cage’a za wręcz niebezpieczną dla zdrowia – odbiór spektakli Cunninghama też nie zawsze był łatwy, wymagał ciągłego percepcyjnego wysiłku, ale jednocześnie dawał

ogromną wolność wyboru i poczucie ulgi, że nie można w tym spektaklu stracić przez nieuwagę najważniejszego. Bo wszystko jest równie ważne i nieważne.

W jednym z bardziej poruszających momentów spektaklu Cedric Andrieux tańczy solo ze spektaklu z początku lat 50. – pierwotnie wykonywane przez Merce'a Cunninghama. Wspominając wcześniej o swoim wrażeniu niepełnego porozumienia z choreografem, Andrieux wypełnia tutaj swoisty rytuał odkupienia, przywołując postać Cunninghama przez jego własne kroki, które jego ciało zapamiętało tak samo, jak ciało mistrza. *Corps dansant* zostaje tutaj ontologicznie zdublowane, widzimy fizyczne ciało Andrieux, ale to Merce Cunningham w nim i poprzez nie tańczy.

Dalsza część jego solo stanowi tło porównawcze dla doświadczeń z MCDC: choreografie Williama Forsythe'a, Trishy Brown, Jérôme'a Bela. Andrieux porównuje swoje odczucia jako tancerza z każdym z przywoływanych przykładów. Na pożegnanie dzieli się z widownią intymną refleksją, że z perspektywy czasu widzi, jak wiele w jego karierze zależało nie od decyzji artystycznych, ale od przypadku, wyborów miłosnych, szczęścia. I że w przyszłości chce mieć więcej samoświadomości i dystansu przy wyborze tego, co będzie tańczył. Chce potrafić dostrzec wybór artystyczny, a nie tylko siebie i swoją rolę. Przypadek i szczęście pozwoliły mu na doświadczenie sztuki, której do końca nie rozumiał. Ale jego solo sygnowane przez Jérôme'a Bela pozwoliło ją zrozumieć wielu widzom i być może także jemu, przynajmniej takie odnosimy wrażenie w teatrze.

Ta praca jest doskonałą ilustracją sposobu, w jaki tancerze w spektaklach Bela nieustannie re-inkorporują historię tańca, udowadniając, że jest ona nadal obecna w żywych ciałach i być może tylko w nich. *Corps dansant* w każdym z tych przypadków – pomimo pozorów naturalności, jakie odbiera widz – ukazane jest zawsze jako efekt procesów treningowych, jako produkt określonego dyskursu – baletowego, tradycyjnego, współczesnego. Przywoływani mistrzowie i odświeżana pamięć emocjonalna tancerzy to także forma pracy z ważnym Nieobecny, z pustką produkującą znaczenie. Ciało jako nośnik historii ukazane jest zarazem w swoim wymiarze biologicznej przemijalności. *Corps critique* u Bela nigdy nie osiąga założonego przez niego w *Jérôme Bel* „punktu zero”, każda z jego form poddaje się bowiem dalszej, wielostopniowej dekonstrukcji, ukazując wielość kształtujących je dyskursów.

W Europie pojawiło się w ostatnich latach wiele produkcji, które są w mniej lub bardziej oczywisty sposób komentarzem do praktyki Jérôme'a Bela. Wydaje się, że jest to także jeden z celów Towarzystwa Gimnastycznego, twórców spektaklu *Nic* (2007). Określana często przez krytykę jako prowokująca, grupa ta stosuje podobne zabiegi *recyklingu*, powtórzenia, zdystansowania, co założyciele nurtu „konceptualnego”. Także ta produkcja już samym tytułem odwołuje się do krytyki reprezentacji – jakże bowiem pokazać na scenie owo „nic”?

W pracy nad spektaklem (w ramach której m.in. studiowaliśmy wiele różnych definicji i teorii związanych z szeroko pojętym „nic”), dla poszukiwania formy szczególnie ważne i inspirujące stały się „landscape dramas” Gertrudy Stein, ale przede wszystkim - buddyjska doktryna pustki absolutnej. Zgodnie z nią podstawa wszelkiego istnienia to światlista, pozytywna i twórcza pustka, która jest jak otaczająca nas (kosmiczna) przestrzeń (lub nieograniczony umysł) - podobnie bezmierna, przejrzysta i nienamacalna, z pozoru pusta, a jednak nabrzmiała od ciągle przepływających form rzeczy i zdarzeń, zawierająca w sobie ciągłą gotowość do transformacji, potencjalność wszystkiego... Tak rozumiana pustka to w rzeczywistości sposób postrzegania rzeczy i zdarzeń bez nadawania im znaczeń. Pustka nie jest „brakiem czegoś”. Nasz świat jest określany jako pusty, choć nie możemy powiedzieć, że go nie ma. On jest, ale sposób, w jaki istnieje, określa się słowami „Po prostu jest” i nic więcej. Urzeczywistnienie pustki to postrzeganie rzeczy po prostu takimi, jakie są, to stan, gdy nie pojawiają się myśli, opinie na temat rzeczy w rodzaju ładne nieładne, podoba mi się lub nie. **Rzeczy „Po prostu” są. Nothing happens and we report it.** (Motto buddyjskiego kwartalnika „The Dot”).

I wreszcie, skoro “Forma jest pustką, pustka jest formą, forma i pustka są nieoddzielne”, oznacza to, że jakkolwiek punkt w przestrzeni ma trzy podstawowe właściwości: jest niczym, jest wszystkim i posiada pewną wartość (na przykład to znaczenie, o którym pomyśleliśmy). Jeśli w ten sposób spojrzymy na wszystko, czego doświadczamy wewnątrz i na zewnątrz, pojawi się tylko jedno pytanie: (jak patrzeć? jak postrzegać?) jak myśleć? Ponieważ wyłącznie od nas zależy to, jaką formę przybierze pustka²⁵³.

Spektakl otwiera kurtyna - zawieszona na sznurku, prowizoryczna, ale jednak teatralna - która rozsuwa się, gdy wszyscy zasiądą już na widowni. Na scenie piątka tancerzy powtarza kilkakrotnie w trakcie całego spektaklu, niczym ruchową mantrę, jedną sekwencję; nie ma żadnych fizycznych interakcji pomiędzy poszczególnymi wykonawcami. Pojawiająca się następnie i towarzysząca ich działaniom muzyka to zlepek fragmentów popularnych dźwięków, poczynając od muzyki klasycznej przez rozrywkową po lektorski głos Krystyny Czubówny. Ruch i dźwięk nie są ze sobą skorelowane, ich ewentualne powinowactwo estetyczne tworzy się tylko jako efekt oglądu widza. Tancerze ubrani są w spodnie oraz t-shirty i kilkakrotnie w ciągu spektaklu zmieniają koszulki noszące różne napisy. W niektórych momentach ich sylwetki stają się

²⁵³ Materiały prasowe grupy Towarzystwo Gimnastyczne [J.Sz.].

„tablicą”, na której poszczególne, fragmentaryczne napisy z pięciu ciał układają się w całość – *The show is upstairs*. Właściwa dla *post modern dance* postawa krytyki reprezentacji, wprowadzania „zwykłości” na scenę, używania „gotowych” materiałów (co widać przede wszystkim w warstwie muzycznej) nie wyczerpuje całości referencji wpisanych w ten projekt. T-shirty jako znaki, igranie z regułami reprezentacji, oczekiwaniemi widza, jawne odniesienie się do tytułu najśłynniejszego spektaklu Bela - to wszystko kieruje naszą uwagę na tego właśnie artystę. Zostają powtórzone pewne właściwe mu zabiegi – czyli cytowanie, gra semantyczna z dźwiękiem i językiem – aby poprzez ten gest powtórzenia powiedzieć właściwie to samo – że spektakl odbywa się w przestrzeni pomiędzy widzem a performerem i jest procesem semantyzacji. Towarzystwo Gimnastyczne umacnia tym spektaklem własną wizję autoreferencyjnego *corps dansant critique*, uwolnionego od imperatywu ustanawiania się na tożsamościowych i nacjonalistycznych podstawach.

Przesunięcia kategoriale, jakich dokonuje w swoich pracach Bel, dotyczące statusu autora i widza, znajdują swoje kontynuacje w projektach innych artystów. Bliski mu Xavier Le Roy eksplorując ikonę modernistycznej muzyki i tańca zarazem – *Le Sacre du Printemps* – porusza się w podobnych obszarach, odejmując choreografii tworzywo, które powinno być dla niej podstawą – tancerzy. Le Roy kontynuuje tym projektem swoje zaangażowanie w badanie związków muzyki i ruchu, zapoczątkowane pracą z kompozytorem Helmutem Lachenmannem (*Salut für Caudwell*, 2005), nie zgadzając się na odrębne traktowanie tworzywa muzycznego i ruchowego:

W swoich pracach skupiam się na percepcji każdego z tych tworzyw i ich współistnieniu. Zastanawiam się, jak łączą się zmysły wzroku i słuchu, i czy funkcjonują oddzielnie. [...] Percepcja, odbiór sztuki jest myślą przewodnią mojej działalności. Zastanawiam się, jak percepcja stwarza nas samych²⁵⁴.

Pomysł jego autorskiego odczytania *Le Sacre du Printemps* (2007) polega na odegraniu roli dyrygenta orkiestry wykonującej utwór Igora Strawińskiego. Bezpośrednią inspiracją była obserwacja próby Filharmonii Berlińskiej pod batutą Simone’a Rattle’a, wykonującej właśnie to dzieło w 2003. Le Roy podjął następnie naukę podstaw dyrygentury, nauczył się całej partytury *Le Sacre*, obserwując wykonanie Rattle’a

²⁵⁴ B. Miernik, X. Le Roy, *Ciągle szukam czegoś nowego*, „Teatr”, 2009 nr 7/8, s. 105.

z nagrania wideo (choć nie bezbłędnie, jak sam przyznaje²⁵⁵) i efekty tego procesu zaprezentował w postaci oryginalnego solo. Na scenie widzimy bowiem tylko Le Roya. Początkowo zwrócony tyłem do widowni, ukazuje się tak, jak zazwyczaj postrzegamy dyrygentów orkiestr filharmonijnych. Dla uważnych obserwatorów orkiestry symfonicznej nie jest tajemnicą, że to ciało dyrygenta jest najdoskonalszą wykładnią zawartych w partyturze zmian rytmicznych, napięć, dynamik. Le Roy czyni to abstrakcyjne ciało dyrygenta *corps dansant* – inkorporując właściwą mu gestykę i mimikę. Nie ma jednak muzyków, cały utwór odtwarzany jest z taśmy, przy czym głośniki wyregulowane są tak, aby emitować dźwięki tylko jednej grupy instrumentów, widzowie znajdują się więc w centrum tej wyobrażonej orkiestry.

Po kilku minutach Le Roy odwraca się i teraz widownia staje się zarazem obserwatorem, jak i „dyrygowanym” zespołem. „Dyrygując *Świętem wiosny*, co chwila zwracam się do innej osoby, obserwuję was tak samo, jak wy obserwujecie mnie. Relacja tancerz – widz jest relacją podobnego rodzaju, co muzyka – ruch”²⁵⁶.

Tym prostym zabiegiem choreograf przedstawił typowe relacje przestrzenno-hierarchiczne w teatrze. Ciało widowni staje się ciałem potencjalnej orkiestry, dzięki której ruchy performerów znajdują swoje zwieńczenie i sens. Innym obszarem klasycznych zależności podważonych przez ten zabieg jest zależność ruch-muzyka. Ponieważ nagranie odtwarzane jest z CD, nie ma możliwości, aby „zły” ruch Le Roya spowodował powstanie fałszywej nuty, czy wywołał jakiegokolwiek inne zakłócenie w wykonaniu dzieła. Z jednej strony więc te tworzywa istnieją niezależnie. Ale każdy ruch powstał przecież jako odtworzenie ruchów dyrygenta, tak więc w ścisłym związku z partyturą. Poprzez ich zestawienie w ten sztuczny sposób, Le Roy podważa przyczynowo-skutową relację, otwierając zarazem obszar tworzenia się wszelkich potencjalnych, możliwych „ciał”: widowni/orkiestry, tancerza/choreografa/dyrygenta, teatru/społeczności. Dyrygent-tancerz już nie tyle kieruje wykonaniem utworu, co sam musi się mu poddać. Z powodu niedoskonałości technicznej Le Roya niekiedy to reakcja (dźwięk) wyprzedza przyczynę (ruch dyrygenta). Ale nasz aparat percepcyjny mimo wszystko łączy je w

²⁵⁵ Le Roy mówi, że niektórzy muzycy oglądający jego spektakl, wypominali mu drobne niezgodności rytmiczne. *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

jedno, nawet w tej odwróconej kolejności, która w zasadzie uświadamia nam nawet tym wyraźniej tę „zwyczajowo” antycypowaną.

Całość tych zabiegów może zostać odczytana jako powtórzenie gestu tworzenia „ciała demokratycznego” Judson Dance Theatre, a zarazem zweryfikowanie jego założeń. Demokratyzacja ciała u pionierów *post modern dance* to równość ciał i płci, pozycji w przestrzeni, równość pomiędzy przedmiotem a ciałem²⁵⁷. Odczytane w paradygmacie „dzielenia postrzegalnego” według Rancièrè’a, solo Le Roya jawi się natomiast jako przestrzeń tworzenia potencjalnie istniejących demokratycznych wspólnot. Ponieważ zawieszona jest wszelka trwała zależność w wykonaniu przez choreografa *Święta wiosny*, to wspólnotowe, demokratyczne *corps dansants* także jawią się jako fenomenalne, potencjalne, tymczasowe, o zawieszonym statusie ontologicznym. Realizacja tego konceptu dokonuje się – podobnie jak w pracach Bela – przy pomocy specyficznej destylacji, oczyszczenia przestrzeni z naddanych i niepotrzebnych dla zaistnienia teatralnego rytuału przedmiotów i znaków. *Corps dansant* to byt realizujący się w sposób paradoksalny – poprzez podkreślenie podziałów tkwiących w fizycznej i wyobrażonej przestrzeni teatru. Le Roy dąży do stworzenia pewnej efemerycznej *communitas*. „W spektaklu Le Roya także my, jako widzowie, jesteśmy wyzwoleni ze swoich przydziałów i opuszczamy przynależną nam sferę. Stajemy się świadomi społeczności możliwych ciał, której członkowie nigdy nie mogą być pewni społecznych podstaw trzymających ich razem”²⁵⁸.

b. Ciało kultury masowej

Jedna z głównych tez wysuniętych przez Baudrillarda w książce *Wymiana symboliczna i śmierć* głosi, że żyjemy w *kulturze masowej ciała*²⁵⁹. Filozof stwierdza mianowicie, iż rewolucja obyczajowa i seksualna postępująca od lat 60. i coraz bardziej widoczna, wyzwala także ciało, idzie w zgodzie z dominującym systemem ekonomicznym, porządkiem organizującym logikę postindustrialnych społeczeństw.

²⁵⁷ S. Hölscher, *Dancing politics in contemporary dance with Jacques Rancièrè*, [w:] *SDHS Proceedings 2009*, San Francisco 2009, s. 112-115.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.

Teoretyk tańca Gerald Siegmund porównuje tę konkluzję z tezami Michela Foucaulta, zawartymi w jego *Historii seksualności*. Twierdzenie Baudrillarda balansuje pomiędzy freudowską psychoanalizą, marksistowską teorią ekonomiczną i semiotyką de Saussure'a. W tej psycho-semiotyczno-marksistowskiej pętli ciało jako takie, wraz z jego seksualnością, staje się środkiem płatniczym, znakiem wymiany na dobra konsumpcyjne. Taka możliwość wymiany jest warunkowana markowaniem, znaczeniem ciała, widocznego przede wszystkim w rosnącej wizualnej obecności „marki”, nie tylko w modzie odzieżowej, ale i we wszelkich innych społecznych rytuałach z nią związanych (makijaż, tatuaże, kolczyki, operacje plastyczne, etc.). W ekonomii ciała staje się ono własnym symulakrum, drugorzędnym znakiem, drugorzędną nagością. Tak pojęte ciała straciły referencje typowe w epoce fordyzmu i stały się auto-referencyjne. Nie funkcjonują już jako siła pracownicza, ale to nie znaczy, że nie mogą czegoś produkować. Produkować siebie samego jako znak, znak młodości, pasji, seksu, wartości wymiennej, władzy, społecznej mobilności i sukcesu. Możliwością ucieczki od tego stanu rzeczy jest według Baudrillarda zaistnienie takiej sytuacji wymiany, w której ciało *nic* nie znaczy, w której po prostu istnieje jako „stopień zero ciała”.

Według Siegmunda taki stan „samobójstwa” *kultury masowej ciała* możliwy jest tylko w sztuce²⁶⁰. Przytacza on przykłady prac trzech choreografów stosujących różne strategie, aby uciec przed reprezentacją ciała jako „znaku przeznaczonego do konsumpcji przez widza” i związanymi z tym cechami takimi jak młodość, atletyczność i siła, utożsamianymi jako przynależne tancerzom. Niemiecki artysta Thomas Lehmen odwołuje się w tym celu do fikcji, wyżej omówiony Jérôme Bel próbuje zanegować teatralność ciała na scenie, a Xavier le Roy ukazuje, jak ciała utożsamia się z przedmiotem. Wszyscy trzej są zaangażowani w projekt re-negocjacji warunków spektaklu z widzem, mający na celu osiągnięcie formy wymiany teatralnej alternatywnej do modelu ekonomicznego kontraktu opisanego przez Barthesa w *Mitologiach*.

Solo *Self-Unfinished* Xaviera le Roya od czasów swojej premiery w 1998 stało się kolejnym „spektaklem-sygnaturą nowej generacji choreografów europejskich, odmawiających ciągłej pogoni za nowością i oryginalnością jako fetyszami

²⁶⁰ G. Siegmund, *Strategies of Avoidance...*, *op. cit.*, s. 82-90.

«spektakularnej konsumpcji»²⁶¹. *Corps dansant* istnieje tutaj niczym w sytuacji laboratoryjnej. Taki efekt wyzwała w pierwszej chwili przestrzeń sceny, która jest w zasadzie białym czworobokiem z ostrym światłem świetlówek, nie dającym żadnego cienia. Le Roy wita widzów, siedząc zwrócony do nich profilem, przy małym, kwadratowym stole, ubrany w czarne spodnie i t-shirt. Początkowo porusza się w dość humorystyczny sposób, niczym robot-maszyna z dziecięcej wyobraźni. Następnie zdejmuje spodnie i buty i nagle jego t-shirt staje się długą, luźną tubą, która „udaje” sukienkę. W kolejnej chwili Le Roy staje na głowie i zamiast „kobiecości” widzimy animalistycznego stwora bez głowy...

W serii podobnych zabiegów artysta ugniata swoje ciało w różne formy, „dziwne”, niezwykłe, nie-ludzkie, niemożliwe do rozpoznania (jak ta, gdy nagi staje na rękach przy ścianie, chowając głowę w ramiona; ręce i nogi formują kształt litery X – jeden z krytyków określił to jako *coś w rodzaju kurczaka z obciętą głową*). Zdecydowanie przeformułowuje zwyczajową hierarchię oglądu ciała, w którym koncentracja dotyczy głowy i zarysu postury jako podstawowych elementów umożliwiających identyfikację osoby. U Le Roya obraz ciała zaprzecza swojemu stereotypowi. Noga nie przypomina już nogi, czyli nie przypomina *zwyczajowego obrazu nogi*, etc.²⁶² Jest to zapewne pokłosie współpracy z fotografem Johnem Goldringiem, którego zdjęcia ukazujące „niezwykłe” obrazy ciał, przypominają figury Le Roya²⁶³. Ruchy są powolne i nie zaznaczają żadnych akcentów, Le Roy nie patrzy w stronę widza. Nasuwa się porównanie z *Trio A* Yvonne Rainer, w którym profilowa postawa wykonawców miała za cel m.in. negację ciała i spektaklu nacechowanych jako widowiskowe. Po zejściu ze sceny performer nie wychodzi do ukłonów, ale czeka na widzów opuszczających teatr. Jest w tym samym stroju, w którym przed chwilą znajdował się przed nimi, sugerując kontynuację spektaklu, albo raczej zapoczątkowanych w jego ramach badań nad *self-unfinished body*.

Jérôme Bel podzielił ten spektakl na trzy części, w zależności od rodzaju impresji, jakie tworzy ciało performera w sterylnej przestrzeni. Są to następujące etapy, a zarazem

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² O podobnych zabiegach w pracy fotografa Johna Goldringa zob.: L. Goumarre, *Pour une esthétique de la posture*, „Artpress”, 2002 nr 282.

²⁶³ Zob. J. Leśniewska, *Światło (tanecznego) obrazu*, „Teatr”, 2009 nr 7/8, s.110.

rodzaje obrazu ciała: robot, potwór i martwy człowiek. Robot oferuje jedynie mechaniczny ruch, „mały epilog” komentujący modernizm. Potwór, zapoczątkowany zmianą stroju (długa, czarna tunika), charakteryzuje się zdolnością do nieskończonej liczby transformacji (bezrękiego człowieka, kurczaka, żabopodobnego stworzenia, penisa, kobiety robiącej „szpagat”, etc.). Ostatnie wcielenie – martwy człowiek, powtarza się kilkakrotnie w ciągu spektaklu. Performer leży przez dłuższy czas nieruchomo na podłodze w tyle sceny. Długość tego momentu immobilności uwidacznia abstrakcyjność ciała, pozbawia je niejako aspektów ludzkich, nadając mu status bliski meblom (czyli innym obiektom na scenie)²⁶⁴.

Le Roy dąży do odnalezienia ciała jako takiego, a nie jako środka wymiany. Jest to ciało a-gramatyczne, bo przedstawia naturalne funkcje poszczególnych członków (np. to dłonie „chodzą”, a nie stopy, które z kolei „mówią”). Staje się ono doskonałym rewersem *marked body* Baudrillarda – czyli *unmarked body*. Nie reprodukuje ono *self-image*, ale *self-unfinished*. Lepecki określa ten spektakl jako choreografię solipsyzmu, jako że *corps dansant* nie może zostać zamknięte w żadnej z wystandaryzowanych psychofilozoficznych kategorii: męskość/żeńskość, człowiek/zwierzę, przedmiot/podmiot, aktywne/pasywne, obecność/nieobecność²⁶⁵. Le Roy zastępuje te zamknięte kategorie seriami „stawania się” w sensie zaproponowanym przez Gillesa Deleuza i Félixę Guattariego:

Stawanie się nie jest przejściem pomiędzy relacjami. Nie jest także podobieństwem, imitacją, ani identyfikowaniem się. [...] Stawanie się nie wytwarza nic poza samym sobą. [...] Alternatywa pomiędzy byciem a naśladowaniem jest fałszywa. [...] Stawanie się jest czasownikiem o wewnętrznej spójności, nie jest redukowalne do pojawiania się, bycia, równania się czy produkowania²⁶⁶.

Corps dansant, jakie proponuje Le Roy, odpowiada teoretycznej konstrukcji cytowanych powyżej francuskich filozofów *CsO* – *Corps sans organes*, czyli ciała bez organów. Ten ogłoszony w 1947 koncept, wychodzący z rozważań filozoficznych nad psychoanalizą modeli ciał patologicznych (ciało histeryczne, schizofreniczne etc.) nie neguje organów jako takich, ale organizm jako formę machinizacji cielesności:

²⁶⁴ J. Bel, *Qu'ils crevent, les artistes*, fragment opublikowany na oficjalnej stronie Xaviera Le Roya http://www.insituproductions.net/_fr/frameset.html, data dostępu 20.01.2010.

²⁶⁵ A. Lepecki, *Exhausting dance*, *op. cit.* s. 40.

²⁶⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris 2009 (I wyd. 1980), s. 291-292.

Traktujemy CsO jako dojrzały zarodek, tuż przed wyłonieniem się organizmu i organizacją narządów, przed wykształceniem się warstw; zarodek gęsty (intense), określony poprzez linie i wektory, stopnie i progi, skłonności dynamiczne i mutację energii, ruchy kinematyczne i przemieszczanie się grup, migracje, wszystko to niezależnie od naddanych form, ponieważ organy pojawiają się tutaj i funkcjonują jedynie w swojej czystej intensywności²⁶⁷.

Le Roy zdaje się czerpać swoje wyobrazeniowe formy z tego stadium czy też pojęcia CsO, które neguje „naturalność” funkcjonalną poszczególnych części organizmu. Dla francuskiego choreografa nie ma stabilnych granic cielesności, nie jest nią bynajmniej skóra. Granice są osmotyczne, ciało inkorporuje obrazy i dyskursy – podobnie jak u Bela²⁶⁸. To, co jest wytwarzane, nie jest nigdy reprezentacją, ale „stawaniem się”, procesem, a nie produktem. Jednocześnie niemożliwe są do wyznaczenia momenty, w których jedna forma lub stan przechodzi w następny. Ciało Le Roya jest zarazem mechaniczne i organiczne, ludzkie i zwierzęce, aktywne i pasywne. Taki efekt mógł zostać osiągnięty tylko poprzez nieprzerwane eksperymentowanie i niezatrzymywanie się na raz osiągniętym wyniku. Nieustanna reorganizacja *Self Unfinished* możliwa jest dzięki leżącemu u jej podstaw fundamentalnemu pytaniu, które łączy filozofię i taniec: co może ciało? Według Lepeckiego jest to pierwszy spektakl tańca, który w tak radykalny sposób pozostaje subwersywny w stosunku do hegemonii izomorfizmu pomiędzy obecnością, męskością, wertykalnością, figurą, tożsamością i mobilnością²⁶⁹.

Natomiast niemiecki artysta Thomas Lehmen zdaje się w swoich pracach poszukiwać ciała niemożliwego, uwikłanego w system produkcji spektaklu oparty na nieustannej potrzebie „nowego”. Tytuł jego spektaklu *Distanzlos* (1999) można rozumieć zarazem jako pozbawiony (*los*) dystansu - *Distanz*, jak i tańca - *Tanz*. Spektakl składa się z dowolnej selekcji „nowych i starych pomysłów”, których artysta nie umieścił wcześniej w swoich pracach. Zostają one podane widzowi w formie surowej, bo jak twierdzi sam choreograf – albo był zbyt leniwy, aby je ustrukturyzować, albo nie miał po prostu pieniędzy na pracę. Następnie przedstawia te idee – ale jest to dosłownie omówienie, gdyż po prostu je wypowiada, nie angażując swojego ciała w wykonanie performatywne. Są to m.in. „chodzenie z rytmicznym przeżuwanym śliny”, „pisanie na stole kawałkiem

²⁶⁷ *Ibidem*, s. 190.

²⁶⁸ X. Le Roy, *Self-Interview*, 27.11.2000, za: A. Lepecki, *Exhausting dance*, *op. cit.*, s. 43.

²⁶⁹ *Ibidem*, s. 41-42.

kredu”, lub „wypełnienie całego pomieszczenia cegłami, zostawienie na cztery tygodnie i następnie powrót z wiertarką i usunięcie cegieł z pomieszczenia”. Przy każdym pomysłe Lehemen bierze ze stołu inny mikrofon, którego kabel jest starannie zrolowany na scenie. Po zakończeniu poszczególnej prezentacji umieszcza mikrofon z przodu sceny, tak więc po jakimś czasie formuje się siatka z przeplatających się kabli. Jak twierdzi Siegmund, ta kratka jest „widocznym przekładem struktury spektaklu, która pozwala ciału na pojawianie się i znikanie w tym samym momencie”²⁷⁰. Prezentowane idee istnieją więc tylko w sposób hipotetyczny, ujęte w nawias. Podobnie, hipotetycznie, istnieje tutaj ciało. Jeżeli pojawia się ruch, jest on nerwowy i niespokojny, zapożycza swoją jakość od sportów walki i koszykówki, jest szybki i zaskakujący nieustanną zmiennością kierunków. Ciało, którego poszukuje w tej zmienności Lehmen, nie istnieje. Tym samym uwalnia się ze standardów oznaczoności i „marki” kultury masowej. Jest także pewną wersją *CsO* – zamiast konkretnych efektów i stanów, oferuje widzowi proces, niedokończone stawanie się ciałem założonym hipotetycznie, w ramach „niewykonanego”, a jedynie „relacjonowanego” projektu artystycznego.

Na stylistycznych antypodach zabiegów destylacji i oczyszczania ciała ze znaków popkultury sytuuje się choreografka Constanza Macras, pochodząca z Argentyny i pracująca w Niemczech z zespołem Dorky Park. Jej spektakle to ogromne produkcyjne przedsięwzięcia, które poprzez postmodernistyczne zagęszczenie znaków mogłyby być realizacją konceptu anestetyki wg Welscha. Niepozbawione humoru i groteski, zabiegi te zdają się jednak prowadzić do tej samej negacji co u Bela, do podobnej refleksji nad ciałem jako produktem kultury masowej jak u Le Roya, tyle, że drogi do niej są zupełnie odmienne. To, co w propozycjach *nie-tańca* destylowane, właściwa im próżnia i nieobecność, ukrywa się tutaj pod szaleńczą feerią symboli i komunikatów, które można odczytać również jako przełożenie na teatralne znaki fenomenu globalizacji i kultury masowej. Doskonałym tego przykładem jest spektakl *Big in Bombay* (2005). Niestabilność granic współczesnego świata realizuje się w płynności operowania ciałem jako medium, odzwierciedlającym psychologiczne i społeczne konsekwencje kryzysu tożsamości. Baumanowskie idee *płynnej nowoczesności*²⁷¹ wydają się być skumulowane

²⁷⁰ G. Siegmund, *op. cit.*, s. 85.

²⁷¹ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

w tym mikrokosmosie. A tworzy go ogromna ilość groteskowo przerysowanych figur popkultury, od Myszki Miki, przez Jacquesa Brela po Che Gevarę. Od pierwszej sceny jesteśmy konfrontowani z absurdalnymi zestawieniami postaci i sytuacji: biały niedźwiedź i kobieta-wiking, narcystyczny instruktor tańca, gangster, lolitka, kompulsywnie kopulująca para. Klimat ogólny pierwszej części spektaklu oscyluje pomiędzy Bollywood, Disneylandem, a przedmieściami wielkich miast. Choreografka czerpie z niezliczonych estetyk teatralnych, muzycznych, filmowych i tanecznych. Taniec hinduski przeplata się z towarzyskim i współczesnym, każdy z performerów ma swoją, bardzo silnie zindywidualizowaną charakterystykę, ale wciela się w więcej niż jedną „postać”. Cała sztuczność gry podkreślona jest dodatkowo widocznymi kulisami, za którymi tancerze zmieniają stroje. Rytm tej części spektaklu jest sakkadyczny, z jednej sceny gwałtownie przechodzimy w następną, przy czym odnosimy wrażenie nienaturalnego pośpiechu w ich wykonywaniu. Sceny taneczne i mówione odgrywane są ze swoistą nadekspresją. Jeżeli się tańczy, to niemalże do upadłego, jeżeli się mówi, to potok słów zdaje się żyć własnym życiem, niezależnym od protagonisty. Nadmiar i przerysowanie organizują wizualny kadr, w którym ciało staje się metonimią umysłu jako śmietnika, przyjmującego i przetwarzającego wszystko, co mu się poda²⁷². Zamiast popularnego *recyklingu* (zarówno w ekologii, jak i w sztuce), mamy estetykę śmietnika.

Druga część spektaklu jest nieco bardziej refleksyjna i stanowi niejako wykładnię pierwszej części – chaotycznej i epatującej nadmiarem. Izolacja, samotność i lęk przed nią, które za wszelką cenę starały się ukryć obrazy skumulowanych ciał, znaków i postaci, tutaj zostają wypowiedziane przez bohaterkę filmu wideo. Banalna, zdawałoby się, konstatacja o samotności we współczesnym świecie broni się jednak dzięki niezwykle silnemu kontrastowi przejścia od tumultu do wyciszenia. Jak w kalejdoskopie oglądaliśmy coś, co mogłoby być zwierciadłem niechlubnej strony konsumpcyjnej kultury pośpiechu, kultury *garbage*. Nagle ukazuje nam się to, co ta estetyka próbuje za wszelką cenę ukryć – pustka i samotność. Klasyczny mechanizm wyparcia lęku został ukazany w formie przerysowanej i groteskowej, ale przecież takie są prawa teatru – transfiguracja i akumulacja w ponad godzinę niemalże wszystkiego, czym współczesny człowiek próbuje tuszować niemożliwe lęki, mogła zdarzyć się tylko na scenie.

²⁷² Por. J. Hoczyk, *Międzykulturowe, międzynarodowe, międzygatunkowe*, „Didaskalia”, 2008 nr 87.

Corps dansant nie tylko akumuluje znaki kultury masowej, ale poprzez nieustanne ich przepływanie okazuje się, że właściwie żadnego z nich nie może przyswoić, proponowane przez rozbudowany katalog zglobalizowanej kultury „zastępcze tożsamości” okazują się kruche i nietrwałe. W paradoksalny być może sposób, ale odnajdujemy się ostatecznie przed *corps dansant* bliskim ideom Bela i Le Roya, chociaż stworzonym ze wszystkiego, co tych dwóch choreografów odrzuciło w swojej pracy. W *Big in Bombay*, tak samo jak w wielu spektaklach Bela, to lęk przed śmiercią, nicością i pustką jest kategorią nadrzędną, porządkującą całość dyskursu. Tyle, że to, co Bel stara się za wszelką cenę odkryć, Macras tuszuje groteską, nadmiarem i chaosem.

c. Autobiografia jako produkt

Autobiograficzny nurt w ostatnim dwudziestoleciu, jako jedna z możliwych form ekspresji *corps critique*, zdominowany został przez formę solową wypowiedzi artystycznej. Pomiedzy 1990 a 2000 można było zaobserwować w tańcu *powrót do ciała*, któremu towarzyszył *powrót do dyskursu*. Tancerze w tym czasie przepracowywali swoją własną pozycję, w wyniku czego ich narzędzie – ciało, na nowo ukonstytuowało się jako podstawowy przedmiot refleksji filozoficznej i politycznej²⁷³. W zakresie estetyki wiązało się to z powrotem do formy solowej, ale przemyślanej na nowo, począwszy od jej podstaw ontologicznych.

Solo w europejskim i północnoamerykańskim tańcu współczesnym pojawiło się w sposób bardzo znaczący już pod koniec XIX wieku. Wielkie kreacje Duncan, Wigman czy Graham ustanowiły je jako uprzywilejowaną formę ekspresji pionierek tańca modernistycznego. Fenomen ten ewoluował na przestrzeni XX wieku, przyczyniając się także do zmiany wizerunku tancerki, utożsamianej dotychczas z głęboko sensualną i emocjonalnie ekspresyjną artystką. Od formy pewnego archetypu modernistycznego, solo przechodzi więc do roli narzędzia analizy znerwicowanej kobiecości w konsumpcyjnym społeczeństwie (Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, Lucinda Childs).

²⁷³ I. Ginot, *Les croyances suspendues: autour des Hommages de Mark Tompkins*, [w :] *La danse en solo, Une figure singulière de la modernité*, ed. C. Rousier, Pantin 2002, s. 105.

W tańcu solowym - zarówno europejskim jak i amerykańskim - pojawiają się także znaczące postaci męskie, jak Herald Kreutzberg we wczesnym *Tanztheater*, Bill T. Jones w latach 90. w USA.

Ostatnie dziesięciolecia XX wieku to ponownie powrót formy solowej i towarzyszący mu wzrost świadomości znaczenia tego specyficznego procesu kreacyjnego dla ugruntowania pozycji ideologicznej artysty. Wynika to z rosnącego poczucia konieczności przemyślenia własnych środków estetycznych, sposobów wypowiedzi, czy też wreszcie skonfrontowania się z inną formą pracy niż zbiorowa. Niestety, coraz częściej z przyczyn ekonomicznych kreacje solowe pozostają także jednym z niewielu sposobów na kontynuację pracy artystycznej, z uwagi na relatywnie niewielkie koszty produkcji²⁷⁴.

Tak więc forma solo sama w sobie przeszła swoistą rewolucję, manifestującą się w pracach artystów na przestrzeni XX wieku. Dziś funkcjonuje ona jako specyficzny rodzaj artystycznego laboratorium, sposób na wyzwolenie ciała, przynajmniej częściowe, z poprzednich doświadczeń i nawyków ruchowych oraz szukanie nowej witalności artystycznej.

Solo jest jednym z największych wynalazków tańca współczesnego. W odróżnieniu od innych form tanecznych, w których praktycznie solo nie istniało jako niezależnie, tutaj staje się jedną z najważniejszych figur, odpowiadającą idealnie temu, co taniec współczesny chciał udowodnić w początkach swojej egzystencji: afirmować obecność podmiotu w momentalności i integralności swojego jestestwa, swojego gestu²⁷⁵.

Pozostaje także ilustracją paradoksalnej, ideologicznej dychotomii, z jaką skonfrontowany zostaje tancerz na początku XX wieku. Z jednej strony nowy taniec konstytuuje się bowiem na egzaltacji indywidualizmu jako modelu pełnej realizacji, w tym artystycznej, z drugiej – na utopijnym dążeniu ku myśleniu społecznościowemu²⁷⁶. Ten konflikt zostaje także często zobrazowany w poetyce spektaklu, przekształcając się w rodzaj dialektyki pomiędzy indywidualizmem a chóralnością (taki charakter miały solowe kreacje Mary Wigman czy Marthy Graham, ewokujące „wielość w jedność”). Przejawia się również w nasyceniu tej formy spektaklu politycznością wypowiedzi.

²⁷⁴ E. C. Ropa, *Le solo au XXe siècle: une proposition idéologique et une stratégie de survie*, [w:] *La danse en solo*, op. cit., s. 13-24.

²⁷⁵ L. Louppe, *Poétique...*, op. cit., s. 281.

²⁷⁶ C. Rousier, *Avant-propos* [w:] *La danse en solo...*, op. cit., s. 7.

Poniżej przytoczone zostaną przykłady spektakli wpisujących się w ten ostatni nurt, przy czym polityczność rozumiana jest tutaj szeroko, jako wszelkie relacje władzy i formy dyskursu, odzwierciedlane w modelu *corps dansant critique*. Są to w większości przykłady tzw. *solo autorskiego*, czyli takiego, w którym osoba występująca na scenie jest zarówno autorem pomysłu, choreografem, jak i wykonawcą artystycznego projektu²⁷⁷. W niektórych przypadkach mogą wspomagać ten proces dramaturg, reżyser, artysta plastyk lub grafik.

W *Product of Circumstances* (1999) Xaviera Le Roya, układ sceniczny przypomina salę konferencyjną. Le Roy siedzi przy stoliku, za nim widzimy ekran, na którym następnie będą wyświetlane slajdy. Z prawej strony, przy zaimprovizowanej mównicy konferencyjnej, znajduje się krzesło i poduszka. Symulując zgodność narracji z historią osobistą performerera, wykład Le Roya prezentuje podmiotową historię stawania się tancerzem, za którą stoi jednakże chęć przepracowania pewnego modelu dzieła sztuki.

Le Roy zaczyna od objaśnienia, w jakim sensie jego spektakl jest performansem (przywołując znaczenie tego terminu z języka angielskiego) i jak rozwinęło się jego zainteresowanie tańcem. Jako doktorant biologii zaczął uczęszczać na kursy tańca, dzięki czemu - jak twierdzi - jego ciało *stało się bardziej giętkie*, co próbuje udowodnić, wykonując skłon ku ziemi w pozycji stojącej. Następnie prezentuje dokładniej swoją pracę naukową, której przedmiotem jest rozwój komórek nowotworowych. Objasnia cel swojego doktoratu, pokazuje slajdy z komórkami zdrowymi i chorymi, wyjaśnia detale biopsji, tłumaczy także, w jaki sposób prowadził statystkę danych do swoich badań. Po chwili wykonuje na siedząco kilka ruchów. Mówi o jednej ze swoich publikacji, a następnie demonstruje ćwiczenia, jakich w tym samym czasie uczył się na kursie tańca (widać tutaj elementy klasyki i jazzu). Jego opowieść o karierze naukowej staje się coraz bardziej meta-tematyczna. Dzieli się wątpliwościami co do obiektywności podejmowanych przez siebie decyzji, mówi o relacjach władzy w środowisku naukowym, kwitując całość stwierdzeniem, iż „produkować naukę nie oznacza prowadzić badania”. Odwołując się do użycia nauki w tańcu, cytuje Yvonne Rainer z *Murder and murder*, w którym to artystka używa statystyk pokazujących, że ryzyko raka

²⁷⁷ S. Noeth, *The body of identity – Reflections on a theory of the solo in dance*, [w:] *SDHS Proceedings 2007*, San Francisco 2007, str. 257.

piersi wśród kobiet homoseksualnych jest większe niż u heteroseksualnych. Kontekst zajęć z tańca pozwala mu więc dostrzec, że ciało to nie tylko organizm, jak widzi to nauka. Ostatecznie, w 1990 le Roy (czy też podmiot jego dyskursu) rezygnuje po obronie pracy doktorskiej z kariery naukowej i poświęca się tańcowi współczesnemu. Tymczasem początki okazują się trudne. Długie i chude ciało Le Roya, pozostające niejako poza normą sceniczną, oraz jego niedostatki techniczne jako tancerza nie ułatwiają mu startu. Rozczarowany tym faktem oraz jakością wielu spektakli, motywowany także prywatnymi przeżyciami, wyjeżdża do Berlina, gdzie powstają jego pierwsze prace poświęcone problematyce tożsamości, dysfunkcji, metarelacji wobec świata tańca, jego wewnętrznej polityki. Podobnie jak stało się to wcześniej ze środowiskiem nauki, zaczyna postrzegać świat tańca jako wpisany w analogiczny, ekonomiczny system produkcji i dystrybucji. Głównym elementem wyzwalającym takie podejście okazała się dla niego praca grupy Quatuor Albrecht Knust, która rekonstruując jedną z choreografii Yvonne Rainer (*Chair and Pillow* – fragmenty której le Roy pokazuje), uwypukliła przede wszystkim związek polityki i tańca.

Od tej pory w pracy artystycznej motywuje go znalezienie takiej formy spektaklu, która nie byłaby gotowym produktem, ale procesem. Zastanawia się m.in. nad tym, czy ciało jest przedłużeniem otoczenia, czy też odwrotnie. Na koniec okazuje się, że *performance-lecture*, który właśnie oglądamy, jest efektem konkretnego zamówienia na „spektakl łączący taniec i biologię”.

Product of Cirumstances to spektakl o reprezentowaniu ciała nie tylko w sztuce, ale i innych obszarach dyskursu, jego czynników społecznych, kulturowych, politycznych, historycznych, ekonomicznych i biologicznych. Linia krytyczna spektaklu przeplata się z osobistą opowieścią oraz komentarzem do socjologicznych i kulturowych warunków pracy, z jednoczesną dekonstrukcją ciała jako przedmiotu badań naukowych, narzędzia i podmiotu tańca - ciała jako pewnej oczywistości. Tak pomyślana forma spektaklu fluktuuje więc pomiędzy *performance-lecture*, biografią, teorią i performansem, manewrując kilkoma rodzajami analogicznych dyskursów.

Xavier Le Roy prezentuje swoją własną biografię jako wytwór określonych, obowiązujących norm i modeli reprezentacji cielesności. *Corps dansant* jawi się tutaj paradoksalnie jako krytyczne i meta-dyskursywne, a zarazem jako efekt poddawanych

głębokiej krytyce praktyk społecznych i artystycznych. Znajduje się ono niejako w ontologicznej pułapce, nie mogąc zdefiniować się inaczej, niż poprzez rozpoznanie siebie jako produktu. Poszukiwania ciała możliwego poza tą pułapką - *unmarked body*, Le Roy kontynuuje w omówionym wcześniej *Self-Unfinished*.

Istotny tutaj wątek autobiograficzny wprowadza w szeroki nurt solowej twórczości europejskich artystów, bazującej na autentycznych doświadczeniach własnych i utrzymanej w podobnym auto-ironicznym, zdystansowanym i krytycznym stylu. Najczęściej spektakle te są rodzajem metakomentarza do statusu i sytuacji tancerza lub choreografa w aktualnym świecie produkcji spektaklu. Warto przytoczyć tutaj kilka przykładów pokazujących różnorodność możliwych paradygmatów, wpisujących się w model krytycznego *corps dansant*.

W *Choreographing books* (2006) niemiecki dramaturg, tancerz i zarazem kurator tańca, Peter Pleyer komentuje swoją artystyczną biografię przefiltrowaną przez lektury, jakie ukształtowały jego myślenie o choreografii, ciele i performansie. Przebieg całego spektaklu oparty jest na prostej zasadzie przegrupowania ciągu leżących na ziemi kilkudziesięciu książek. Przytaczając liczne przykłady kanonu (który bywał rozczarowujący, jak w przypadku Williama Forsythe'a), czy bardziej niszowych publikacji, Pleyer robi jednocześnie wykład z historii tańca współczesnego. Jego autobiografia realizuje się w lekturze obrazu *corps dansant*, będącej efektem autodydaktyki. Książki o tańcu grupowane są w trakcie spektaklu według określonej zasady. Może nią być sposób pisania o tańcu, czyli podział na te, które traktują o analizie ruchu, o technikach i metodach ćwiczeń dla tancerzy, o historii, o estetyce, etc. Pleyer komentuje każdorazowo postawę autora i to, w jaki sposób wpłynęła ona na sposób sformułowania zawartych w książce treści. Seria historyczna poddana jest lekturze przez pryzmat genderowy. Choreograf podważa wręcz zawartość niektórych klasycznych pozycji z historii tańca współczesnego. Koncentrując się na okresie Judson Church, przytacza znaczenie, jakie dla rozwoju tańca mogły mieć (i miały) osobiste historie artystów, najczęściej przemilczane lub pruderyjnie tylko wzmiankowane w bibliografii tamtego okresu. W trakcie tego swoistego *performance-lecture* krytyczny paradygmat *corps dansant* realizuje się zarówno w wymiarze rzeczywistym i postrzegalnym

zmysłowo, jak i w wymiarze hipotetycznym, ujmującym *corps dansant* jako korpus historii tańca.

Ciało fizyczne performerera z widoczną nadwagą kłóci się ze stereotypowym modelem tancerza i choreografa. Pleyer wykonuje tylko kilka podstawowych ruchów demonstrujących wybrane idee z komentowanych książek. *Corps dansant* funkcjonuje w tym układzie niczym jeden z prezentowanych obiektów-książek, ustanawiając się jako część historii tańca, tekst, który można czytać przez dowolnie wybrany paradygmat.

Niestandardowość i nieklasycyzm budowy ciała jako taka może także stać się przedmiotem metarefleksji. *Corps dansant* fizycznie pozostające poza wymaganiami klasyki, wystawione na scenę, samo w sobie jest już krytyką statusu tancerza. Sytuujący się poza estetyczną wizualnie normą klasyczną Rafał Dziemidok, tancerz i choreograf, którego droga do kariery scenicznej nie była typowa (pierwotnie absolwent studiów prawniczych), w solo *Kra* (2009) podejmuje się dyskretną, acz wnikliwą autoanalizę swoich artystycznych wyborów i zarazem statusu tancerza. Analogie z solo Le Roya nasuwają się na poziomie materiału wyjściowego (nietyпова droga do tańca, niestandardowa w świecie tańca cielesność), ale sama realizacja autobiograficznego dyskursu prowadzi zupełnie odmiennymi drogami. O ile Le Roy poprzez – jak wierzymy – autobiograficzną opowieść dąży do uniwersalnego poziomu dekodowania modeli cielesności i ekonomicznego świata nauki i sztuki, o tyle Dziemidok pozostaje na poziomie autoanalizy i mikrokosmosu.

Premiera spektaklu odbyła się w sali nieczynnego basenu, zaaranżowanego specjalnie na potrzeby tego przedsięwzięcia. Scenografia powstała przy współpracy artystki wizualnej Nicole Seiler (która pełniła także funkcję dramaturga spektaklu oraz swoistego alter-ego tancerza) i prowokowała wrażenie dystansu, specyficznego laboratorium, w którym narzędziami pracy stały się standardowe urządzenia teatralne (konsola do świateł, podłoga baletowa, reflektory sceniczne). Spektakl otwiera scena, w której kobieta ubrana w czarną, koktajlową suknię i zakrywający twarz kapelusz, powolnym krokiem przemierza długość całego basenu, aby ustawić mikrofon, a potem przechodzi w głąb sceny, gdzie staje za pulpitem oświetleniowym. Następnie wchodzi performer, zaskakując znającą go część publiczności przyklejonymi, sumiastymi wąsami. Zabieg ten do końca nie jest zrozumiały, o ile nie służy temu właśnie efektowi

zaskoczenia. Być może choreograf chciał zasugerować, że widz nie powinien przyzwyczajać się zbyt do stylu, zwłaszcza artystycznego? Dziemidok, którego duża postura i nadwaga modyfikują postrzeganie jego ruchów często na zasadzie specyficznego komizmu, w tym solo wydaje się szczególnie umiejętnie budować estetyczne wrażenia oparte na opozycji pomiędzy swoistą delikatnością choreografii a masywnością wizualną ciała performera. Kreowana przez niego quasi-postać to choreograf wracający pamięcią (w tym cielesną) w przeszłość artystyczną, która nieuchronnie łączy się z prywatną, aby odnaleźć w niej nigdy niewykorzystany materiał ruchowy, czy zapomniane już idee. Utożsamiamy tę postać, wypowiadającą monolog w pierwszej osobie, z samym Dziemidokiem, zwłaszcza, gdy znamy zarys jego biografii i możemy odnaleźć pewne punkty wspólne. Gdy nie mamy takiej możliwości, solo to może być postrzegane jako dążenie do uniwersalnego przekazu o artystycznych wyborach i przypadkowości wpisanej w status twórcy. Śledzimy więc narrację zawartą w wypowiedzianych słowach (po angielsku²⁷⁸), która ilustrowana jest fragmentami choreografii. Są to najczęściej krótkie sekwencje klasyki, improwizacji, technik współczesnych. Skrawki, czy może odpadki jego wcześniejszych działań, obarczone pewną dozą sentymentu i poddane „swoistemu procesowi recyklingu”²⁷⁹.

Dziemidoka nie tyle interesuje tutaj precyzja i wirtuozeria wykonania, co różne koncepty cielesności wpisane w zasady poszczególnych technik – motyw, który zdaje się docierać do świadomości tancerza po dłuższym okresie latencji, pobudzonego być może koniecznością przepracowania swojego stylu w ramach swoistej, artystycznej superwizji (współpraca z Seiler). Dziemidok nie wypowiada nigdy komunikatów, które jak u Le Roya stanowiłyby rodzaj zewnętrznej klamry i metakomentarza, są to raczej bardzo osobiste, autoanalityczne refleksje nad wrażeniami wywołanymi odmiennymi rodzajami ruchu. *Kra* pozostaje przede wszystkim przekazem estetyczno-poetyckim, w którym elementy krytyki roztapiają się w całości przedsięwzięcia artystycznego, ale nie wychodzą – jak u wcześniej omawianych twórców – na pierwszy plan. Raczej pozostają do odkrycia, nie dominują pierwotnie w polu estetycznym, z wyjątkiem samego ciała

²⁷⁸ Fakt, że doskonale mówiący po angielsku Dziemidok zwracał się do polskiej publiczności właśnie w tym języku, zbulwersował część premierowej widowni w Warszawie. Jest to interesujące o tyle, że język angielski jest podstawowym językiem operacyjnym w zglobalizowanym świecie tańca współczesnego.

²⁷⁹ W. Mrożek, *Kra. O skrawkach*, www.nowytaniec.pl, data dostępu 20.01.2010.

Dziemidoka, będącego pierwszym i najważniejszym elementem stanowiącym o krytycyzmie kreowanego przez niego *corps dansant*.

Projektów autobiograficznych w pejzażu europejskim, wpisujących się w zarysowany schemat *corps dansant critique*, znajdziemy w ostatnich latach bardzo wiele, część podobnych produkcji zostanie omówiona w dalszych rozdziałach niniejszej pracy z uwagi na inne dominujące wątki podejmowane przez ich autorów, przesuających tym samym punkt ciężkości z dyskursu krytycznego na wąsko rozumiany dyskurs polityczny.

Z polskich produkcji warto byłoby jeszcze wymienić tutaj *Live on stage* (2008) Janusza Orlika, *Dancing for you longer than one minute* (2009) Edyty Kozak, czy *Vacuum* (2007) Marii Stokłosy, z których każdy w odmiennym stylu przepracowuje status artysty-choreografa poprzez włączenie do spektaklu - dosłownie lub za pomocą metafory - wątków autobiograficznych.

Live on stage to uniwersalna opowieść o artyście pogrążającym się w niemocy zapewnienia wymagającej widowni czegoś „nowego” i „spektakularnego”. Performer podejmuje się szeregu działań, które w klasycznym słowniku teatralnym określono by jako artystyczne, ale ucieka się także do prostych, prestidigitatorskich „sztuczek” i prób kreowania *dosłownej iluzji*. Orlik ima się niemalże wszystkiego, aby tylko utrzymać uwagę widza. Od prób koncertowania, przez śpiew, różne style taneczne czy iluzję, wszystkie te czynności wykonując w sposób nadmiernie ekspresyjny. Rozważania nad tym, co spektakularne przyjmują tutaj rys humorystyczny i ujęte są w klamry klasycznego *black boxa*, którego dekonstrukcja jest jedynie pozorna. Aby spektakl mógł się odbyć, iluzja jest konieczna, zdaje się konkludować Orlik. Jego *corps dansant* niesie w sobie potencjalny ładunek krytyczny w dużo mniej radykalnej formie, niż ten sam zabieg dekonstrukcji spektakularności u Bela. Janusz Orlik jednak tańczy, jednak zaspokaja (po)żądanie tańca jako ustrukturyzowanego i harmonijnego ruchu. Ukazuje siebie jako artystę, który nadal chce dzielić się swoim warsztatem technicznym, który dąży do budowania swojego statusu artysty poprzez taniec, ale jednocześnie jest świadomy wszystkich ekonomicznych i psychologicznych mechanizmów rządzących odbiorem jego sztuki. *Corps dansant* pozostaje więc uwięzione w okowach *voyeuryzmu*, ale niejako akceptując tę kondycję *sine qua non* swojego statusu.

Dancing for you... Edyty Kozak to z kolei bardzo osobisty manifest artystki, która po baletowej karierze solistki opery zmienia diametralnie swoje zainteresowania, przechodząc do tańca współczesnego. W warstwie narracyjnej poznajemy więc historię jej kariery, jak z baletu przeszła do tańca współczesnego, aby zostać następnie dyrektorem festiwalu promującego tę sztukę. Nie są to jednak informacje podane bezpośrednio. Kozak ujmuje je w formie scenicznego dialogu, jaki kreowana przez nią postać prowadzi z reżyserem filmowym.

Rozmowa toczy się pomiędzy protagonistką a reżyserem, który organizuje jednoosobowy casting. Zadaje w jego trakcie pytania o sposoby przedstawiania w balecie relacji kobieta-mężczyzna, emocji, pasji. Kozak odpowiada, opisując zarazem normatywne, acz nigdzie nie spisane zasady baletu: złość i gniew zarazerwowane są dla mężczyzn, często nawet negatywne postaci kobiece tańczone były przez męskich tancerzy (jak Zła Wróżka w *Śpiącej Królownie*), dla kobiet pozostaje miłość, ale nie seks. Seksu oficjalnie nie ma, chociaż „cały balet ocieka seksem, te obcisłe getry dla tancerzy, tutaj z widokiem w kroku, wszystkie podnoszenia są tak samo seksualne, jak taniec na rurze”. W trakcie przerwy na przysznic słyszymy głos tancerki, niczym jej *alter ego*, mówiący o jej prywatnej, intymnej relacji do seksu, rodziny, *ego*. W tym samym czasie oglądamy - uruchomione gestem niesforne reżysera - projekcje nagrań dawnych baletowych ról bohaterki.

Reżyser ciekawy jest także innych form tańca i tego, co najbardziej poruszyło tancerkę, gdy oglądała inne spektakle. Kozak mówi o „grubej babie” ze *Święta wiosny* Piny Bausch, którą oglądała na wagarach we Wrocławiu, o scenie ewokującej seks w jednym z performansów prezentowanych na jej festiwalu, mówi także o scenie oddawania moczu (ze spektaklu *Jérôme Bel*), czy rzucania w publiczność prawdziwym mięsem. Za pomocą różnych strategii scenicznych gesty te są włączane w strukturę jej solo. Ale reżyserowi to nie wystarcza, chce kankana, który w porównaniu do baletu jest dla niego „esencją kobiecości”. Gniewna, początkowa niechęć tancerki zostaje zamieniona w gest choreograficzny – wybiera ona spośród publiczności wykonawców różnej płci. Nieprzygotowanie, braki techniczne i improwizacja czynią z krótkiej sekwencji żalną parodię, jaką dla performerki jest w rzeczy samej kankan jako taki.

Spektakl zamyka klamra – dziewczynka, która wykonuje pierwsze z ćwiczeń szkoły baletowej, uczy się chodzić z kartką papieru pomiędzy poślawkami.

Corps dansant, jakie buduje w tym spektaklu Kozak, funkcjonuje więc na podobnej zasadzie jak w pracach Le Roya – sceniczny podmiot każe nam wierzyć w autobiograficzność prowadzonej opowieści. Jednocześnie pojawia się jednak dodatkowy kadr – konferencji, a w tym wypadku próby – który strukturyzuje tę narrację. *Corps dansant* w każdej chwili jest więc teraźniejsze i aktualizujące przeszłość zarazem. Jeżeli utożsamimy performerkę z realną osobą Edytą Kozak, to okazuje się, że jej autobiografia artystyczna jest takim samym produktem, jak ten z *Product of Circumstances* Le Roya. Tyle, że świat nauki zostaje zastąpiony światem baletu. Dyskurs Francuza jest naukowo chłodny, dyskurs Kozak to w istocie opowieść o archetypach relacji kobieta – mężczyzna, nacechowana emocjami, głównym elementem stylizującym balet. W każdym z tych przypadków *corps dansant* realizuje się zatem poprzez krytyczne ustanowienie się wobec dyskursu, który pierwotnie ukształtował myślenie o nim, bez względu na to, czy będzie to biologia molekularna, czy też „baletowy klasztor”.

Bagaż artystyczny zdobyty przez lata praktyki scenicznej może więc być widziany jako specyficzne obciążenie, zwłaszcza, gdy ocena działań artysty dokonuje się tylko i wyłącznie przez ten pryzmat. Zamknięcie się w jednej estetyce, zwłaszcza takiej, która wymaga przede wszystkim technicznej precyzji i od-twórczej pracy, dla tancerza czy choreografa współczesnego byłoby poważnym ograniczeniem. Kariera taneczna u światowej sławy choreografa może z jednej strony niezwykle pomóc tancerzowi w wypracowaniu wysokiej pozycji w środowisku, ale też naznacza jego ciało i postrzeganie go piętnem określonej estetyki. Analizy znaczenia takich wyborów dokonuje - inaczej niż Kozak - Alexander Castres, który po niezwykle bogatej karierze tancerza współczesnego (w tym pięć lat w zespole Piny Bausch) postanowił zmierzyć się z samym sobą w spektaklu zatytułowanym *Monsieur Zéro, famous when dead* (2007), sygnowanym pseudonimem Alice Cassy.

Oscylujący między realizmem społecznym, dyskursem pro-ekologicznym i anty-medialnym, spektakl ten okazuje się *de facto* opowieścią o tworzeniu postaci, o potrzebie posiadania partnera do dialogu. Rozpoczynając parodią standardowego kryminału, Mr Zero prowadzi widza przez kolejne schematy, pojawia się m.in we

wcieleniu kowboja (w retrospekcyjnym ujęciu z wideo), czy wystylizowany odpowiednią grą światła i dźwięku na gwiazdę muzycznej pop-kultury. Wszystkie inkarnacje scenicznych sposobów istnienia *corps dansant* są jednocześnie wcieleniami kolejnych ikon zbiorowej wyobraźni kultury multimedialnej. Być może jest to droga prowadząca do analogii, iż jako tancerz słynnej Piny, wpisuje się w ten właśnie szereg. Czy dalsza część spektaklu, w której Mr Zero „bawi się w śmierć”, może być więc odczytana jako brutalna metafora zerwania z przeszłością artystyczną? Można także zrozumieć ją jako desperacki akt, dążenie do przekroczenia jedynej granicy, która pozostaje nadal artystycznym tabu. Mr Zero to jednak postać czarnego humoru i widz pozostaje spokojny, wiedząc, że naruszanie granic jest tylko symboliczne. Pomędzy sceną, w której zupełnie beznamiętnie „odcina” sobie ramiona, a inną, w której pozbawia się oddechu wkładając głowę do akwariium, komentuje rzeczywistość tekstami Emila Ciorana pomieszanymi z francuskim humorem komika Pierre’a Desprogesa.

Solowa forma tego spektaklu wydobywa intymność opowieści tancerza, który zakończył jakiś etap w swoim życiu i karierze i poszukuje nowych sposobów wypowiedzenia się. Mr Zero, w dążeniu do zbudowania czegokolwiek z gotowych materiałów (medialne i kulturowe *cliché* są niczym obiekty *ready made*), zdaje się poszukiwać odpowiedzi na pytanie o to, jak odnaleźć się na scenie samotnie, bez kontekstu istniejącej choreografii i bez grupy, po kilku latach tańczenia w zespole?

Wprowadzenie fikcyjnego autora sztuki, odwołanie się do stereotypowego schematu pośmiertnej sławy, tematyzacja naturalnego dążenia do uznania artysty – te zabiegi decydują o tym, że idea ciała, jaka wyłania się z całości tego projektu, ma cechy odpowiadające idei *corps dansant critique*. Granica pomiędzy scenicznym mikrokosmosem, teatralną iluzją a jej negacją pozostaje płynna, niejako w stanie permanentnego zawieszenia. To sprawia, że performer funkcjonuje w zdublowanym kadrze scenicznym, a rozwijający się spektakl jest jednocześnie kliszą samego siebie.

W przypadku tych autobiograficznych produkcji szczególnie zaznacza się paradoksalna uniwersalność ich przekazów. Nie jest to kwestia ekspresji esencjalnych jakości humanistycznych, jak miało to miejsce w kreacjach wczesnego modernizmu, ale raczej unaocznienie całego kanonu kulturowych kontekstów determinujących status jednostki. Solo, zwłaszcza autorskie i autobiograficzne, jawi się jako krytyka samego

siebie, podważając kategorię subiektywności, która ukazana poprzez rozległość swoich konotacji, okazuje się w zasadzie kolektywna. W świetle takich rozterek możemy zauważyć, że indywiduum nie jest być może niczym więcej niż pewną funkcją, przypadkowo wybraną w celu wypełnienia określonej roli społecznej - artysty, naukowca, widza²⁸⁰.

d. *Corps dansant* jako materia organiczna

Odstłony nagości

W poprzednich częściach pracy *corps dansant* jawiło się we wcieleniach przekraczających jego biologiczność - *CsO* podważające ideę ciała tancerza jako perfekcyjnie wytrenowanej maszyny. Zawarte w założeniach konceptualnych projektów wyznaczniki rozumienia idei *corps dansant* uwidaczniają zarazem podszewkę działania teatralnych mechanizmów. Inną metodą eksploracji *corps dansant critique*, także alternatywną wobec dominujących jeszcze na początku lat 90. technik i metod kompozycji, jest pochylenie się nad „gęstością mineralną” ciała. Potraktowanie go niczym materiału plastycznego, który nie tylko tworzy obraz dla żrenicy oglądającego, ale uwidacznia jednocześnie właściwe mu jakości fizyczne i ich głęboką semantykę, niczym farba olejna u Van Gogha, czy dynamika linii w obrazach-performansach Jamesa Pollocka. Choreografowie często posługują się zabiegiem faworyzowania wybranej (zazwyczaj marginalizowanej) części ciała, co zmienia postrzeganie tradycyjnej hierarchii anatomii.

Wiąże się z tym częsty powrót choreografów do nagości. Także temu zabiegowi towarzyszy już długa tradycja, może nie tyle w samym tańcu - chociaż i tutaj nagość gościła nieraz w myśli artystycznej - ile w performansie, teatrze alternatywnym i całym ruchu kontrkultury (na jego podwalinach, przypomnijmy, mógł rozwinąć się *nouvelle danse française*), których znaczenia w choreografii nie można negować bez narażenia się

²⁸⁰ R. Schneider, *Unbecoming solo*, [w:] *La danse en solo*, *op.cit.*, s. 77.

na ryzyko bycia wtórnym. Bariereę szokowania nagością i mit wyzwolenia seksualnego przekroczone radykalnie w latach sześćdziesiątych, wystawiając na scenach i w otwartych przestrzeniach ciało w jego całej symbolicznej wówczas nie-doskonałości. Nagość trudno więc rozumieć dziś jako formę protestu czy szokowania, straciła ona zdaje się swój transgresywny wymiar. Nagość tancerza staje się więc coraz częściej pracą nad gęstością mineralnego ciała, nad ciałem jako plastyczną rzeźbą, chociaż niewątpliwie nadal wymaga niezwykle otwartej postawy performerera. Pytanie o istotę tego zabiegu dotyczyłoby więc tego, jak wygląda projekt taneczny przefiltrowany przez nagość. „Tworzy ona bowiem przeszkody dla percepcji i jeżeli widzimy tylko ją – nie widzimy nic”²⁸¹.

To ostatnie stwierdzenie sformułowane przez francuskiego choreografa Borisa Charmatza doskonale ilustruje tezy o istocie spektaklu tańca, jakie można odczytać z wielu jego prac, ale najdobitniej bodajże z trio *Aatt enen tionon* (1996). Scenografię i scenę zarazem tworzy tutaj oryginalna, trójkondygnacyjna konstrukcja. Na każdym poziomie znajduje się jeden tancerz, ubrany tylko w t-shirt odsłaniający obszar genitaliów. W pierwotnej wersji dwa pierwsze poziomy zajmowali tancerze, ostatni tancerka – Julia Clima. Performerzy nie widzą siebie nawzajem, ponadto najwyższa platforma (przestrzeń ruchu ogranicza się do niewielkiego kwadratu) stanowi realne niebezpieczeństwo dla Climy, związane z dużą wysokością i brakiem jakichkolwiek zabezpieczeń.

Wizualne epatowanie sferą genitaliów powoduje po pierwsze, że nie jest możliwe postrzeganie nagości jako neutralnej czy naturalnej. Charmatz wyraźnie dąży do postawienia widza przed koniecznością zaakceptowania własnego *voyeuryzmu*. Dopiero po tym niezbędnym akcie wkupienia się w proces twórczy widz może dostrzec to, co pierwotne nastawienie zniekształca, przedkładając ogląd pornograficzny nad estetyczny. Spektakl ten na innym poziomie interpretacji okazuje się kwintesencją utopijnego dążenia do paradoksalnej idei hołubiącej jednostkę i *communitas* zarazem, charakteryzującego środowisko tańca współczesnego: trzy indywidua, które istnieją niezależnie, bez dostępu jeden do drugiego, i jednocześnie absolutnie zależnie, ponieważ

²⁸¹ I. Launay, B. Charmatz, *op. cit.*, s.106.

tylko w ciągłym słuchaniu i reakcji na niewidocznego partnera możliwe jest utrzymanie założonej struktury spektaklu.

Podobnie dzieje się w *Herses (une lente introduction)* (1997), w którym przez cały czas trwania spektaklu tancerze są nagości, nie licząc zakrywających twarze peruk, które zresztą redukują nagość do pewnej formy maski. Scena ponownie nie jest zaaranżowana klasycznie, ale tworzy niewielki czworokąt tak, że widzimy siedzących naprzeciw nas widzów. W tej przestrzeni technicy zaczynają spektakl od ustawienia kilku starszej generacji magnetofonów, dochodzący z nich dźwięk dociera do naszych uszu linearnie a nie symultanicznie, czyli przechodząc po kolei przez każdy z odbiorników. Uzupełnia go grany w epilogu na żywo utwór Helmuta Lachenmanna na wiolonczelę. Ten zabieg oraz odmienny kąt patrzenia na scenę sprawia, że każdy z widzów ogląda w zasadzie inny spektakl, oraz że dwie osoby nie mogą odbierać (słuchowo i wzrokowo) jednocześnie tego samego. Wydaje się to swobodnym rozbudowaniem idei Cunninghama o równoważności i równoległości zdarzeń scenicznych.

Specyfikę zabiegu podkreśla także użycie światła (*herses* to referencja do światła rampy), które, wydawałoby się na zasadzie paradoksu, bardziej chowa przed nami pewne obszary, niż wydobywa inne. Czworo nagich tancerzy w perukach zakrywających twarz porusza się po niewielkim blaszanym podłożu. W kontakcie z ciałem innego nie wytwarza się żadna emocjonalność ani inna niż momentalna relacja. Nagość, wyzuta tym samym z erotyczności, przestaje być po chwili w centrum uwagi, widzimy po prostu ciała. Skupiamy się na trudach podejmowanych przez performerów akcji. Opierają się one zasadniczo na technice CI, ale o bardzo łagodnej dynamice, głównie na podnoszeniach i noszeniu drugiej osoby. Budzi się w nas nawet pewnego rodzaju lęk, gdy dostrzegamy niepewność i nietypowość blaszanego podłoża, będącego także formą gry optycznej, gdyż odbija ono zniekształcone obrazy ciał. Jako widzowie współdzielimy więc przestrzeń eksperymentu, godząc się na przedstawienie naszych zwyczajowych mechanizmów percepcji (nie widzimy twarzy, nie słyszymy dźwięku stereofonicznie, musimy przekroczyć status *voyeur*a, aby dostrzec choreografię). Gdy tancerze opuszczają scenę, kończymy spektakl kontemplując... fizyczność wiolonczeli. Muzyk posługuje się ruchem w takim samym stopniu jak tancerze, zwłaszcza w tym wypadku, zważywszy

bardzo kinestetyczną jakość utworu Lachenmanna, w którym instrument traktowany jest jako partner muzyka.

Prace Charmatza można odczytać także jako komentarz do zaistniałego już w latach 70. trendu do odwoływania się do estetyki pornograficznej w różnych sztukach, który w tańcu na oficjalnych scenach nie pojawił się wcześniej niż w latach 90. Wywołane w środowisku dyskusje nad „pornograficznymi” pracami Kanadyjczków Davida St. Pierre’a czy Daniela Léveillé, poruszały zarówno aspekty estetyczne jak i etyczne twórczości choreograficznej. Wśród najmłodszego pokolenia pewną sławę zyskał projekt *Pâquerette* (2008) autorstwa François Chaignaud i Cecile Bengolea. Tancerka ta nie ukrywa, że na życie zarabia raczej jako striptizerka niż artystka, Chaignaud zaś manifestuje otwarcie swoją transgenderową tożsamość. *Pâquerette* to duet, w którym analizowane są funkcje i rola *anusu* w utrzymaniu *tonusu* mięśniowego ciała, ale także w wytwarzaniu specyficznego rodzaju czucia łączącego ból z przyjemnością. Służy temu eksperyment z użyciem szklanych stożków, utrzymywanych w ciele właśnie przy pomocy mięśni odbytu. W tej specyficznej sytuacji nadzy performerzy wykonują szereg sekwencji, w tym kilka klasycznych ćwiczeń, całość nie jest wolna także od pewnych referencji do tańca modernistycznego²⁸². Spektakl ten dla wielu krytyków (i widzów) okazał się jednak kontrowersyjny²⁸³, ale odnowił na krótko w europejskim tańcu dyskusję o tym, czym jest pornografia i libertynizm, i czy możliwe jest ciało pornograficzne w sztuce²⁸⁴.

Paradoksalnie, wydawałoby się, dużo mniejsze kontrowersje wzbudziło *Libido Sciendi* Pascala Ramberta (2008), pomimo tego, że ten duet ociera się o granice rzeczywistego stosunku seksualnego. Jest to praca niezwykle zaskakująca sposobem, w jaki bardzo ryzykowny motyw relacji seksualnej przetworzony został w płynną, koherentną i mało prowokującą choreografię. Rambert wyabstrahował z dynamiki procesowej wszystkich faz stosunku seksualnego (od uwodzenia począwszy) momenty

²⁸² Podczas scen penetracji *anusu* tancerze wykonywali wysokie skoki baletowe, zaś analogia do tańca modernistycznego związana jest zasadniczo z ideą Marthy Graham, tańca pochodzącego z impulsów waginalnych. Zob. E. Beauvallet, *Découloité chorégraphique. La performance espiègle de Cecilia Bengolea et François Chaignaud*, „Mouvement”, 2008 nr 12.

²⁸³ Krytyk tańca Rosita Boisseau postrzega ten zabieg jako przekraczający granicę między sztuką a pornografią, bez szczególnej wartości artystycznej dla choreografii. R. Boisseau, *Pâquerette, performance ambiguë pour danseurs et godemichés*, „Le Monde”, 27.11.2008.

²⁸⁴ T. Hahn, *Der Hinten*, „Ballettanz”, 2008 nr 8/9, s. 48-50.

kumulacji przeciwnych lub równoległych energii i - jakkolwiek abstrakcyjnie to brzmi - ten zabieg zaskakuje właśnie tym, że erotyzm nie jest redukowany tutaj ani do samej fizjologii, ani do metafory. Dynamika aktu seksualnego zostaje rozebrana na części pierwsze i poddana procesowi choreografowania, w ramach którego tnie się i przestawia poszczególne jego fragmenty. Spektakl zaczyna się bardzo długim pocałunkiem, który jest niejako preludium do dalszej wzajemnej penetracji i dialogu dwóch nagich ciał. Uwidacznia się niezwykle sensualne potraktowanie ciała, pozbawione jednak aspektów pornograficznych, które dla autora są poza centrum zainteresowania jako zubażające wyobraźnię (w jego interpretacji bliżej jest temu spektaklowi do jakiejś formy spektaklu religijnego).

Tytuł *Libido sciendi* można tłumaczyć dwojako, jako „uczę się przez seks” lub „jestem nauczany przez seksualność”. Jest to spektakl o poznawaniu innego poprzez badanie jego ciała - bez ukłonów w stronę poprawności politycznej, a jednocześnie bez taniej prowokacji. Taniec rodzi się w wyniku przełożenia wewnętrznych napięć mięśni (nieдоступnych widzowi i powstających w interakcji z nagą skórą partnera) na kierunek i natężenie ruchu w przestrzeni zewnętrznej. Jako widzowie nie mamy dostępu do jakiegokolwiek indywidualności tancerza, poza prezentowaną przez nagość ciała. Organiczność materii *corps dansant* erotycznego została przełożona na fenomeny zewnętrzne w postaci określonej dynamiki, kierunku i jakości ruchu. Podobnie jak w *Jérôme Bel*, ruch to przede wszystkim ruch wewnętrzny ciała i skierowany do wewnątrz, ale częściowo udostępniony oku. Można byłoby mówić o wyabstrahowaniu tego, co dynamiczne w erotyczności rozumianej jako bezpośredni kontakt dwóch powierzchni dermicznych przekazujących impulsy i równocześnie je odbierających. Skóra zostaje pokazana jako organ doskonały, bo jako jedyny ze zmysłów pracujący równocześnie jako źródło i receptor bodźców. Rola *corps dansant* w tworzeniu dyskursu krytycznego realizuje się tutaj poprzez metakomentarz wobec cielesności pornograficznej i ukazania ciała jako nie tylko zewnętrznie, ale i wewnętrznie plastycznego, dynamicznego. Tym samym zostały podważone doświadczenia widza jako *voyeura* i bezwzględna funkcja wzroku w recepcji spektaklu tańca. To, co potencjalnie mogłoby być pornograficzne, zostało przełożone na estetycznie neutralne za pomocą myślenia o ciele i jego funkcjach, w tym seksualnej, jako o mechanizmach poznawczych.

Szeroko rozumiana pornografia może też pełnić rolę bezpośredniej inspiracji. Wielu choreografów próbowało zmierzyć się na przykład z formą striptizu, tym „udomowionym erotyzmem”²⁸⁵ jako specyficznym rodzajem performansu. W wielu przypadkach choreografowie - Alain Platel, Dirk Pauwels, Wim Vandekeybus, Vera Mantero, Michel Schweizer - tworzyli spektakle z profesjonalistkami w tej dziedzinie²⁸⁶. Warto podkreślić, że w większości tych projektów striptizerki mówią – co można odczytać jako nadanie im statusu podmiotu, gdyż w samej praktyce społecznej striptizu mowa pozostaje tabu. Schweizer porównał tę formę kulturowego performansu - zarazem ekspozycji ciała, jak i sposobu na życie - z baletem i kulturystyką, zapraszając do swojego spektaklu przedstawicielki każdego z zawodów, dążąc do ukazania paralelności pomiędzy nimi (*ÔQueens [Body Lab]*, 2008). Natomiast francuski performer, obdarzony nieprzeciętną tuszą - Olivier Dubois, w solo *Pour tout l'or du monde* (2006) w humorystyczny, ale zarazem brutalny sposób tworzy analogię pomiędzy tańcem klasycznym a tańcem *go-go*.

Spektakl Charmtaza *Con fort fleuves* (1999) już w swoim tytule zawiera odniesienie do żeńskich organów płciowych (*con* w języku francuskim to wulgarne określenie waginy). Charmatz wyszedł przy tworzeniu tej choreografii od twórczości Johna Giorno, autora tzw. *literatury sonorycznej*. Fragmenty *Pornographic poem* (1957) są cytowane przez tancerzy na scenie i odnoszą się, w zależności od interpretacji, do opisu zbiorowego gwałtu lub orgii. Tancerze, ubrani w założone na głowę spodnie, podczas lektury poddają się napięciu przez nią wywoływanemu, przechodzącemu w spazmatyczne reakcje ciała. To „ciała bez głowy”, o odwróconej psychoanalitycznej hierarchii narządów. Jak mówi sam choreograf, jego celem było zwrócenie uwagi na język jako ewokujący obecność ciała, zanegowanie nierozdzielnej - wydawałoby się - zależności pomiędzy ruchem a „widocznością” *corps dansant*²⁸⁷. „Tancerze nie mogą oddychać inaczej niż przez rozporek. Przez odwrócenie dołu i góry, seks – tak samo nieobecny, co podkreślony – służy zarazem jako maska. Czy chodziłoby więc

²⁸⁵ Por. R. Barthes, *op. cit.*, s.188.

²⁸⁶ Por. T. Hahn, *Sauvons le strip-tease!*, „Danser”, 2007 nr 263, s. 50 – 52.

²⁸⁷ L. Goumarre, *Le 20 janvier*, „Art Press”, 2002 nr 285.

o „wdmuchięcie” seksualnego wraz z oddechem z powrotem do ciała?”²⁸⁸ Według Laurence Louppe jest to postawienie znaku równości pomiędzy maską a nagością²⁸⁹.

Z kolei krytyk Gérard Mayen widzi w tendencji zwracania się w stronę Erosa w choreografii ostatnich kilku lat przejaw emancypacji sztuki tańca jako związanej z oglądem erotycznym ciała²⁹⁰. Można byłoby odczytać wyżej opisane spektakle jako próbę re-erotyzacji nagiego ciała, które w epoce nowych technologii i cybernetyki zostało niejako tego wymiaru pozbawione²⁹¹.

W omawianych projektach podświadoma relacja opisana przez Merleau-Ponty’ego jako przywłaszczanie przedmiotu w akcie percepcji²⁹², zostaje uwidoczniona, wystawiona w świetle teatralnych lamp (lub dziennym, jak w przypadku *Pâquerette*), przeniesiona na poziom dosłowności. Z jednej strony byłby to balans w kierunku pornografii, z drugiej – powtórzenie gestu lat 60., ale w zdecydowanie chłodniejszym, konceptualnym kontekście. Takim przykładem byłaby także rekonstrukcja *Parades and changes* (1965) Anny Halprin. Inicjatywa podjęta przez francuską choreografką Annę Colod, pomimo zastosowania podobnej partytury, nie mogła być tym samym przedsięwzięciem. W latach 60. w purytańskiej Ameryce performans, w którym tancerze wykonują kolejne zadania związane z rozbieraniem się i zakładaniem na ciało różnych materii (od ubrań po ogromne zwoje papieru), spotkał się z ostracyzmem i wywołał prawdziwy skandal²⁹³.

Dziś, pomimo iż *corps dansant* pozostaje w swojej prostej obecności scenicznej ukazane jako potencjalny obiekt fascynacji, polityczność nagości przesunęła się ze sfery publicznej w prywatną. Zamierzenie swoistego chaosu, w który porządek (sens) wprowadza performer, jest na tyle uniwersalne, iż działa bez konieczności stabilnego, kulturowego kontekstu. Inaczej mówiąc, to właśnie przeniesienie tego spektaklu w inną rzeczywistość społeczną i kulturową wydoobyło jego uniwersalność. Zauważyli to

²⁸⁸ L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles 2007, s.152.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ G. Mayen, *Performance ou fascination*, „Mouvement”, 2009 nr 52, s.66-70.

²⁹¹ Zob. Y. Hardt, *The art of being naked*, „Ballettanz”, 2001 nr 1. Według autorki gest obnażenia się przez postmodernistów w czasach seksualnej rewolucji był krokiem w kierunku a-seksualizacji ciała. W obliczu rewolucji technologicznej taniec miałby dziś przywracać ciału właśnie wymiar seksualny i erotyczny.

²⁹² M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, s. 227-265.

²⁹³ To przede wszystkim z powodu nagości performerów spektakl ten wywołał skandal. Na temat politycznego wymiaru prac Halprin zob.: A. Buffard, *Une danse de la transformation*, „Mouvement”, 1998 nr 2.

zwłaszcza dobrze obeznani ze sceną francuską widzowie, gdyż w tym spektaklu pełno było dygresji i odniesień do rewolucyjnych przedsięwzięć choreografów takich jak Boris Charmatz (m.in. do *Cons fort fleuves*).

W *Parades and Changes, Replays* (2008) performerzy - a są to w większości byli uczniowie Halprin i zarazem jedni z najlepszych współczesnych choreografów pracujących we Francji, jak Alain Buffard czy Vera Mantero - manipulują strategiami oglądu publiczności, *corps dansant* ukazuje się jako otwarta płaszczyzna przyjmująca i odzwierciedlająca widzowi jego własne projekcje.

Semantyka plastyczności

Redukcja cielesności do jej funkcji plastycznych i dynamicznych może być osiągnięta także poprzez inne zabiegi, radykalnie rewidujące pozycję widza, ale także samego ciała tancerza na scenie i jego znaczenia dla powstania spektaklu.

Christian Rizzo, tworzący prace na styku sztuk plastycznych, performansu i choreografii²⁹⁴, w instalacji zatytułowanej *100 % polyester objet dansant nr (à définir)*²⁹⁵ (1999) przesunął granice rozumienia *corps dansant*, jednocześnie znosząc zupełnie możliwość erotycznej relacji tancerz - widz. Ciało pojawia się bowiem jedynie w wyobraźni osoby oglądającej jako potencjalność realizująca się - lub nie - w procesie wizualnej konfabulacji, zastąpienia nieobecnego obiektu jego pożądanym wyobrażeniem. Instalacja składa się z prześwitującej, lekkiej sukienki, która zawieszona na linkach „tańczy”, poruszana sztucznie wywoływanym ruchem powietrza. Tańczący obiekt, plastyczna przestrzeń na ciało, którego brak. Ruch, który realizuje się bez udziału żywego organizmu, *CsO* w wersji radykalnie wyabstrahowanej. Można byłoby pójść jeszcze dalej i dostrzec w tym zabiegu chęć zastąpienia ciała przez obiekt, realizację

²⁹⁴ Prace Rizzo charakteryzuje bardzo szeroki wachlarz referencji do kultury popularnej, sztuk plastycznych i muzyki. Często wymyśla kostiumy do swoich spektakli, które mają zasadniczy wpływ na postrzeganie ciała tancerza, formując je na zasadzie plastycznego obiektu. W jednym z solo tancerz i akrobata Jean-Baptiste André porusza się ubrany w skórzany kostium motocyklowy i kask. Zob. C. Bodin, *Du vêtement à la créature. Et pourquoi pas: Bodymakers, Falbalas, Bazaar, etc., etc...?*, „Mouvement”, 2004 nr 4.

²⁹⁵ Tytuł ten można przetłumaczyć jako *100 % polyester obiekt tańczący nr (do określenia)*. Jest to nawiązanie do jednego z pierwszych projektów Rizzo *100% Polyester* (1999), który jest podobną instalacją, ale z dwiema sukienkami. Więcej o pracach Rizzo zob.: F. Delval, *Discoballs*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”, s. 82-89.

postulatu o uprzedmiotowieniu cielesności w postmodernistycznej rzeczywistości społecznej (w opozycji do postulowanej podmiotowości *corps dansant* w tańcu współczesnym). Nieobecność i brak nie mają tymczasem tak silnego negatywnego ładunku, jak w przypadku prac Jérôme'a Bela. Delikatna materia wydaje się być niemalże poetycką realizacją obrazu idealnego *corps dansant* klasycznego – uwolnionego od siły grawitacji, lekkiego i niezemskiego – ciała niemożliwego. Jednocześnie pojawia się pytanie – czym jest taniec, skoro postrzegamy obiekt jako tańczący, chociaż nie widzimy ciała?

Wyjątkowo oryginalną propozycją połączenia sztuk plastycznych i tańca jest spektakl *The porcelain project* (2007) w choreografii Grace Ellen Barkey z Needcompany. Wchodząc do sali, mamy wrażenie, że stoimy oto przed ogromnym, kukielkowym teatrzykiem. Ale zamiast zwykłych kolumn zostały ustawione gigantyczne rzeźby z porcelany. Ta częściowo mobilna, niezwykle krucha, ale zarazem, poprzez swoją „wszechobecność” masywna instalacja stanowi scenograficzną ramę dla spektaklu. Tancerze używają również porcelany jako elementów kostiumu, niekiedy w formie protezy lub karykaturalnego przerysowania określonej części ciała. Taka specyficzna, mobilna rzeźba umożliwia budowanie spektaklu na bazie różnych wyjściowych kompozycji plastycznych, które ciała tancerzy niczym marionetki w tym teatrzyku uzupełniają, wchodząc w interakcję z kruchością materiału i delikatnością samej instalacji.

Kostiumy i rekwizyty w dużej mierze kształtują obraz *corps dansant*. Wszechobecna biel stołowych zastaw ewokuje ceremoniał niedzielnego obiadu, królewski dwór, ale i rzemieślniczy warsztat. Podobnie jak scenografia, proste w formie, ale narzucające swoją masywność i wyrazistość koloru suknie i pantalony, na zasadzie metonimii przywołują królewski dwór. W tym kadrze geometrycznych form kostiumów i dekoracji zarysowane są postaci, pozbawione jednakże jakiegokolwiek psychologicznego wymiaru. Pojawia się więc król, błazen i dwór, ukazani od strony niekonwencjonalnej, wywróconej niczym porcelanowa filiżanka, z której wypływają libido i destrukcja. Kruchość porcelany jest bowiem lustrem równie wrażliwych podstaw królewskiej władzy. Postać króla, inspiracją dla której była osoba upośledzonego umysłowo belgijskiego władcy Gustawa III, zostaje zredukowana do jej najbardziej ludzkiej strony,

skorej do słabostek i pożądlivej, jak reszta dworu. Ostatecznie król okazuje się nagi, ograniczony do żalostnej, bełkoczącej postaci zmagającej się z własną niemocą reprezentowaną przez postępującą afazję. Absurd królewskiego dramatu podkreślają tony współczesnej muzyki Thomasa Adèsa, której eklektyzm ewokuje pompatyczny nastrój. Kompozycja poszczególnych scen oparta została na motywie paradoksalnego, bo konstruktywnego rozpadu formy. Jest on konstruktywny o tyle, że tworzy w interwałach postępującej destrukcji nowe, ale efemeryczne „rzeźby”, obrazy łączące żywe, acz marionetkowe ciała, z zimną materią porcelany i dominującą kolorystycznie materią kostiumów.

Ciała tancerzy wspólnie z porcelanowymi obiektami tworzą konstrukcje, które niczym w projektach Alexandra Caldera eksponują dynamikę pierwotnej materii koloru i relacji pomiędzy elementami całości. Pomimo więc wyraźnego zarysowanego poziomu narracyjnego i użytej całej palety środków teatralizacji *corps dansant*, pozostaje ono przede wszystkim plastycznym materiałem. Skonfrontowane zostają ze sobą w całościowej wizji różne rodzaje materii ożywionej i nieożywionej, w tym język i muzyka. To nie sama historia jest dla nas widzów interesująca, ale sposób, w jaki ciało staje się elementem tej plastycznej, monumentalnej kompozycji. Porusza nas nie tragedia postaci króla, ale jakość zdeformowanej mowy, wydobywającej się z jego ciała. *Corps dansant* w swojej warstwie ontologicznej zostało więc ujęte jako jedno z materialnych tworzyw spektaklu. Ruch, kostium, język są eksplorowane w swojej organiczności, mogąc się dowolnie przekształcać, deformować i rozpadać w interakcji z inną materią.

To rozumienie *corps dansant* ma wiele wspólnego z tradycją twórców takich jak Alvin Nikolais czy Philippe Decouflé, każdy używający teatralnych rekwizytów (kostiumy, światło, technika) jako specyficznych „przedłużeń” ciała tancerza, modelujących je według zasad abstrakcyjnej, formalnej kompozycji (Nikolais) lub nieskrępowanej niczym wyobraźni (Decouflé). Niemniej ich twórczość pozostaje poza omawianym tutaj aspektem krytycznym *corps dansant*.

Wiele dla rozbudowania wizji plastycznych ciała w projektach tanecznych uczyniła współpraca choreografów z artystami plastykami. Przykładem tego jest działająca w Düsseldorfie grupa Neuer Tanz, założona w latach osiemdziesiątych przez choreografkę Wandę Golonkę i artystę wizualnego VA Wölfla, obecnie pod jego

artystycznym kierownictwem. 12/...*im linken Rückspiegel auf dem Parkplatz von Woolworth* (2007) to *pop-requiem*, w którym ciało pojawia się przede wszystkim jako element plastycznej instalacji, wpisując się jednocześnie w radykalną krytykę kultury mediów. Efektowna konstrukcja - kurtyna złożona z powiązanych ze sobą ludzkich szkieletów - przesłania stopniowo obraz performerów wykonujących pastisze popowych piosenek, prasowych komunikatów, radiowych jingli: metafory łatwo przyswajalnej, medialnej papki. Natura instalacji zarówno treścią (ludzkie szkielety), jak i sposobem zaistnienia w spektaklu (w ciągu półtorej godziny ta specyficzna kurtyna przesuwa się tylko raz równoległe do krawędzi sceny) zaprzecza estetyce współczesnych mediów zdominowanych przez ulotność, szybkość i dynamizm, ewokując symbolicznie obraz tego, co nadmiar ukrywa - śmierci. Na podobnej zasadzie pojawia się ruch, co prawda dwie performerki wychodzą na scenę w pointach, ale tylko po to, by stać na nich, grając na gitarze, lub zainicjować kilka parodystycznych sytuacji.

Sceny taneczne, będące rodzajem interludium w tym spektaklu, podkreślają tym silniej prostotę popowych teledysków w chłodnej, pełnej dystansu parodii. Pierwotne funkcje niektórych teatralnych i baletowych akcesoriów zostają więc zanegowane: kurtyna zamiast odsłaniać – zakrywa scenę, pointy służą do utrzymania ciała w jednej pozycji, zamiast do poruszania się. Logika całego przedsięwzięcia wychodzi od myślenia plastycznego o przestrzeni, któremu poddane jest także ciało. Poszczególne sceny zbudowane, zdaje się, na zasadzie długiej ekspozycji w aparacie fotograficznym, pozostawiają następnie powidoki skomponowane niczym doskonała fotografia. Artysta nie kieruje się bynajmniej wygodą widza, wręcz przeciwnie, stara się poprzez wprowadzanie klimatu pewnego znudzenia i przekraczanie niekiedy granic natężenia bodźców (słuchowych w tym wypadku, ale także wizualnych z uwagi na ostre białe światło stanowiące oprawę) stworzyć sytuację swoistego dyskomfortu. Gdy wielu choreografów stara się pracować nad pięknem ciała i kompozycji choreograficznej, VA Wölfl pracuje nad jego przeciwieństwem, posługując się przekształconymi środkami klasycznej estetyki – jego harmonia jest zarazem piękna i prowokująca.

Wyżej omówione spektakle pozwalają więc na stwierdzenie, że plastyczność ciała posiada co najmniej dwa wymiary: mineralny, gdy eksplorowana jest materia sama

w sobie i wizualny, gdy ciało istnieje jako możliwy do manipulacji element większej kompozycji.

Deformacja i zanikanie

W nieco innych obszarach lokują się artyści koncentrujący się na procesach fizjologicznych, biologicznych i na przemijalności własnego ciała. W polu estetycznym widza ciało jawi się więc jako cierpiące z powodu swojej czasowości i zużycia, zanikające, kalekie, fizycznie eksploatowane. Nie oznacza to, że jest ono pozbawione poetyckości i możliwości tworzenia krytycznego dyskursu. Sam fakt przeciwstawienia się zachodniej tradycji tanecznej, w której dokonujące niehumanitarnych wysiłków ciało tancerza było - i nadal często pozostaje - synonimem sił witalnych, odsuwających wszelkie wizje związane ze starzeniem się i śmiercią, jest już aktem krytycznym. W tańcu zachodnim wyjątki stanowiły postaci takie jak Marta Graham czy Merce Cunningham, których kariera sceniczna trwała kilkadziesiąt lat. Pina Bausch tylko w ramach bardzo osobistego wyjątku, po zakończeniu oficjalnej kariery tanecznej, pojawiła się na scenie w *Café Müller* (1978).

Zazwyczaj jednak obecność starych ciał, noszących widoczne oznaki czasowości i przemijalności, czy też ciał kalekich, nie cieszy się popularnością w projektach tanecznych. Psychoanalityk, a zarazem teoretyk tańca Daniel Sibony postrzega w nieufnym stosunku odbiorców (i bardzo często samych artystów) do starzejącego się ciała na scenie efekt procesu wypierania lęku przed śmiercią. Nie chcemy widzieć na scenie śladów nieuchronnych procesów biologicznych, dlatego z taką konsekwencją przestrzegamy i pożądamy utartych norm estetycznych, oddalających widmo konfrontacji z własnym przemijaniem²⁹⁶.

À bras le corps (1993) Borisa Charmatza to pierwsza w jego karierze choreografia, a zarazem ironiczny komentarz do „wszechmogącego” ciała i studium starzenia się tancerza. Nie jest to możliwe do spostrzeżenia w trakcie spektaklu *hic et nunc*, ale pomyślane jako proces, uwidacznia się przede wszystkim w kontynuacji pokazów przez kilkanaście lat przez ten sam duet, czego celem ma być zaobserwowanie

²⁹⁶ D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris 1995, s. 189.

zmian w wykonaniu, spowodowanych starzeniem się organizmu. Premiera wspólnego przedsięwzięcia miała miejsce, gdy Chablas miał 17, a Charmatz 19 lat, zaś ostatni pokaz odbył się w 2006, tak więc można mówić o co najmniej trzynastoletnim okresie tego eksperymentu²⁹⁷. Fizyczna bliskość wykonawców i widzów – zgromadzonych wokół małej, kwadratowej sceny, która wydaje się być bokserskim ringiem - zmusza publiczność do odczuwania wysiłku, jaki towarzyszy każdemu ruchowi tancerzy, narastającego wraz z trwaniem spektaklu. Bliskość wykonawców i widzów wymusza postrzeganie ciała nie tylko jako obrazu, ale i jako fizycznego bytu. Ruch nie jest już jedynie formą penetracji przestrzeni, ale skomplikowanym procesem wymiany energetycznej pomiędzy dwoma performerami. Podobnie jak w innych projektach, Charmatz i towarzyszący mu Dimitri Chablas posługują się przede wszystkim techniką CI, ich taniec to dialog pomiędzy grawitacją, masą ciała własną i drugiej osoby, oddechem i zmęczeniem. *Corps dansant* umiejscowione w strukturze niwelującej klasyczne efekty perspektywy centralnej i modelowania ciała kostiumem oraz odległością sceniczną, to z jednej strony ciało anty-utopijne (bo odmawiające tancerzom ponadnaturalnych zdolności), z drugiej paradoksalnie przywołujące utopię lat siedemdziesiątych w USA, kiedy to w kadrach podobnych modeli przestrzennych odbywały się pierwsze pokazy CI Steve'a Paxtona i jego uczniów.

Raymund Hoghe, przez wiele lat dramaturg Piny Bausch, rozpoczął karierę tancerza-choreografa około pięćdziesiątego roku życia. Jego pierwsze solowe spektakle (*Meinwärts* 1994, *Chambre séparée* 1997) konfrontują widza z ciałem rozumianym nie tylko jako symbol przemijalności, ale również z obrazem ciała zdeformowanego, fizycznie niedoskonałego²⁹⁸. Z wrodzoną, głęboką wadą kręgosłupa (skoliza), niskim wzrostem, zawsze prezentuje się właśnie poprzez pryzmat tego kalectwa, przywołując figurę współczesnego *homo sacer*²⁹⁹. W swoich pierwszych pracach wprowadza także bezpośrednie odniesienia do rzeczywistości społeczno-politycznej. *Meinwärts* opiera się

²⁹⁷ Nie jest pewne, czy kontuzja Chablasa pozwoli na kontynuację tego przedsięwzięcia.

²⁹⁸ W 2008 Raimund Hoghe otrzymał tytuł Tancerza Roku przyznawany przez wiodący niemiecki magazyn taneczny „Ballettanz”.

²⁹⁹ Podaję za Giorgio Agambenem. *Homo sacer* jako efekt procesów upolityczniania nagiego życia, wytwarzania biopolitycznego ciała, oznacza kategorię osób „zbędnych”. Wychodząc od prawa rzymskiego filozof ukazuje je jako jednostki, które można bezkarnie zabić, bez możliwości poświęcenia ich na ołtarzu wspólnoty. Por.: G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Warszawa 2008.

na biografii zamordowanego przez nazistów tenora Josepha Schmidta. *Chambre séparée* to opowieść autobiograficzna, skupiona na okresie dzieciństwa, która przywołuje jednocześnie ówczesne rozwijające się gospodarczo i bogacące się Niemcy, borykające się zarazem z traumą II wojny światowej. W późniejszym *Boléro Variations* (2007) pojawia się głos jednej z osób ocalałych z Auschwitz.

Nawiązując do najsłynniejszych dzieł choreograficznych, które tworzy lub współtworzy z młodymi tancerzami, będącymi niejako jego plastyczną antytezą, Hoghe podąża ścieżką łączenia osobistej historii z szerszym dyskursem społecznym. Dokonuje tego przede wszystkim, konfrontując swoją cielesność z innymi, „normalnymi” ciałami. Ma to szczególną wymowę w kontekście historycznym, gdy uświadomimy sobie, co oznaczało kalectwo w czasach faszyzmu w Niemczech. Dziś kalectwo jest nadal czymś wstydliwym i niechcianym, spychanym w obszar „niewidoczności”, zwłaszcza medialnej.

Harmonijne, klasyczne ciała tancerzy (Boris Charmatz w *Régi*, Emmanuel Eggermont w *L'après-midi*) zestawione z „innością” ciała Hoghe’a przenoszą uwagę na dwa różne poziomy. Po pierwsze, na poziom czysto wizualny, na którym widzimy po prostu odmienne plastycznie bryły. Hoghe buduje te statyczne zazwyczaj obrazy obnażając swój korpus, natomiast w *Régi* (2006) zarówno on, jak i Charmatz występują nago. To trio jest o tyle ciekawe, że konfrontuje ze sobą trzy plastycznie odmienne cielesności – młodego i postawnego Charmatza, starszego, niskiego i zdeformowanego Hoghe’a oraz delikatnej Juli Climy. Dzięki zastosowaniu specyficznej maszyny – gumowego, rolowanego dywanu/chodnika, będącego w nieustannym ruchu, cały spektakl odbieramy niejako przez pryzmat „mechaniczności ruchu”. Clima pozostaje w cieniu, pozwalając, aby maszyna „obracała” jej ciałem, wykonując przez cały czas trwania spektaklu jedynie tyle i aż tyle. Na przodzie sceny Charmatz i Hoghe po tym, jak zdejmują ubrania, tworzą jakby przekształcającą się rzeźbę, zmieniając i mnożąc możliwe kombinacje. Przywołuje ten zabieg ideę *CsO*, bo niespotykane niekiedy zestawienia prowokują w nas wizje dalekie od potocznych obrazów ciała. Zastosowana procedura opiera się na „dotykaniu wszystkich części ciała partnera wszystkimi

częściami ciała”³⁰⁰. Ta zamierzona konfrontacja dwóch cielesnych brył nie jest więc celem samym w sobie, ale środkiem do zbudowania czegoś więcej, niż refleksja nad ułomnością. To raczej charyzma Hoghe’a dominuje i przyciąga uwagę bardziej niż jego kalectwo. Ciało dwóch performerów poprzez sposób ich usytuowania w przestrzeni i uwolnienia od mechanizmu ruchomego chodnika, mówią także wiele o regułach percepcji spektaklu. Taniec jako stały i płynny ruch istnieje w sposób „mechaniczny”, za sprawą maszyny, właściwie należałoby stwierdzić, że jest nużący, spektakl zaś toczy się poza tą mechanicznością, eksplorując wizualną i plastyczną stronę *corps dansant*.

Przedstawienia reżyserowane przez samego Hoghe’a cechuje specyficzna relacja wobec przestrzeni. Zazwyczaj tancerz skonfrontowany jest z pustą, otwartą sceną, nierzadko ukazującą kulisy teatru. Ta przestrzeń jest konieczna, aby usytuować zarówno tancerza, jak i widza wobec ewokowanego makrokosmosu. Duety i zbiorowe kreacje tego niemieckiego artysty są bowiem formą „rytuału rytuałów”, ewokującą figury kolektywnej wyobraźni i wywoływane przez nie, zazwyczaj chętnie skrywane wzruszenia. Tych uczuć Hoghe nie tylko się nie wstydzi, ale inscenizuje je:

Używam w moich pracach starych piosenek *variété*, aby móc dzielić coś wspólnie z jak największą liczbą osób. Pochodzę ze skromnego środowiska, moja matka była krawcową, mój dziadek robotnikiem, to on bardzo często zabierał mnie do kina. Dorastałem w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, z ywiłem się tą kulturą popularną, a zwłaszcza jej marzeniami³⁰¹.

W muzycznej oprawie dominują więc wątki szeroko rozumianej muzyki popularnej i opery, szczególne miejsce zajmuje zaś Maria Callas (jej poświęcone jest solo *36, Avenue Georges Mandel*, 2007). Nie brakuje także referencji do tanecznego *variété*, Hoghe stworzył własne wersje największych „hitów” tanecznej sceny: *Sacre - The Rite of Spring* (2004), *Swan Lake 4 Acts* (2005), *Boléro Variations* (2007), *L'Après-midi* (2008). Odwołanie się do tak emblematycznych dzieł wpisuje się w proces przepracowania indywidualnego marzenia Hoghe’a o zostaniu tancerzem, które od dzieciństwa wydawało się nierealne z powodu „nieodpowiedniej” fizyczności ciała³⁰².

Rytualizm jego teatralnych zabiegów przejawia się także w sposobie bycia na scenie. Hoghe pojawia się na niej niczym mistrz, który nadaje rytm i manipuluje

³⁰⁰ A. Lauvine, *Des manipulations pour une révélation*, „Journal de l’ADC”, 2006 nr 38, s. 13.

³⁰¹ Cytat za: P. Brignone, *Ménagerie de verre*, Paris 2006, s. 112.

³⁰² R. Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine*, Paris 2006, s. 257.

przestrzeni. Nie tyle stanowi element spektaklu, co wchodzi w niego w określonym momencie, resztę czasu oscylując w przestrzeni pomiędzy widzem a performerem, podkreślając, że oglądanie to także forma uczestnictwa. W większości spektakli pojawia się jakiś element natury, substancją tą w *L'Après-midi* jest mleko, w *Sans-titre* (2009) tancerz Faustin Linyekula układa krąg z małych, białych kamieni, w *Sacre - The Rite of Spring* jest to woda, a w *Swan Lake 4 Acts* – lód. Wszystko to składa się na powtarzalną figurę rytuału wychodzącego od emocjonalności wpisanej w zbiorową pamięć. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której te ikoniczne spektakle funkcjonują zarazem jako element zbiorowej pamięci, ożywianej przez kolejne reinterpretacje, a jednocześnie są one formą psychoanalitycznego przepracowania relacji z obiektem, rytualnego domykania *Gestalt*. W każdej z tych prac elementem scalającym i jednocześnie silnie modyfikującym postrzeganie całości jest ciało Hoghe'a. Zazwyczaj jego gesty są bardzo spokojne i powolne, obserwujemy jego bycie na scenie, a nie odgrywanie postaci. Nawet gdy „gra” Marię Callas, dystans, jaki przy tym buduje, unaocznia, że to wcielenie jest jedynie i aż formą ewokacji emocji, jakie budzi jej osoba, a zarazem jest rodzajem hołdu składanego śpiewaczce. Jego ciało wyeksponowane w swoim kalectwie nie pozbawia go bynajmniej charyzmy. Gdy pojawia się w parze z Faustinem Linyekula, różnice w morfologii ciał są wyjątkowo wyraźne. Czarnoskóry, młody tancerz prezentuje swoje doskonale umiejętności techniczne, jednakże nadaje żywym zazwyczaj rytmom odcień, który ewokuje podobny nastrój, co piosenki Callas czy *Bolero* Ravela. W ułożonym przez niego kręgu z białych kamyczków toczy się dialog pomiędzy dwoma artystami, budząc uczucie melancholii. W jednej ze scen Linyekula układa na plecach Hoghe'a ścieżkę z tych kamyczków, niektóre z ułożonych na garbie spadają.

Corps dansant to eklektyczny twór, podstawa rytuału, ogniwo łączące personalną i kolektywną pamięć, ewokujące emocje i eksponowane w swoim plastycznym, materialnym wymiarze. Ten ostatni aspekt dotyczy przede wszystkim ciała samego Hoghe'a, ale nie inaczej postrzegamy na przykład taniec Emmanuela Eggermonta w *L'Après-midi*. Wykonane z niezwykłą precyzją gesty przywołują swoją pozorną statycznością jedyne dokumenty, jakie istnieją po pierwotnym wykonaniu – fotografie i obrazy późnego Niżyńskiego. Muzyka Debussy'ego została uzupełniona tutaj o wybór *Pieśni* Gustawa Mahlera, co podkreśla wymiar tęsknoty i melancholii, jaki swoim tańcem

buduje Eggermont, ale zarazem upolitycznia i oderotyzowuje tę wersję *Fauna*. Nie mamy tutaj Nimf, ale całość spektaklu i tak koncentruje się wokół symboliki płodności³⁰³. Hoghe pojawia się na początku, organizując przestrzeń – jak zawsze w jego spektaklach – za pomocą konkretnych obiektów, tutaj są to dwie szklanki, do których nalewa mleko. Dopiero wtedy zaczyna się taniec. Pomimo iż wydestylowane, geometryczne ruchy i gesty Eggermonta pozornie znoszą ładunek erotyczny, wydaje się, że w momencie spotkania z widzem zostaje on przeniesiony wolicjonalnie na niego – to w spojrzeniu widza realizuje się skandaliczny wymiar pierwowzoru Niżyńskiego.

Prace Hoghe'a prowadzą także inny wątek – koncentrację na znaczeniu tych części ciała, które zazwyczaj w tańcu nie są traktowane jako dyskursywne bądź to z powodu baletowej tradycji, bądź też teatralnych warunków percepcji, w których szczegóły giną na rzecz całościowego oglądu ciała. Ciało Hoghe'a to w zasadzie jego plecy, jego garb, na którym skupia się nasza wizja. Plecy, tył ciała, to przestrzeń, która była już kilkakrotnie przedmiotem pogłębionej eksploracji choreograficznej. Najstojniejszy przykład to solo *If You Couldn't See Me* (1994) Trishy Brow, które polegało na pokazywaniu widzom tylko tańczących pleców. Tę część ciała eksponuje także Susanne Linke w *Wandlung* (czego reminiscencje widzimy w *The Last Performance* Bela) oraz Xavier le Roy (*Self Unfinished*). Mark Tompkins, w autobiograficznym solo *Song and Dance* (2003), w uniwersalnym wymiarze ukazujący bezpardonowo całą fałszywość gwiazdorskiej otoczki statusu artysty, w końcowej scenie odchodzi zwrócony do widowni plecami, okryty „świetlistym płaszczem” - czyli kawłakiem materiału ściągniętym z dekoracji. Każdy z tych zabiegów wprowadza inne konotacje semantyczne, performatywne żart u Brown, modernistyczną samotność indywiduum u Linke, czy melancholijno-groteskowe *adieu* u Tompkinsa. Hoghe – jak sam zaznacza – poprzez akt ekspozycji tej właśnie części swojego ciała chce przede wszystkim zwrócić uwagę na jego kształt, na „ciało jako krajobraz”, zaś w psychologicznym wymiarze jest to dla niego – jak mówi – błahostka (*Kleinigkeit*)³⁰⁴.

Wiele mówi się także o poruszaniu przez Hoghe'a innego obszaru wykluczenia – homoseksualności. Relacje z tancerzami na scenie widz może odczytać jako prowokujące

³⁰³ T. Hahn, *Der Faun*, „Ballettanz”, 2008 nr 8/9, s. 66.

³⁰⁴ T. Hahn, R.Hoghe, *Der Buckel*, „Ballettanz”, 2008 nr 8/9, s.42.

do takich skojarzeń, ale nie musi. Granica pozostaje bowiem niedookreślona, pozostawiając to interpretacji.

Kwestia seksualności w powiązaniu z wiekiem i starzeniem się jest natomiast centrum zainteresowania Katarzyny Kozyry, która zainspirowana ideą mitu *Święta wiosny* stworzyła instalację wideo o tym samym tytule (1999-2002). Do *Święta wiosny* Kozyra zaprosiła byłych tancerzy baletowych, dziś emerytów, niektórzy z nich mieli nawet powyżej 90 lat. W tej instalacji tancerze występują ze sztucznymi atrybutami przeciwnej płci. Cała choreografia zostaje skondensowana do jednego solo – Wybranki/Ofiary, które zostało podzielone na sekwencje i w ostatecznej formie pojawia się jako animacja. Tancerze w rzeczywistości wykonywali tylko minimalne ruchy, leżąc na białej podłodze. Wrażenie tańca powstawało poprzez animację sfilmowanych kolejnych kadrów. Tym samym stare ciała nie tylko mają „hybrydalną” płęć, ale także wydają się posiadać młodzieńczą siłę. Praca ta wywołała dyskusje mieszczące się najczęściej w przestrzeniach semantycznych pomiędzy przemijaniem ciała, kulturowymi aspektami płci, a dekonstrukcją tańca. Tymczasem, jak mówi sama artystka, jej wersja słowiańskiego rytu jest także formą narzucenia wykonawcom swojej woli:

Zazwyczaj łączymy ciało z osobą obdarzoną wolną wolą. Mój film pokazuje ciało pozbawione tej woli. Moi starzy ludzie są ciałami pasywnymi, marionetkami, które ja modeluję. Robię z nimi to, co chcę. Nie opierają się w żaden sposób, używam ich ciał; przeświadczenie zaś, iż człowiek jest samookreślającym się bytem decydującym za siebie skazane jest na porażkę³⁰⁵.

W świetle tych słów końcowa scena w wersji Kozyry, w której Wybrany-Ofiara zamiast ginąć z wyczerpania, podnosi się i znowu zaczyna swój taniec, traci swój potencjalny wymiar metafizyczny, a staje się „jedynie” reprezentacją woli artysty, gdyż założenie projektu i wola twórcy nie pozwalają „umrzeć” Ofierze w sposób analogiczny do tego, w jaki w pierwotnej wersji rytu decyzja starszyny skazywała wybraną Dziewicę na śmierć w tańcu na cześć Ziemi.

W karierze tej artystki jest to praca o definitywnie odmiennych wyznacznikach estetycznych niż te z początkowych lat jej kariery, gdy w swoich solowych i grupowych performansach Kozyra negowała reprezentację na rzecz „prawdziwego” przeżycia³⁰⁶. Aspekt zanikania przedstawiła także wcześniej z perspektywy bolesnego, osobistego

³⁰⁵ F. Cavalluci, H. Wroblewska, *Katarzyna Kozyra*, Milano 2004, s. 23.

³⁰⁶ Por. J. Warsza, *Diva*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”, s. 56-64.

doświadczenia choroby i ciała jako przestrzeni medycznych eksperymentów (solo *Olimpia*, 1996). Do tej samej ikony malarstwa odwołuje się portugalska artystka Vera Mantero. Mantero ma za sobą klasyczną edukację oraz początki kariery solistki, ale porzuciła świat baletu na rzecz tańca współczesnego. Jej prace naznaczone minimalizmem i immobilnością, a zarazem niepozbawione humoru, są efektem pragnienia, aby po latach „wymachiwania nogami” móc ustanowić autentyczną relację z publicznością³⁰⁷. We wspomnianym solo *Olympia* (1993) nawiązuje do słynnego obrazu Maneta, który swego czasu wywołał skandal na paryskich salonach, głównie z powodu naruszenia tabu reprezentacji (tytułowa Olympia była prostytutką). Mantero, przyjmując zróżnicowane pozycje, zdaje się wcielać w Olimpię, komunikując się jednocześnie z widownią, żartując sobie i przytaczając odwołania do innych kanonicznych dzieł sztuki. Na początku, wnosząc na scenę kozetkę, na której następnie zasiądzie w pozie z obrazu, czyta fragmenty z autobiografii artysty plastyka Jeana Dubuffeta, zmuszając widzów do rewindowania ich stanu wiedzy. Znakomita część czytanego tekstu odnosi się (w krytyczny sposób) do aktualnej polityki kulturalnej Francji. Jednocześnie, poprzez drobne gesty, artystka „wypada” z tego oficjalnego studium przypadku, wzbudzając śmiech wśród publiczności. Czy źródło tego komizmu leży w niezręczności, czy w chęci wzbudzenia pożądania, nie jest możliwe do określenia. Te dwa doświadczenia nie wykluczają się nawzajem, lecz mogą łączyć się w percepcji wystawionego na „pokaz” ciała. Ciało, które w akcie percepcji jawi się jako uwodzicielskie, pożądane, może więc jednocześnie posiadać cechy subwersywności³⁰⁸.

Procesy starzenia się, śmierć, po raz pierwszy zaistniały na szerszą skalę jako tematy podejmowane w tańcu amerykańskim w latach 50., głównie z powodu pierwszej śmiertelnej fali AIDS, która dotknęła wielu wybitnych tancerzy i choreografów i stała się także przedmiotem artystycznej refleksji. Anna Halprin, gdy zachorowała na raka, zmieniła swoje metody pracy, uwzględniając rolę choroby i procesu zdrowienia w budowaniu obrazu ciała. Jednym z jej studentów był Francuz Alain Buffard. Dotknięty AIDS, przestał tańczyć między 1990 a 1998, w tym czasie uczestniczył w warsztatach z Halprin we Freiburgu w 1995 i Sea Rancho w 1996, dzięki czemu – jak twierdzi – mógł

³⁰⁷ H. Ploebst, *op. cit.*, s. 41.

³⁰⁸ A. Schober, *The desire for Bodily Subversions*, „Performance Research”, 2003 nr 8/2, s. 76.

powrócić do pracy artystycznej³⁰⁹. Powstałe po tym okresie jego solo *Good Boy* (1998) było postrzegane jako jedna z najważniejszych deklaracji ówczesnego „młodego” pokolenia. Z psychoanalitycznego punktu widzenia byłoby ono formą eksterioryzacji i wizualizacji obrazu chorego ciała i śmierci, wysublimowanego w formę artystycznej wypowiedzi. *Corps dansant* jakie Buffard proponuje w tym solo, sytuującym się na styku sztuk plastycznych i tańca, odsyła bowiem do wyobrażeń choroby, szpitala, uwięzienia w cielesności. Niesamodzielność, kalectwo i przymus, niewątpliwie związane z wyobrażonym lub realnym przeżyciem ciężkiej choroby, przełożone zostają na efekty wizualne za pomocą światła, ruchu i kilku rekwizytów.

Solo rozpoczyna się przy zaledwie czterech nagich świetlówkach, ustawionych równolegle w dół, w nawiązaniu do sztuki Bruce’a Naumana. Dostrzegamy stojące za nimi nieruchome ciało, nagą rzeźbę, którą kontemplujemy przy dźwiękach muzyki Bacha. Po chwili, z leżącego na podłodze plecaka, Buffard wyjmując plaster, przykleja nim sobie genitalia do podbrzusza, następnie powoli zakłada kilkanaście par majtek, poza jedną – wszystkie białe, układających się na kształt pieluchy – symbolu regresji i ciała, nad którego fizjologią nie ma się kontroli.

W kolejnej scenie Buffard buduje dla siebie coś w rodzaju mini-sceny, ustawia trzy lampki, zapala je i w tym kręgu wykonuje taniec, blisko ziemi. Jego ruchy wydają się czerpać wzorce z fizjologii zwierząt. Gdy porusza bezładnie kończynami, uderzając nimi o podłogę, wydaje się, jakby wszystkie odruchy mięśni były bezwarunkowe, co z kolei odsyła nieuchronnie do ciała jako przedmiotu medycznych eksperymentów (takie efekty uzyskuje się po porażeniu mięśni prądem galwanicznym). W jednej ze scen sposób, w jaki porusza ręką, sprawia wrażenie, jakby nie było w niej kości, niczym u niepełnosprawnej osoby poruszającej kikutem kończyny. Wszystkie ruchy wykonywane przez performerę są wyizolowane, po raz kolejny powraca sytuacja laboratoryjnego oglądu ciała, tyle, że w tym przypadku jest to ogląd manipulowany jednocześnie ilością dostępnego na scenie światła. Gdy artysta przechodzi na przód sceny, podłużna świetlówka zawieszona nisko nad ziemią zapala się, oświetlając blok ułożone z pudełek po żarówkach. Z tych pudełek Buffard tworzy coś na kształt obcasów, przyklejając je plastrem do pięt. Resztę całego bloku próbuje przenieść, idąc „na

³⁰⁹ A. Buffard, A. Halprin, *My lunch with Anna*, Paris 2005 (film).

obcasach”, przy dźwiękach piosenki *Good Boy*, ale ostatecznie pudełka rozsypują się. Otwarcie jawna, subwersywna gra z obrazem ciała oddziałuje podobnie jak mechanizm identyfikacji w spektaklach Jérôme’a Bela – na zasadzie paradoksu. Im bardziej Buffard stara się performatywnie udowodnić witalność swojego ciała (bieganie na obcasach wokół sceny), tym drastyczniej podkreśla jego przemijalność.

W dalszej części solo Buffard nakłada na siebie jeszcze więcej białych majtek i przy melodii niczym z pozytywki wykonuje ćwiczenia baletowe. Wykręca przy tym ramiona za plecami, co daje wrażenie bezrękiego korpus. Jest to obraz podszyty ironią i karykaturą, gdyż zbliżony do ułożenia trzeciej pozycji baletowej jest jednocześnie grą z oczekiwaniem standardowego wykonania klasycznych *pas*.

Buffard eksponuje ciało w jego plastyczności, podobnie jak le Roy poszukuje rozwiązań reprogramujących zwyczajową i schematyczną percepcję cielesności jako organizmu. Zaproponowana przez niego wizja *corps dansant* sytuuje się tymczasem na antypodach *CsO*. Daleko od *CsO* pojętego jako kłęcz, nieustrukturyzowana i niehierarchiczna materia, konfrontuje się widza z figurą straty i braku, z ciałem funkcjonującym pomimo okaleczania i zanikania materii, doświadczonym chorobą, służącym jako powierzchnia projekcji lęku przed śmiercią³¹⁰.

Nie mniej ujmujący wariant ciała jako mechanizmu niedoskonałego, wymykającego się próbom totalitarnego opanowania go (choćby przez technikę baletową) prezentuje Mikołaj Mikołajczyk w solo *Waiting* (2006). Mogące stanowić rodzaj artystycznego podsumowania pewnego etapu i wpisujące się również w wyżej wymieniony nurt autobiograficzny, solo to jest interesujące także ze względu na sposób, w jaki artysta potraktował właściwą mu, nagą materię. Mikołajczyk rozpoczyna swoje solo zestawem klasycznych ćwiczeń baletowych przy drążku. Tyle, że wykonuje je zupełnie nago. Podobnie prezentuje ćwiczenia po kole, po przekątnej. Oglądamy więc lekcję baletową w wykonaniu nagiego tancerza. Ekspozycja ciała w takim kadrze kieruje widza ku refleksji nad mechanicznością ciała, klasyczną budową tancerza, regularnym zarysem mięśni. Zabieg, który mógłby być prowokacyjny, w kontekście całości spektaklu

³¹⁰ Solo *Good Boy* jest zazwyczaj odczytywane przez pryzmat tożsamości płciowej, który wydaje się jednak schodzić na drugi plan, na rzecz plastycznej reprezentacji ciała. Natomiast w pracy *Mauvais genre* (2004), która była formą multiplikacji solo Buffarda przez kilkunastu tancerzy obojga płci, aspekt ten został z kolei przeniesiony na pierwszy plan koncepcji artystycznej.

okazuje się elementem procesu obnażenia się tancerza, warunkiem koniecznym jego artystycznej spowiedzi. Mikołajczyk posuwa się bowiem do odważnego aktu rozliczenia swojego artystycznego statusu, przywołując wszystkie podstawowe elementy, które ukształtowały go jako artystę. Ciało jest nagie niczym u Bela, czyli ukazane bez prób modyfikowania tego, czym jest w swojej materialności. Drażek baletowy, muzyka Bacha, próby technik „performatywnych”, posunięte do ogolenia sobie głowy na scenie, ewokują niesprecyzowane bliżej etapy artystycznej ścieżki. Jak twierdzi sam artysta, jest to spektakl mówiący o tancerzu, który wraca do sztuki po tym, jak został wyrzucony z pracy i złamał nogę³¹¹.

Waiting – już sam tytuł symbolizuje czekanie na ten wpisany w kondycję artysty najważniejszy moment, na sławę, na możliwość realizacji artystycznego *credo*. Tutaj przekaz ten został wzmocniony wrażeniami, jakie budzi sposób użycia nagości na scenie. Unaoczniona, spocona skóra nie pozwala na myślenie o balecie jako wzniosłym akcie sztuki wyższej, ale wydobywa na wierzch cały „brud” fizyczności związanej z treningiem klasycznym. Z jednej strony postrzegamy więc obecność performerera jako „produkt baletowy”, proporcjonalne i wytresowane ciało, z drugiej – jego ograniczenia i biologiczność, wewnętrzną zmienność i płynność – którą symbolizują w szerszym cyklu odrastające włosy. Mikołajczyk nie może wykonywać tego solo częściej niż raz na pół roku, bo tyle potrzeba, aby mógł dokonać jednego z bardziej poruszających aktów performatywnych – ogolenia sobie głowy. Po serii wcześniej wykonywanych ćwiczeń, opadające kosmyki przyklejają się do spoconej skóry na całym ciele. Wymowny gest, który może zostać odczytany jako samo-poniżenie, pozostaje jednak na płynnej granicy pomiędzy aktem bezsilności, a aktem ostatecznego poświęcenia się wielkiej sztuce, pozostającej blisko, ale jednocześnie zawsze poza zasięgiem.

Solo Mikołajczyka to z jednej strony praca nad mineralnym ciałem, złożonym ze skóry, włosów, produkującym pot. Z drugiej – to przepracowanie konstruktów ciała tancerza jako niezawodnej maszyny, prowadzącego do traum, osobistych i zawodowych porażek, ale ewokującego jednocześnie szerszy kontekst kultury maksymalnej wydajności, ukrywania wszelkich procesów starzenia się i przemijania materii.

³¹¹ Z wypowiedzi Mikołaja Mikołajczyka, podaję za G. Kondrasiuk, *Emocje i koncepty*, „Gazeta Wyborcza -Gorzów Wlkp”, 16.11.2009.

e. Publiczne / prywatne / kolektywne

Ciało immanentnie polityczne, rozumiane jako przestrzeń manifestacji prywatnego, które jest zarazem publicznym – jest to jedno z najszerzej obecnie eksplorowanych zagadnień w tzw. tańcu konceptualnym, ale także w innych formach tańca teatralnego. Prace solowe dostarczają tutaj dużo materiału badawczego, aczkolwiek szczególnie interesujące wydają się większe produkcje, w których relacje pomiędzy tancerzami oraz wyrażony *implicite* stosunek do choreografa, tworzą ze scenicznego mikrokosmosu komentarz socjologiczny. Idee kolektywu i grupy szczególnie intensywnie dyskutowane były na gruncie amerykańskiej i francuskiej literatury teoretycznej, co ma związek z podłożem społeczno-politycznym ekspansji tańca współczesnego jako sztuki.

Obecny w szerokim dyskursie sztuki wschodnioeuropejskiej nurt nawiązujący do roli okresu komunistycznego w kształtowaniu tożsamości, w tym tożsamości artystycznej, pojawia się – choć bardzo rzadko – również w tańcu. *Mój Poland drive* (2009) Magdaleny Przybysz to praca młodej artystki odwołująca się do polityczno-historycznej przeszłości, a dokładniej do okresu komunizmu w Polsce i przełomu roku 89', analizująca wytwory z obszaru pop-kultury tego okresu. Jak się domyślamy, są to zjawiska, które w jakiś sposób związane były z osobistą przestrzenią artystki. Przybysz, na scenie ukazująca się jako „zwykła dziewczyna”, patrzy na ekran, na którym projektowane są fragmenty piosenek, politycznych przemówień, wydarzeń ówczesnego życia społecznego, tworzące jej młodzieńczy świat. Oczywiście, odległość czasowa i dystans związany z dorosłością każą nam czytać te teksty na nowo, przez pryzmat obecnej kondycji demokratycznego społeczeństwa, subiektywnej wiedzy i poglądów. Performerka niekiedy zdaje się próbować odnaleźć nastrój ówczesnej chwili, wybierając swobodny taniec jako formę indywidualnego rytuału ożywiania wspomnień. Ciało jest więc eksponowane przede wszystkim jako źródło pamięci indywidualnej, która jest jednak wpisana nieuchronnie w szeroki kontekst faktów społecznych i historycznych. Personalne okazuje się polityczne, polityczne okazuje się także prywatne. Najdobitniej pokazuje to chyba moment spektaklu, w którym Przybysz interpretuje na gitarze

elektrycznej *Mazurka Dąbrowskiego*. Nikt nie wstaje na widowni, jak nakazywałyby to patriotyczny obowiązek. Najważniejsza pieśń państwowa wykonana w nietypowej aranżacji rockowej (w Polsce to właśnie rock był w muzyce głównym nurtem symbolizującym przełom '89) staje się pop-tekstem, tak samo jak piosenki Kory i zespołu Maanam. *Corps dansant*, jakie realizuje się w tej propozycji choreograficznej, pozwala pokoleniu transformacji ustrojowej na pewną identyfikację, związaną z przywołaniem symboli pop-kultury. Jednocześnie neguje ją poprzez zabiegi, które mogłyby być inspirowane pismami Rancière'a, szczególnie lekturą *Podziału postrzegalnego*. Jesteśmy zaproszeni do współdzielenia osobistej przestrzeni artystki, ale tylko w tym jej wymiarze, który został ukształtowany przez polityczny kontekst. Jej ciało poszukujące przyjemności ruchu do muzyki, będącej jedną z pierwszych manifestacji wolności i indywidualnej ekspresji w sztuce, jawi się jednocześnie jako prywatne i publiczne.

Gest Przybysz odnosi nas do jednego z ważniejszych manifestów politycznych w sztuce muzycznej – *Hymnen* (1967-1969) Karlheinz Stockhausena. Jest to kompozycja łącząca na zasadzie kolażu dźwięki konkretne (ptaki, krzyki, śmiech dziecka, etc.) z fragmentami hymnów narodowych różnych krajów. Cała partytura podzielona jest na cztery „regiony”, zawierające m.in. hymn niemiecki, rosyjski, USA, *Marsylianke*, oraz hymny krajów afrykańskich. W zamyśle kompozytora miał powstać jeszcze region piąty (kraje komunistyczne) i szósty (kraje arabskie). Ballet de la Lorraine stworzył do tego dzieła spektakl na trzydziestu trzech tancerzy (*Hymnen*, 2007, choreografia autorstwa Lii Rodriguez i Didiera Deschamps, ze znaczącym udziałem artysty plastyka Gérarde'a Fromange'a). Imponująca kompozycja wizualno-choreograficzna, z użyciem flag, ewokuje swoją masowością ideę ciała kolektywnego i zunifikowanego. Choreografia oparta jest na prostych kompozycjach i bardzo mocno rytmizowanych, pulsujących układach grupowych, tancerze w kostiumach w pastelowych kolorach zlewają się w jedną bryłę. Jest to interpretacja idąca w przeciwnym kierunku niż idea Stockhausena. Jego kompozycja zawiera w sobie także utopijny projekt państwa *Harmonide*, reprezentowanego przez wymyślony *Hymunion*, który przeplata się zresztą z hymnem Szwajcarii. Możliwość tej utopii została tymczasem zanegowana poprzez totalitarny wymiar tańca. Ciała tancerzy tracą swój indywidualny

wymiar na rzecz unifikującej je choreografii. Jest to zabieg rzadko obecny w najnowszych estetykach tańca współczesnego, w których raczej dąży się do podkreślania wyjątkowości i zróżnicowania ciał, niż do niwelowania tych różnic. Francuzka Mathilde Monnier jedną ze swoich choreografii *Tempo 76* (2007) poświęciła tej właśnie idei utopijnego dążenia do *unisono* jako formy kreowania najbardziej spektakularnych efektów zarówno teatralnych, jak i para-teatralnych (parady wojskowe, procesje, karnawał, etc.).

Z Belgią wiąże się z kolei tendencja do rewidowania struktury i idei zespołu tanecznego, przede wszystkim za sprawą grupy Les Ballets C. de la B. założonej przez Alaina Platela. Przeciwstawiając się „tyranii” choreografa, Platel zaproponował model pracy oparty na kolektywie i współtworzeniu poszczególnych dzieł³¹². Najczęściej widnieje na plakacie nazwisko choreografa (nie zawsze jest to Platel, w ramach Les Ballets C. de la B. tworzyli także Sidi Larbi Cherkaoui, Hans van der Broek, Lisi Estaras) we współpracy z zespołem. Platel znany jest przede wszystkim ze swoistego realizmu socjologicznego, którym przesiąknięta jest większość jego prac. Społeczny wymiar działań Platela to przede wszystkim forma organizacji założonej przez siebie struktury artystycznej i jego zaangażowanie w pozateatralne projekty środowiskowe. W swoich pracach przekłada elementy rzeczywistości społecznej na elementy konstytuujące właściwy mu styl. Dotyczy to zarówno tematu prac, związanych z codziennością rodzin robotniczych i imigranckich czy np. światem cyrku, ale także scenografii, w której często odbija się echem miejska architektura Belgii³¹³.

Jean-Marc Adolphe łączy pojawienie się tej nowej wrażliwości społecznej w krajobrazie flamandzkim, której najwybitniejszym reprezentantem jest Platel, ze zjawiskami szerokiego dyskursu naukowego, w tym m.in. publikacją *Misère du monde* Paula Bourdieu, uwrażliwiającej frankofońskie społeczeństwa na kwestię „społecznych blizn”³¹⁴. Według Adolphe’a, ta powszechnie uznawana warstwa „społeczna” prac Platela jest jednak złudna, bo jego sztuka wyraża całą paletę temperamentów i ciał,

³¹² Wynikało to poniekąd z faktu, że początkowy skład grupy tworzyli sami amatorzy. Ponadto brak tradycji tańca współczesnego w Belgii, właściwych mu struktur i organizacji powodował, że rozwijał się on przede wszystkim na bazie takich spontanicznych niejatywy. Por. P. Noisette, *Vingt ans d'aventure*, „Danser”, 2006 nr 256, s. 40 – 42.

³¹³ I. Lanz, K. Verstockt, *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Rekkem 2003, s. 101-103.

³¹⁴ J.-M. Adolphe, *Alain Platel. L'art de la fugue*, „Alternatives Théâtrales”, 2006 nr 89, s. 59.

najgłębsze humanistyczne prawdy. Czyni to, uciekając się zarazem do ekshibicjonizmu, jak i intymności, brzydoty i urokliwości ludzkiego ciała, czułości i ironii, przemocy i wrażliwości³¹⁵.

Dla potrzeb niniejszej pracy najważniejsze są te formy zaangażowania artysty, które znajdują swoje odzwierciedlenie w konkretnych dziełach choreograficznych. Intryguje bowiem sposób, w jaki Platel przekłada konstytutywne dla tańca współczesnego i zarazem wewnętrznie sprzeczne idee, łączące afirmację kolektywizmu i indywidualnej ekspresji.

Spektakle takie jak *Vsprs* (2006) czy *Pitié!* (2008) odzwierciedlają *corps dansant* jako wcielenie idei *zbiorowego indywidualizmu*. Kształtowała się ona od początku pracy artystycznej Platela i jego największych sukcesów późnych lat dziewięćdziesiątych³¹⁶. Zainteresowanie klasycznymi dziełami muzycznymi, a zwłaszcza muzyką barokową Bacha i Mozarta, dostarczyło Platelowi nowych form porządkowania materiału choreograficznego i pracy z tancerzami. Les Ballets C. de la B. stał się grupą, która do każdego przedsięwzięcia artystycznego organizuje nowy skład, tak, aby perfekcyjnie odpowiadał on założeniom projektu. Na potrzeby *Vsprs* zebrano tancerzy reprezentujących odmienne szkoły tańca i inne formy, jak cyrk czy burleska. Wszyscy otrzymali następnie ten sam trening: z archiwalnych nagrań belgijskiego psychiatry Arthura van Gehuchtena, który rejestrował objawy swoich histerycznych pacjentek, uczyli się mechaniki jednej z najbardziej teatralnych chorób: torsji, konwulsji, dezorganizacji, dysharmonii. Z filmu Jeane'a Roucha *Le maître fou* próbowali natomiast zrekonstruować stan cielesny odpowiadający transowi afrykańskiego szamana. Sukcesem pracy Platela jest fakt, że ten trening nadał pewne wspólne cechy ciałom wszystkich tancerzy, ale jednocześnie nie pozbawił ich własnej indywidualności. Wybór takiej drogi poszukiwań przełamuje także zasadę wykluczenia, którą Foucault utożsamiał z odrzuceniem dyskursu szaleńca, jako niemieszczącego się w porządku kultury (a jednocześnie ustanawiającego różnicę wobec tego, co dyskursywne)³¹⁷.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ Należą do nich spektakle *Bonjour madame, comment allez-vous, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, et cetera* (1993), *La Tristezza Complice* (1997) i *Iets op Bach* (1998). Zob. G. Deplat, *op. cit.*, s. 152-154.

³¹⁷ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 8-9.

Muzyka w *Vspsrs* ogranicza się właściwie do jednego utworu: *Vespro della Beata Vergine* Claudio Monteverdiego (1610), który został przez kompozytora Fabrizio Cassolę formalnie zdekomponowany i połączony z muzyką cygańską i jazzową, tak, aby w pełni ukazać eklektyzm tego barokowego dzieła muzyki kościelnej. Twórczość Monteverdiego pozostaje niewątpliwie wyrazem zbiorowej religijności współczesnej mu epoki, ale tak samo jak jego partytury pozwalają na dowolną interpretację i pewną brzmieniową niezgodność autentycznych, barokowych instrumentów, tak samo zostawiają miejsce na indywidualizm w ekspresji religijnych uczuć. Tę właśnie kategorię jakościową *Vespro* postanowił wykorzystać Alain Platel. W choreografii, tak samo jak w towarzyszącej jej muzyce, obowiązuje bowiem specyficzna reguła, którą można określić jako *zbiorowy indywidualizm*.

Filmy van Gehuchtena przedstawiają głównie osoby chore na nerwicę histeryczną w czasach, gdy teoria Freuda robiła międzynarodową karierę (co nie pozostawało bez związku z rodzajem objawów jakie prezentowali wówczas pacjenci). W efekcie powstał sfilmowany obraz ciał poruszających się konwulsyjnie, gwałtownie (ale zarazem bardzo sprawnie fizycznie) i *bez sensu*: obraz ciał pozbawionych jakiegokolwiek świadomej kontroli nad przepływem neuronów. Nieharmonijne, szarpane odruchy, niekontrolowana mimika twarzy, mowa zamieniająca się w ciąg bełkotliwych onomatopei, niemożność nawiązania świadomego kontaktu z innym, koncentrowanie się na narządach płciowych, - tak w skrócie można opisać objawy wczesnodwudziestowiecznej hysterii. Taki też materiał szkoleniowy mieli do swojej dyspozycji tancerze.

Histeria (dziś nerwica histeryczna) nie bez kozery nazywana jest najbardziej teatralną z chorób psychicznych - ten cały niezwykle repertuar gestów i ruchów jest bowiem tylko symptomem, a nie chorobą samą w sobie. Za teatralnością histerycznych paroksyzmów (dziś w łagodniejszej formie określane jako schorzenia różnych narządów, uciążliwe i permanentne dolegliwości, etc.) kryje się bowiem zawsze schorzenie właściwe, natury ogólnej i dużo bardziej powszechnej: lęk, cierpienie, poczucie krzywdy, samotność, ale także tłumienie potrzeb seksualnych. Tancerze pod kierunkiem Alaina Platela znajdują trudną drogę do tego, co w hysterii przerażające, a nie komiczne. Niezwykle trudno jest bowiem „zwariować” na scenie - sprawić, aby widz uwierzył, że tancerz - dla którego kontrolowanie własnego ciała stanowi przecież esencję pracy -

stracił zupełnie władzę nad własną motoryką. Drugim, teoretycznym i technicznym, budulcem tej choreografii jest trans. Platel zauważył bowiem, że ruchy pacjentów van Gehuchtena mają podobny charakter do transowej kinestetyki, jaką można odnaleźć w filmach Jeana Rouché z lat pięćdziesiątych. Tancerze pochodzący z różnych krajów prezentują odmienne techniki wyjściowe, jak cyrk, burleska i odmienne szkoły tańca współczesnego (te wyróżniki techniczne pozostają zresztą widoczne mimo wypośrodkowanej estetyki hysterii i transu). Ale to nie kulturowe czy techniczne zróżnicowanie miało tutaj zasadnicze znaczenie. Ważne było, aby każdy z tancerzy wypracował swoją własną histerię, potrafił wydobyć indywidualizm tam, gdzie wydawać by się mogło, że wszystko poddane jest jednej regule - braku kontroli nad ciałem. Dostrzegamy więc tutaj tę samą zasadę eklektyzmu, co w muzyce Monteverdiego - wszystkie instrumenty poddane są jednej nucie, ale dla uszu odbiorcy nie brzmią tak samo, zwłaszcza w re-interpretacji Fabrizia Cassoli i w wykonaniu zespołu równie zróżnicowanego jak trupa tancerzy.

Na tle scenografii zbudowanej z trzech brył pokrytych białymi skrawkami materiału i wyobrażającej tym samym ni to górski krajobraz, ni to anielskie skrzydła (a może biel ścian szpitala psychiatrycznego?) tancerze zdają się negocjować warunki swojej scenicznej egzystencji z jakąś nie-ziemską siłą (zresztą to przecież o konszachty z diabłem posądzano przez wieki chorych psychicznie). Wdrapują się na szczyty brył, aby uciec ze sceny - miejsca, gdzie dominuje atmosfera lęku. Podobnie uciekają niekiedy na widownię, przekraczają rytualny krąg ułożony z białych skrawków starych podkoszulków i kalesonów. Ten krąg zbudowany ze strzępów ubrań fizycznie najbliższych ciału symbolizuje przynależność społeczną, ubranie to przecież „druga skóra”, służąca właściwej identyfikacji ze społeczną rolą. Ponadto, należy zauważyć, iż to właśnie społeczeństwo definiuje choroby psychiczne jako takie i nie pozostaje bez wpływu na ich specyficzną ewolucję (niektóre choroby i ich symptomy pojawiają się wraz z rozwojem cywilizacyjnym, płynna jest także częstotliwość ich występowania). Podkoszulek i kalesony to również scenograficzna dygresja do drobnomieszczańskiej, purytańskiej kultury płci, zrodzonej w początkach dwudziestego wieku, a więc w epoce samego Freuda (którego nazwisko pada zresztą ze sceny wykrzywane pomiędzy innymi ikonami pomieszanych kultur masowej i wysokiej).

Wśród publiczności nie każdy wytrzymuje to epatowanie nieczystością ludzkiej psychiki przełożoną na dysharmonię ciała. Zdarza się więc, iż widz ucieka od sceny tak samo jak tancerze, w obawie przed tym, co dziwne i nienormalne, wyparte z pola świadomej tożsamości kulturowej i społecznej. „Dziwność” i lęk w źródłach tematycznych choreografii przekładają się na jakość samego tańca. Ruch u Platela jest jakby zaprzeczeniem tego, co zwyczajowo wiążemy w schemat poznawczy wokół słowa taniec - harmonii ruchów i gestów, logiki sekwencji i czystości interpretacji. W *Vsprs* nie ma układów grupowych czy duetów - istnieje wyłącznie zbiór cierpiących jednostek. W każdy potencjalnie piękny gest wkrada się coś, co nie pozwala nam zachwycać się łagodnością, czystością stylu, estetyką. Każdy ruch jest oksymoroniczny - budzący podziw dla umiejętności tancerza i zarazem uczucie lęku przed tym, co sobą reprezentuje.

Nateżenie paroksyzmu, potęgowane uczucie obcości i pełne „wypracowanego” lęku zdystansowanie tancerzy, zarówno do swoich partnerów scenicznych, jak i do widza, nie pozwala temu ostatniemu na rozpoznanie siebie w obrazie *corps dansant* i na to, do czego Platel wydawałoby się dążyć - na rytualne oczyszczenie z uczuć winy i lęku. Bo przecież to tych właśnie emocji doznaje przeciętny człowiek w bezpośredniej konfrontacji z chorobą psychiczną i obrazem Siebie-Innego w niej odzwierciedlonym. Dostrzegamy więc kreację pewnego *corps dansant* zbiorowego, ale jednocześnie pozostajemy poza nim, widz nie staje się integralną częścią tego obrazu, pomyślanego raczej na zasadzie zwierciadła. Wbrew dobremu samopoczuciu widowni wydaje się, że odbija ono niekiedy popularne przywiązanie do ... złego gustu. Dla Platela rysuje się on w linii ciągłej od Monteverdiego, przez Bacha (*Pitié!*), po współczesną muzykę rozrywkową (*Out of context*, 2009), co zresztą ustanawia kanoniczne utwory muzyki klasycznej jako elementy współczesnej im *pop-kultury*. Tak jak z muzyki Monteverdiego uczynił Platel metaforę hysterii, tak w kolejnym spektaklu *Pitié! z Pasji według Świętego Mateusza* Bacha wyczytał wszystkie odcienie pasji, w tym miłosną³¹⁸. Na poziomie zabiegów choreograficznych było to jednak powtórzenie wszystkiego, co znane już z *Vsprs*. Dwugodzinny spektakl nie wnosi niczego nowego do idei *corps dansant* zbiorowego i indywidualnego zarazem, przestrzeni antropologicznych poszukiwań.

³¹⁸ J.-M. Adolphe, *Love! Pitié! Le spectacle d'Alain Platel et Fabrizio Cassol*, „Mouvement”, 2008, nr 9.

Rejestr Platela, czytany przez doświadczenie *corps dansant* i kreowany na przestrzeni nie jednej, ale wszystkich jego prac, jest zarazem emocjonalny, na granicy psychozy i frustracji, czuły i agresywny, szczerze naiwny, niewinny i zagrażający, jest absurdem ocierającym się o kicz, w którym uczucia są zarazem prawdziwe i cyniczne, a groteska łączy się z subtelnością³¹⁹. To, co konstytuuje *corps dansant* Les Ballets C. de la B. jako krytyczne, rozbija się na dwa czynniki, pierwszym jest wewnętrzna polityka funkcjonowania grupy, drugim - społeczny wymiar tematyki spektakli.

Idea relacji grupy i indywidualności, motywująca poszukiwania Platela, jest pochodną zmian zapoczątkowanych przez nowy taniec najpierw w Judson Church, potem w tańcu francuskim, której on nadał głęboko społeczny wymiar. Wielu innych choreografów pochyliło się nad kwestiami społecznymi, interpretując je często w kategoriach relacji władzy. *Heil Tanz!* (2006) jest trzecim spektaklem w trylogii Caterigny Sagni poświęconej tej problematyce. Wcześniejsze prace obejmowały *Sorelline* (2001) traktujący o dominacji w rodzinie i *Relations publiques* (2002), który z kolei analizował relacje wewnętrzne w zespole tanecznym.

W *Heil Tanz!* pracująca we Francji włoska choreografka odważnie porusza tematy często przez taniec pomijane, które tymczasem nadal żywo dotyczą współczesnego społeczeństwa: przemoc, dominacja, struktury i zachowania totalitarne. Zabieg tym istotniejszy, że skoncentrowany na dwóch obszarach manifestacji tych fenomenów: ciele i języku³²⁰. Artystka zawęży swoje pole eksploracji do świata tańca, demistyfikując liczne klisze związane ze statusem tancerza, choreografa, widza, krytyka, często posługując się ironią i autoironią. Pojawia się także wiele bezpośrednich referencji do modernistycznego tańca niemieckiego i jego relacji z rządami III Rzeszy (czego najbardziej ewidentnym przejawem jest oczywiście sam tytuł).

Heil Tanz! jest zasadniczo meta-tańcem, ale w odróżnieniu od metod konceptualnych, forma samego spektaklu pozostaje jednak zdecydowanie uteatralizowana i to nie iluzja teatralna jako taka jest przedmiotem krytyki, ale raczej prawa rządzące tanecznym światem i teatralną salą. Już sam początek destabilizuje widzów, spektakl rozpoczyna się bowiem kłótnią o miejsce na widowni, która okazuje się

³¹⁹ J.-M. Adolphe, *Alain Platel...*, *op.cit.*

³²⁰ I. Filiberti, *Heil Tanz!*, La Masion de la Culture de Grenoble, 2004. Program spektaklu.

co prawda inscenizowana, ale przez pierwszych kilka chwil nie możemy mieć co do tego pewności. Od pierwszej minuty Sagna igra z pozycją widza, jego oczekiwaniami i skłonnością do wydawania sądów. Gdy po kilku minutach tańca pada z widowni żądanie „prawdziwego tańca” a nie „współczesnego byle czego, tańczonego przez pedałów w ciemności”, tancerze rozpoczynają dyskusję z „widzem”, próbując wydobyć od niego uzasadnienie takich sądów i prawdziwe oczekiwania co do tego, czym powinien być taniec. Pojawiają się także inne elementy zakłócające zwyczajowy porządek spektaklu – jak komunikat o przerwie wygłaszany ze sceny przez jednego z tancerzy. Ponownie nie wiemy, zawieszeni pomiędzy realnym a prawdopodobnym, czy jest to żart, czy też rzeczywista przerwa w spektaklu. W kolejnej scenie prosi się widzów o zamknięcie oczu, gdyż prezentowany fragment „jest przeznaczony tylko dla oczu krytyków”.

Sagna analizuje także szeroko stosunki władzy na linii choreograf („ten, który nie potrafi tańczyć”) i tancerz. Choreograf przedstawiony jest więc jako ten, który w najlepszym wypadku jest „dobrowolnym dyktatorem”³²¹, zaś taniec jawi się jako przestrzeń ujawniania się pewnych typów relacji społecznych i koncepcji władzy³²². Ponadto wprowadzona jest w obszar tej analizy postać krytyka, który musi stawić czoła odwiecznemu pytaniu: czy naprawdę można opisać język ciała i ruch? Są to pytania i problemy, które przywołują stwierdzenie Foucault: „wiedza i władza wynikają jedna z drugiej”, pozostają od lat obecne w przestrzeni tańca współczesnego³²³. Zweryfikowane zostaje więc w tym spektaklu prawo do wydawania sądów, opinii i krytykowania tańca. Tancerze wykonują po trzykroć tę samą sekwencję, zadaniem krytyka jest jej opisanie. W pierwszej próbie używa on słów związanych z emocjami, z własnymi wrażeniami, ale to nie zadowala tancerzy. Podobnie jak druga i trzecia próba. Ale sami tancerze także wpadają w pułapkę dążenia do jasnego i klarownego opisu tańca, czyli w ich rozumieniu - języka technicznego. Skonstruowana przez nich formuła: „pół Graham, pół Niżyński, release/contradiction, oczy na widownię”, etc. okazuje się równie paradoksalna i wieloznaczna jak słowa krytyka.

³²¹ S. Skura, *Truncated invitations and other approaches*, „The Drama Review”, 1985 nr 106, s. 49.

³²² Zob. M. Guigou, *op. cit.*, s. 33.

³²³ M. Foucault, *Philosophie. Anthologie*, Paris 2004, s. 384.

Pojawiają się także elementy graniczące z przemocą fizyczną, np. gdy jeden z tancerzy zostaje zawieszony za kostkę głową w dół na linie i ma w tej pozycji wykonać *piqué* - jedno z podstawowych ćwiczeń baletowych. Automatycznie sens tego polecenia zostaje zanegowany przez paradoksalność sytuacji, ale także przez sam fakt, że *piqué* pozostaje *piqué* tylko w określonej pozycji ciała wobec przestrzeni. Ostatecznie więc taniec okazuje się sztuką, która może być zrozumiała jedynie bezpośrednio, wszelkie próby intersemiotycznego przekładu okazują się być nieporozumieniem.

Jako narzędzie dyskursu władzy zostaje tutaj wprowadzona manipulacja obrazem projektowanym, analogicznie niejako do metod stosowanych przez reżimy totalitarne³²⁴. W głębi sceny na ekranie projektowany jest film, na którym słynny, wieloletni współpracownik Piny Bausch – Dominique Mercy - mówi o swoim tańcu i stylu, o wyłanianiu się ruchu. W tym samym czasie na scenie Jean-Laurent Sasportes, również związany z Tanztheater Wuppertal, zaczyna tańczyć, wyrażając samą swoją osobą historię tańca, dublując siebie jako rzeczywiste ciało i obraz tancerza słynnego zespołu. Przywołanie akurat tego fenomenu i w tym właśnie kontekście zwraca uwagę po pierwsze na *corps dansant* jako nośnik historii, po drugie – na ciągłość pewnych dyskursów. Pina Bausch była przecież wychowanką Kurta Joosa - jednego z pionierów tańca modernistycznego w Niemczech i zarazem artysty politycznie zaangażowanego przeciwko totalitaryzmowi.

W kolejnej projekcji pojawia się ironizujący monolog o pseudo-spiritualizmie, psychoanalizie i tańcu, kładący te fenomeny społeczne na jednej szali. To historia tancerza opowiadana przez jego „wewnętrznego narratora”. Jest to artysta z powołania, który odnajduje swoją drogę ku samorealizacji w dyskotecce, odrzucając reżim baletowy. Jednocześnie przywołuje on stereotypowy i trącający naiwnością wzorzec sprzeciwu wobec baletu:

Artyści, których oglądałeś w telewizji, to egoiści tworzący dla przyjemności luksusu i sukcesu. Wiedziałeś, że pod przykrywką tancerki skrywa się oblicze naznaczone zmęczeniem i ambicją. I twoje wewnętrzne dziecko się buntowało. „Nie” - mówiło. „Nie, proszę pana. Nie zostanę kapryśną baleriną”³²⁵.

³²⁴ A. Gunthert, *Logique de l'image totalitaire*, „Artpress”, 1986 nr 106, s. 33-35.

³²⁵ Tekst wygłoszony w spektaklu po włosku, tłumaczenie własne na podstawie folderu I. Filiberti, *op.cit.*

Z humorem graniczącym z groteską i łatwą do przekroczenia agresją, Sagna ukazuje paradoksy wewnętrznej polityki świata tańca. *Corps dansant* istnieje w niej tak samo silnie jak istnieje ciało choreografa, krytyka i widza, tworzących kolektyw uzupełniających się i warunkujących swój status elementów.

Felix Ruckert, niemiecki choreograf, znany jest przede wszystkim z nierzadko kontrowersyjnych matryc konceptualnych, organizujących jego spektakle. Jedną z nich, *Hautnah* (1995-1999) polegała na zaproponowaniu widzom możliwości kupienia prywatnego seansu tanecznego, na zasadach analogicznych do prywatnych pokazów w klubach nocnych. Widz (klient?) ustalał z tancerką stawkę i po uzyskaniu konsensusu, tancerka prowadziła widza (klienta?) do wydzielonego pomieszczenia, gdzie odbywał się prywatny występ, prawdopodobnie angażujący aktywnie niekiedy także widza, co pozostaje jednak w granicach domysłów. Ruckert nie tylko potraktował przez ten zabieg ciało tancerza jako przedmiot transakcji ekonomicznej (przerysowując niejako reguły spektaklu teatralnego), ale także wyeksponował doświadczenie widza jako indywidualne, ustawiając go jednocześnie w ambiwalentnej pozycji klienta płacącego za bliżej nieokreśloną, czyli ryzykowną usługę (jak przy zakupie biletu na spektakl teatralny).

Spektakle Ruckerta budzą wiele kontrowersji z powodu jawnego zainteresowania tego artysty praktyką sado-masochistyczną, której elementy przenosi w kadr sceny. W centrum naszego zainteresowania pozostanie tutaj jednak duet *On Pain and Presence* (2007), który wydaje się interesującym przykładem dyskusji o ciele performerki, sytuującym się na granicy pomiędzy prywatnym a publicznym. Ruckert ponownie odwołuje się do reguł recepcji spektaklu czy performansu, które poddaje skrupulatnej analizie, wyodrębniając kilka poziomów organizujących spektakl jako taki i następnie opisując niektóre możliwe warianty, w jakich mogą się one przejawiać. Tytuł odsyła także do idei odczuwania bólu jako formy doświadczania obecności.

Corps dansant zostaje tutaj ustanowione jako przedmiot co najmniej dwóch głównych, krzyżujących się w momencie performansu dyskursów. Pierwszym jest dyskurs przynależny oglądowi widza, teoretycznie mniej przewidywalny, chociaż Ruckert analizuje go wychodząc z płaszczyzny swoistej psychoanalizy relacji widz-artysta i opierając się głównie na rodzaju potrzeb i oczekiwań, jakie sytuacja teatralna prowokuje u widza. Drugim dyskursem jest dyskurs wewnętrzny samego spektaklu,

którego reguły wyznaczane są przez jego formę, historię i metodę konkretyzacji scenicznej. Tutaj przyjmuje postać popularnego ostatnio tak w teatrze, jak i w tańcu, zabiegu uzewnętrznionej dyskusji choreograf (reżyser) – tancerz (aktor). Dwoje performerów wielokrotnie zamienia się rolami, odwracając relacje władzy we własnym tandemie. Podobnie manipulują nimi na linii scena-widownia, pozwalając nam wierzyć od czasu do czasu, że możemy współodczuwać cielesne doświadczenie artysty (gdy np. w jednej ze scen zostają rozdane małe drewniane klamerki, którymi widzowie mają spiąć sobie fragment skóry, aby doświadczyć podobnego wrażenia do tego, jakie jest w tej samej chwili udziałem performera. Trzeba jednak zaznaczyć, że Ruckert sam używa do tego celu brutalniejszych narzędzi).

W innych momentach Ruckert przeciąga do granic wytrzymałości widowni grę z jej pożądaniem ruchu i akcji, operując figurami *zawieszania* spektaklu, *odmowy* wykonania pewnych poleceń ze strony partnera scenicznego, zarządza nawet pięciominutową przerwę, nakazując jednak widzom pozostanie na miejscach. Ruckert wydaje się więc prowokować sytuację, w której *dzieje się nic*, a to *nic* jest wszystkim, co niewidoczne w strukturze spektaklu, a co próbuje się unaocznić. *Corps dansant* przedstawia się widzowi jako pozbawione prywatności. Jego jedynym bastionem zdaje się być sfera cielesnej przyjemności, której performer może doświadczyć w sposób niemalże perwersyjny, wykorzystując wzrok widza jako fetysz, odwracając tradycyjny kierunek procesu oglądania ciała na scenie. Takim momentem jest scena, w której Ruckert nakazuje swojej partnerce zrobić to, co najbardziej lubi w tańcu i w swojej sztuce. Ta rozbiera się, zostając ostatecznie jedynie w stringach, blisko podłoga wykonuje zmysłowe, nieśpieszne ruchy, zdaje się pograżać we własnych wrażeniach wewnętrznych. Potem mówi (forma zewnętrznego *feedbacku* po wykonaniu zadania strukturyzuje całość spektaklu), że właśnie bycie nagą na scenie jest dla niej największą przyjemnością.

Corps dansant, poza tym momentem, jawi się przede wszystkim jako przestrzeń dyskursu teatralnego i właściwych mu relacji władzy. Za każdym razem, gdy na scenie ma się wydarzyć czy pojawić coś, co postrzegane jest jako „normalne” w świecie spektaklu, Ruckert podważa natychmiast słuszność takiego zbiegu. Dlaczego ciało ubrane? Dlaczego ciało nagie? Dlaczego ciało doświadczane bólem (który zostaje *de*

facto zintelektualizowany)? Jak wpływa na kształt doświadczenia *corps dansant* chęć zobaczenia pewnych form przekazu i uniknięcia innych? Tutaj pomoże w zrozumieniu zabiegu jedna z bardziej tanecznych scen – gdy Ruckert wykonuje kilka powtarzających się, prostych ruchów, komentując je jednocześnie jako taniec, czyli to, co wszyscy chcą oglądać. Czy narcystyczne dążenie do bycia w centrum zainteresowania przynależy tylko artyście? Argument przeczący tej tezie został zabawnie zilustrowany przy pomocy ochotnika z widowni. Najpierw wybrano jedną osobę, która zadeklarowała się jako klaustrofobiczka chętna do poddania się szybkiej terapii. Zamknięto ją w drewnianej skrzyni, informując, że na znak pukania zostanie uwolniona, prosząc jednocześnie, aby starała się wytrzymać tak długo, jak to możliwe. Ochotniczka nie zapukała do momentu, gdy skrzynia z centrum sceny została przesunięta na bok i dyskusja przeniosła się na inny - niż jej osoba - obszar.

Corps dansant, jakie tutaj proponuje Ruckert, fluktuuje pomiędzy różnymi dyskursami, ale za każdym razem zdaje się udowadniać, że prywatność ciała jest możliwa, ale tylko w realnym doświadczeniu fizyczności cielesnego bytu (w tym przez ból) i poprzez serię metateatralnych zabiegów udowadnia, że teza ta dotyczy w takim samym stopniu widza, jak i performera.

f. Nie-taniec i koncept

Zapoczątkowany przez Francuzów taniec konceptualny szybko rozprzestrzenił się w innych miejscach Europy (Wiedeń, Berlin, Lizbona). W ciągu dwudziestu lat ich idee znalazły kontynuatorów i imitatorów, rozwijających, choć nie zawsze udanie, myśl krytyczną, idąc dalej w kierunku dekonstrukcji schematów reprezentacji i cielesności, czyli rozszerzania bądź pogłębiania idei *corps dansant critique*.

Przykładem *nie-tańca* jest spektakl Ivany Müller *While we were holding it together* (2006). Siła kontrastu pomiędzy oczekiwaniami widza a właściwym spektaklem rzadko bywa tak duża i zarazem tak kreatywna. W tym przedstawieniu piątka tancerzy prezentuje się widowni niczym klasyczne *tableaux vivants*. Ubrani we współczesne stroje, różniący się wzrostem i budową ciała, zastygający w niezbyt „pięknych” pozach,

tworzą ludzkie figury, które są zarazem zaprzeczeniem harmonii i spektakularności ciała. Sama konwencja *tableaux vivants* przywołuje czasy sprzed ery radia i telewizji, gdy ta forma spektaklu była jedną z najbardziej popularnych rozrywek. Niemniej zostaje ona złamana, bo Müller częściowo ożywia swoje rzeźby i pozwala im mówić. Niezwykły wysiłek tancerzy polega na utrzymaniu określonej pozycji w bezruchu przez długi okres czasu (do kilkunastu minut). Tylko w chwilach całkowitego wygaszenia światła zamieniają się oni miejscami, nie widzimy więc jedynych momentów fizycznego „dziania się”. Przez ponad godzinę, w pozbawionej jakiegokolwiek dekoracji przestrzeni, tancerze epatują publiczność niemal absolutnym bezruchem:

Bezruchem przeciągniętym do momentu, w którymomalże współczujemy artystom na scenie. [...] W swej antytezie wiktoriańskiego „tableau vivant” oraz domniemanego przebudzenia z kolektywnej intoksykacji dionizyjskich orgii, [Müller] miesza w samym sercu sztuki (...). Wszystko skonstruowane jest niezwykle przemyślnie, ale publiczność musi pamiętać, że oglądając spektakl, staje się również badaczem i jako badacz musi posiadać entuzjazm dla badacza charakterystyczny, by projekt mógł zadziałać. To czyni rolę i pracę widza prawie tak intensywną, jak intensywna jest praca niemogących się poruszyć wykonawców³²⁶.

Cała wyobraźnia widza jest animowana opowieściami i dialogami, jakie toczą się pomiędzy piątką protagonistów. Na przykład, jako jedno z pierwszych pada zadanie: „Wyobrażam sobie nas tutaj za trzysta lat, odkrytych przez jakiegoś archeologa”. Uruchamia ono na zasadzie psychologicznej gry wolnych skojarzeń całą historię, wprowadza różne konteksty, będące jednocześnie formą komentarza do reguł świata sztuki (kto i gdzie umieściłby ich jako eksponaty, czy znaleźliby się w sali wystawowej, czy raczej w ciemnym magazynie, czy zostaliby razem, czy też kupiliby ich jako pojedyncze rzeźby indywidualni kolekcjonerzy, etc.). Te i podobne narracje prowadzą nas przez spektakl prezentujący pewną ideę ciała kolektywnego jako tworu tymczasowego – istniejącego tu i teraz – w sali teatralnej. Sytuacja ta jednocześnie unaocznia, że to w procesie recepcji i nadawania znaczenia widzianym obrazom kryje się esencja spektaklu, co jest zgodne z podstawowym wyznacznikiem nurtu określanego jako konceptualny – zwróceniem uwagi na proces, a nie na produkt. Wybranie konwencji *tableaux vivants* i częściowe ożywienie tworzących je figur (możliwość wypowiedziania się), to także realizacja pewnych fantazji na temat statusu artysty – sytuującego się

³²⁶ H. van Dam, *While We Were Holding It Together*, „Rotterdamse Dagblad” 26.10.2006. Cytat za: Materiały prasowe Stary Browar/Nowy Taniec, Malta 2008.

między figuratywnym (bo należącym do odrębnego „świata sztuki”) a realnym. Umożliwiając tancerzom wypowiedanie się, Müller z jednej strony pogwałciła zasady wyjściowej konwencji, tworząc postmodernistyczną wersję *tableaux vivants*, z drugiej, zadała tym samym pytanie o to, kto te konwencje może ustanawiać.

Humorystyczną formę komentarza do statusu widza i artysty zaproponowali Amanda Piña i David Zimmerman w spektaklu–instalacji *WE* (2008). Publiczność, zamiast podziwiać wykonawców, ogląda za sprawą kamery ustawionej na scenie obraz siebie samej rzutowany na ekran. Doklejane do niego komiksowe dymki z tekstami kreują pseudo-dialogi i monologi, próbujące oddać stan umysłu widza oglądającego spektakl tańca współczesnego (niekiedy dość trywialny). Myśli zawarte w komiksowych dymkach odnoszą się zarówno do samego przedstawienia, jak i do sąsiadów, zawierają opinie o artystach, jak i marzenia o dobrej kolacji, np.:

I have pain in my back.

Is this the end of representation ?

What a good audience !

I go home now ... alone ?

Jednocześnie jest to próba odpowiedzi sobie na pytanie, jaka jest rola twórcy, a jaka widza w kreacji spektaklu, gdzie zaczyna się łańcuch powiązań umożliwiający powstanie spektaklu. Tutaj wystarczył tylko pomysł i obecność widza, aby mogło powstać sprytne przedstawienie o tańcu bez tańca, z *authorium* i audytorium jako jednością (autorzy projektu także znajdują się na widowni).

Zanikanie materialnego przedmiotu spektaklu – ciała tancerza – kieruje projekty z pogranicza tańca i innych sztuk ku tzw. „estetyce relacyjnej” (*esthétique relationnelle*), według której istotą sztuki jest dialog i rozmowa pomiędzy artystą a odbiorcą, będące zarazem jej przedmiotem³²⁷. Prace Tino Sehgala są raczej akcjami, wydarzeniami, chociaż bez partytur, scenariuszami posiadającymi protokół - jedyną podstawą materialną dzieła, ale nie mogą się obyć bez cielesnej obecności performerów i widzów³²⁸. Sehgal, wpisując się w szeroki nurt performansu krytycznego, nie pozwala na

³²⁷ Zob. N. Bouriaud, *L'esthétique relationnelle*, Dijon 1998.

³²⁸ W związku z niemożnością uczestniczenia w projekcie Sehgala oraz w związku z faktem, że nie pozwala on na fotografowanie ani filmowanie swoich prac, poniższa, krótka charakterystyka tej artystycznej propozycji mogła powstać tylko na podstawie materiałów prezentowanych na Uniwersytecie

filmowanie ani fotografowanie swoich spektakli, chcąc obejść dominujące reguły rynku sztuki i spektaklu (produkowanie i sprzedawanie przedmiotu sztuki). Zyskał on szczególną popularność dzięki przedsięwzięciu realizowanemu wieloetapowo w muzeach na całym świecie.

Muzeum bez zwiedzającego nie istnieje, tak samo jak nie istnieje teatr bez widza. W przestrzeni muzealnej widzem jest zwiedzający, dzieło nie jest przedmiotem, ale jest typem relacji, jaka może się wytworzyć (lub nie) pomiędzy nim a osobą świadomą reguł protokołu. „Performerami” nie są najczęściej zawodowi tancerze czy aktorzy, ale pracownicy muzeum, ewentualnie inne osoby związane ze światem sztuki (kuratorzy, krytycy, pracownicy akademicy). Na podstawie wydarzeń, jakie mają miejsce w ramach akcji Sehgala, można się domyślać, że taki protokół zawiera algorytmy typu: „jeżeli zwiedzający poprosi cię o coś dwa razy, to zrób/powiedz to”, „jeżeli zwiedzający będzie chciał wejść do twojej sali, zacznij się rozbierać”. W jednym z projektów obecni w białej muzealnej sali strażnicy zaczynają tańczyć. W innym, kilkusobowa grupa wtopiona w grupę zwiedzających deklamuje wybór sentencji ze współczesnej filozofii bez wstępu i kontekstu, widz-zwiedzający może włączyć się do dyskusji lub nie (jedna z osób-performerów poświadcza, że zwiedzający często reprodukowali tylko rodzaj okrężnego ruchu, podążając za tą grupą, tym samym ruch każdorazowo okazywał się wpisany w przestrzeń muzealną). W jeszcze innym, grająca zakochaną parę dwójka performerów, również bez ogłaszania czy wyróżniania się, próbuje swoimi ciałami odtworzyć najsłynniejsze rzeźbiarskie i malarskie reprezentacje pocałunku.

Wielokrotnie już cytowany w niniejszej pracy Jérôme Bel zakupił nawet jedno z dzieł Sehgala, pomimo iż nie mają one żadnej materialnej podstawy. Bel twierdzi zresztą, że bardzo ujął go fakt, iż zakupione dzieło sztuki transformuje się w zależności od stanu jego pamięci, ponieważ pamięć jest jedyną formą zachowania tego oryginalnego doświadczenia. Być może dlatego w artykule poświęconym Tino Sehgalowi jest wiele pustych miejsc na zdjęcia, podpisanych jedynie „Opis zdjęcia. Prawa autorskie”³²⁹.

Paris VIII w ramach kursu z nowych technologii oraz artykułów o tym artyście: A. Sörenson, *Art Object*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”, s. 74-81 oraz J.-L. Perrier, *Le commerce de l’instant*, „Mouvement”, 2009 nr 7/8, s.74-77.

³²⁹ J.-L. Perrier, *op. cit.*.

Na podstawie protokołów pracuje dziś więcej zespołów, ale nikt chyba nie jest tak radykalny jak Sehgal w ustanawianiu dzieła sztuki jako momentu dziania się, interakcji, w której odpowiedzialność za doświadczenie sztuki leży w równym stopniu po stronie widza, co artyści³³⁰.

W eksplorowaniu statusu artysty daleko idącym radykalizmem wykazali się słoweńscy performerzy - trzy osoby o nazwisku Janez Janša. Wszyscy trzej zmienili bowiem swoją społeczną tożsamość – na tę samą. Janez Janša to m.in. premier Słowenii, zaś zestawienie tego właśnie imienia i nazwiska charakteryzuje około dziesięciu mieszkańców tego kraju. Pomieszanie konwencji performansu z rzeczywistością społeczną jednostki rzadko bywa tak zdecydowane i nieodwracalne. Projekt słoweńskich artystów nastawiony jest na eksplorację konstruktów biografii, tego, jak wpływa ona na samą twórczość oraz w jaki sposób tożsamość jednostki związana jest z jej wyznacznikami regulowanymi społecznie (imię i nazwisko). W ramach tego długofalowego *work in progress* artyści proponują instalację prezentującą dokumenty z procesu zmiany tożsamości oraz *lecture-performance* traktujący o założeniach tego nietypowego przedsięwzięcia i efektach, jakie ta zmiana wywołuje na bieżąco w ich życiu zawodowym.

Poza eksploracją relacyjnych jakości sztuki tańca, warto zwrócić także uwagę na projekty, które poprzez zmianę fizycznych warunków spektaklu ograniczają lub zupełnie modyfikują możliwość kontrolowania ciała. W duecie *It's in the air* (2008) Mette Ingvarsten i Jefta van Dinther skaczą przez godzinę na dwóch elastycznych siatkach gimnastycznych, wykonując przy tym kombinacje choreograficzne. Sama konstrukcja ogranicza możliwości wykonywania niektórych ruchów, co prowokuje niekiedy komizm sytuacji, ale to, co doskonale udało się w tym – z założenia prostym koncepcie – to

³³⁰ We Francji jedną z bardziej uznanych grup, która posługuje się podobną formą protokołu, jest Les Gens d'Uterpan, niemniej ci artyści nie zakazują fotografowania czy filmowania swoich prac. Jeden z ich protokołów dotyczy projektu noszącego tytuł miejsca, w którym powstanie. Jego celem jest przeprowadzenie akcji performatywnej w klubie miejskim lub na dancingu, który na określony czas - jedną godzinę - staje się przestrzenią teatralną z wyraźnym podziałem na scenę i widownię. Przy czym nic poza tym nie powinno zmienić się w funkcjonowaniu tego miejsca. Widzowie dowiadują się na pół godziny przed spektaklem o tym, gdzie się on odbędzie. Odbierają bilety i – najczęściej nieco zdziwieni – wchodzą do klubu podczas trwającej imprezy. Dla nich krzesła są ustawione tak, że patrzą na tańczących ludzi, jak gdyby oglądali spektakl tańca. Właściwie tak się dzieje, zwłaszcza, gdy tańczący zaczynają być świadomi sytuacji, niektórzy (aczkolwiek rzadko) rezygnują, inni – wręcz przeciwnie – stają się świadomie obiektem teatralnego oglądu.

umiejętność utrzymania uwagi widza przez całą godzinę, doskonała dramaturgia wykorzystująca minimum środków do uzyskania pełnego efektu uczestnictwa w tym spektaklu. Działania performerów obserwujemy z napięciem i uwagą, wywołanymi wpisaniem w projekt poziomem ryzyka. Niespektakularność *corps dansant*, wynikająca nie tylko ze „zwykłości” kostiumów, braku ról do odgrywania, wpisana w niemalże surową oprawę scenograficzną, skupia naszą uwagę na istocie – dynamice ciał w przestrzeni. Poza tym, niepostrzeżenie, można ten spektakl odczytać jako próbę zrealizowania odwiecznego marzenia człowieka o lataniu, chociażby w postaci jego namiastki – ciała zawieszono przez kilka sekund w powietrzu.

Kitsou Dubois, francuska choreografka, pracuje z tancerzami w jeszcze bardziej specyficznych warunkach, a mianowicie w stanie nieważkości. Wydawałoby się, że będąca podstawą relacji ciała wobec przestrzeni grawitacja jest także niejako gwarantem możliwości tworzenia tańca. Tymczasem, dzięki pracom tej artystki, nawet ten warunek został zniesiony. Praca w stanie nieważkości zakłada diametralną zmianę warunków propriocepcji i orientacji w przestrzeni. Jak mówi sama artystka:

Brak grawitacji często doświadczany jest przez astronautów jako agresja warunkowana sensorycznie. Mózg jest bombardowany oszłamiającą liczbą sygnałów sensorycznych, nie przestających narastać. Brakująca grawitacja to jak atakujące cię, obce ciało³³¹.

Po serii eksperymentów choreografce udało się stworzyć taniec w stanie nieważkości z udziałem zawodowych tancerzy, zaprezentowany w formie video-instalacji *Gravité zero* (1999)³³². Jednocześnie zaproponowała ona astronautom szereg treningów opartych na współczesnych metodach pracy z tancerzem (m.in. określanie środka ciężkości), które mają pomóc im w odczytywaniu pozycji własnego ciała w próżni. Doświadczenie tańca w próżni, dostępne nam, widzom tylko w sposób zapośredniczony przez użycie kamery, dało efekty niezwykle płynnego, spowolnionego ruchu, który artystka opisuje następująco:

Jest to moment perfekcyjnego tańca. Uczucie rozciągania się płynie w głąb ciała, poszczególne narządy zdają się reorganizować na zupełnie nowych zasadach, zwyczajowe punkty wewnętrznej orientacji rozplývają się... Budujesz od nowa centrum siebie, w zależności od tego, gdzie je umieścisz, możesz postrzegać otaczającą cię przestrzeń w odmienny sposób (...) Czy to

³³¹ K. Dubois, *Floating in the weightlessness*, „Ballettanz”, 2000 nr 3, s. 44.

³³² Zaprezentowana po raz pierwszy w formie instalacji w Lux Gallery w Londynie w 1999. Wcześniej, w 1994, powstał spektakl o tym samym tytule, ale wykonywany na scenie, bez możliwości wprowadzania rzeczywistego stanu nieważkości.

niezwykle od-cieleśnienie nie pozwala nam właściwie na prześledzenie konwencjonalnych stosunków, w jakich ustanawiają się nawzajem ciało i przestrzeń?³³³

Gravité zero było wyjątkowym projektem w karierze tej choreografki, wykorzystującym rzeczywisty stan nieważkości. W kolejnych pracach Dubois kieruje się nadal tym konceptem, ale już poprzez analogię, poszukując takich rozwiązań choreograficznych, które nadawałyby ciału rodzaj płynności ruchowej zbliżonej do tej, jaką można uzyskać w stanie a-grawitacji (często w jej projektach pojawia się więc woda, trampoliny, elastyczne liny, jako środowisko lub obiekt modyfikujący fizyczność *corps dansant*).

Zasadnicza wartość tego projektu i pracy nad ciałem w stanie a-grawitacji nie realizuje się w akcie percepcji, jako widzowie doświadczamy bowiem wrażeń dostarczanych przede wszystkim przez warstwę poetycką – płynność, oniryczność ciał prezentowanych na zapisie wideo. Ważniejsza wydaje się sama idea i droga do jej realizacji – czyli udowodnienie, że ciało można wymyśleć na nowo, w innej niż ziemską, fizyczna przestrzeń, że zawiera ono w sobie potencjał umożliwiający jego reorganizację, sposób funkcjonowania i budowania świadomości ciała odmienny od tego, jaki wypracowujemy w trakcie społecznego treningu.

Taniec współczesny stał się przestrzenią dla najbardziej oryginalnych eksperymentów, w tym także dla konfrontacji osobistości artystycznych. Jak bardzo różne style i poetyki mogą współistnieć w ramach jednego projektu pokazuje przykład spektaklu *Gustavia* (2008) Mathilde Monnier i La Ribot. Style francuskiej choreografki, która swoje artystyczne szlify zdobywała w latach 80., oraz hiszpańskiej performerki, pracującej przede wszystkim nad galeryjnymi projektami i immobilnością, są bardzo odmienne. Pomimo to udało im się stworzyć przestrzeń artystycznego porozumienia - eksplorując model burleski, specyficznej konwencji scenicznego performansu „przekształcającej niekompetencję w kompetencję”³³⁴. Ciało burleski to ciało budowane przez powtórzenie i nadmierny w stosunku do wykonywanych czynności wysiłek. Absurdalność wyłania się z burleski tak samo, jak burleska z absurdalności. Zainspirowany poetyką niemych filmów (zwłaszcza B. Keatona i Ch. Chaplina), kabaretu, a nawet cyrku, spektakl ten przetwarza pewien model performatywności,

³³³ K. Dubois, *op.cit.*

³³⁴ T. Hahn, *Black humour*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”, s. 65.

wpisując w niego jednocześnie genderowy dyskurs. Dwie kobiety, dwie bardzo silne osobowości artystyczne, zamieniają się w robiące gagi i popełniające gafy postaci. Jednym z elementów tego rodzaju performansu, związanym z dyskursem genderowym, jest striptiz. Burleska w wykonaniu męskim to performans komiczny, w wykonaniu kobiecym – erotyczny. Są więc w *Gustavii* momenty striptizu, ale okazuje się on tylko mechanicznym zdejmowaniem kolejnych warstw ubrań, bez najmniejszych prób uwodzenia, wykonany niczym wojskowe polecenie. I chociaż fizycznie brakuje w duecie Monnier i La Ribot mężczyzny –wydaje się on być tam obecny jako zewnętrzny obiekt relacyjny.

W duecie La Ribot i Monnier nie ma „tańca”, jest praca z kodami ruchowymi, z przestrzenią i percepcją. W szeregu ostatnich produkcji, łączących ze sobą znanych choreografów (Sidi Larbi Cherkaoui i Akram Khan, Jérôme Bel i Pichet Klunchun, Sylvie Guillem i Rusell Maliphant) lub z gwiazdami pokrewnych muz (Akram Khan i Juliet Binoche, Boris Charmatz i Jeanne Balibar), duet ten proponuje nową jakość takiej współpracy, w której nie tyle istotne jest połączenie dwóch osobistości, co wypracowanie czegoś, co byłoby wynikiem wspólnej idei, przekraczającej poziom autobiografii.

Konsekwentnym rozwijaniem własnego systemu notacji i języka choreograficznego wyróżnia się na scenie europejskiej Francuzka Myriam Gourfink. Jej praca zaczęła się od fascynacji partyturą muzyczną jako metajęzykiem. Próbując przetransponować reguły muzycznej *écriture* na zapis tańca, we współpracy z informatykiem i tancerką dyplomowaną w notacji Labana, stworzyła specjalny program do tworzenia choreografii nazwany LOL. Dla Gourfink jest to nie tylko program komputerowy, ale także forma refleksji nad naturą choreograficznego *langage*. LOL opiera się na czterech podstawowych kategoriach: ciało, części ciała, sekwencje i osiem labanowskich wymiarów ruchu (oparcie, kontakt, kierunek, cel, poziom, rotacja, fleksja, dystans). Tak więc informacja wyjściowa dla programu nie pochodzi tylko z ciała, ale z całego choreograficznego otoczenia. Nie opiera się więc (jak *Life Forms* Cunninghama) na już wcześniej ustalonym kodzie gestycznym, ale na otwartym języku. Pomimo tego, że zapis powstający jako wynik tej procedury jest spójny i w zasadzie zamknięty, to zostawia pewną przestrzeń wyboru dla tancerza (zasadniczo dotyczy to długości trwania poszczególnych ruchów). Artystka pracowała z programem LOL od 1999 do 2002,

potem przeniosła swoje zainteresowania w kierunku innych jakości, koncentrując się przede wszystkim na oddechu (wychodząc od praktyki jogi) oraz pracy z tym, co określa jako „organiczne” – czyli na wewnętrznych impulsach organizujących nasze fizyczne bycie w przestrzeni. Gourfink pracuje tylko z tancerkami (z wyjątkiem jednego solo, które powstało dla Jérôme’a Bela), ponieważ w zakres jej pracy wchodzi zaawansowane techniki jogi jako forma pracy z napięciem mięśni wewnętrznych organów kobiecych.

Z punktu widzenia społecznych aspektów tańca współczesnego, jej prace są interesujące o tyle, że w spektaklach w zasadzie nigdy nie ma kontaktu fizycznego pomiędzy tancerkami. Pomimo że na scenie znajduje się kilkusobowa grupa, każda tancerka rozwija własną choreografię. Jak twierdzi Gourfink, zdecydowała się na taką formę pracy przede wszystkim dlatego, aby pozbyć się fałszywego wrażenia jedności i zgody w zespole³³⁵.

Gourfink sama nie jest skłonna nazywać swoich prac „spektaklami tańca”, ale po prostu spektaklami, podkreślając włączenie w proces twórczy innych mediów, takich jak muzyka, informatyka oraz wideo. Z punktu widzenia odbiorcy najbardziej charakterystyczną cechą prac Gourfink jest powolność ruchów granicząca z immobilnością oraz niekiedy nużąca długość trwania jej spektakli (najkrótsze to około godziny, inne mają od dwóch do sześciu godzin). Jedną z jej niewielu prac solowych – *Corbeau* (2007), dzięki poetyce powolności i minimalizmu pozwala widzowi na zaobserwowanie techniki klasycznej w sposób, jaki nie jest możliwy w spektaklach baletowych. Na scenie znajduje się muzyk – perkusista grający na podwójnym wiszącym gongu - oraz tancerka (należąca do zespołu Opery Garnier). Pokonanie kilku metrów przestrzeni sceny od prawej do lewej kulisy zajmuje jej pół godziny – całość trwania spektaklu. Tancerka przesuwa się tuż przed pierwszym rzędem widzów, po linii prostej. Choreografia jest pomyślana wertykalnie, jako efekt pracy wyszczególnionych mięśni, tancerka porusza się w czterech wyobrażonych przestrzeniach – jednej tuż przy ciele, drugiej średniej, trzeciej oddalonej i bardzo oddalonej od ciała. Widzowie, dzięki fizycznej bliskości wykonawczyni, mogą dokładnie zaobserwować, w jaki sposób ruch powstaje w jej ciele, które miejsca odpowiadają za jego poprawne wykonanie, jak rysuje się i zmienia geometria ciała w przestrzeni.

³³⁵ G. Fontaine, *Les danses du temps*, Pantin 2004, s.129.

Wymaga to jednak aktywnego udziału widza, który musi być nie tyle oglądającym, co obserwatorem, skupić się na detalu, dostrzec to, co zazwyczaj jest tylko narzędziem w budowaniu spektaklu, a co tutaj samo staje się przedmiotem oglądu.

Nieco inaczej powolność wpływa na percepcję widza w spektaklu *Les Temps Tirillés* (2009). Siedem tancerek, ubranych w takie same stroje, odczytuje z otaczających je ekranów powstającą w czasie rzeczywistym partyturę pisaną przez Gourfink. Ten zabieg wymaga doskonałej znajomości jej języka notacji i interpretacji w czasie scenicznego dziania się. Jedynym niezdeteminowanym elementem jest długość wykonywania sekwencji. Praca tancerza koncentruje się na elementach niedostępnych bezpośrednio widzowi: oddechu, myśli, spojrzeniu. Dzięki tej kombinacji może powstać właściwy ruch, wymagający od tancerza bardzo dobrze rozwiniętej wyobraźni wewnętrznej ciała. Konieczność wykonywania ruchów milimetr po milimetrze wymaga ponadto utrzymania uwagi na bardzo wysokim poziomie, co związane jest także z faktem, że taki sposób pracy z ciałem niweluje znaczenie „początku” i „zakończenia” ruchu. Staje się on ciągły, przechodząc nieustannie z jednego stadium do następnego. Zabieg z zastosowaniem partytury powstającej w czasie rzeczywistym wprowadza natomiast swoistą formę kompromisu pomiędzy improwizacją a dziełem *écrit*.

Les Temps Tirillés angażuje także wykonanie na żywo muzycznej kompozycji Georga F. Haasa (fagot, dwie wiolonczele oraz pianino elektroniczne). W wersji pokazywanej w Centre Pompidou muzycy stali w różnych częściach sali i na różnych jej wysokościach, co powodowało, że dźwięki przepływały przez widownię w sposób niestereofoniczny, niejako zanurzając widzów w tym sonorycznym otoczeniu³³⁶.

Uczestniczenie w spektaklach Gourfink wymaga od widza wytężonej pracy, utrzymania uwagi na detalu, skupienia i kontemplacji. Podobnie jak w niektórych pracach Bela, *corps dansant* ukazuje się jako nie do końca dostępne widzowi. Jest ono efektem połączenia zachodniej estetyki spektaklu ze wschodnimi filozofiami cielesności.

W ciągu ostatnich kilkunastu lat rozwija się także nurt autoreferencyjny tańca, nie tylko w propozycjach solowych, ale i większych przedsięwzięciach. Szwajcarska grupa muzyczna Velma zaproponowała w jednym ze swoich spektakli refleksję nad

³³⁶ *Les Temps Tirillés* powstała przy współpracy IRCAM – centrum badań nad muzyką współczesną w Paryżu.

ikonizacją performansów muzycznych. Matrycą teoretyczną, która służy jednocześnie za papierek lakmusowy, stały się czynniki kinestetyczne i gestyczne kreujące kanoniczne zasady scenicznej reprezentacji muzycznej. Performans *Velma Superstar* (2005) rozpoczyna się... kilkakrotnie. Jako pierwszy wychodzi na scenę około trzydziestoosobowy chór, następnie pięcioosobowy zespół muzyczny (kwartet smyczkowy oraz perkusista). Zaczyna się strojenie instrumentów, wykonywane z wyjątkową swobodą gestyczną. Główny protagonista wychodzi niczym dyrygent orkiestry, kłania się i schodzi ze sceny. Za chwilę, dokładnie w ten sam sposób wkracza ponownie na scenę i kłania się, wchodzi „solistka”, ściskają sobie dłonie, kłaniają się, solistka wita się z „pierwszymi skrzypcami” kwartetu, następnie zagłąda razem z „dyrygentem” do partytury i oboje schodzą ze sceny. Ta sekwencja powtórzy się sześć razy. Przez prawie dwadzieścia minut obserwujemy więc rytuał przygotowawczy przed koncertem – strojenie instrumentów, strojenie głosów i ciał (chór), konsultacje, hierarchię ważności na scenie, hieratyczne gesty i postawy. Ostatnim razem „dyrygent” zamiast w garniturze, pojawia się w białym kombinezonie ozdobionym złotymi gwiazdami, co nieuchronnie kojarzy się z postacią Elvisa Presleya. To zmienia także konwencję, odwrócony w charakterystycznym geście gwiazdy rocka (plecami do widowni, z prawą ręką uniesioną w górę), protagonista ogranicza się do zaprezentowania tej postawy w punktowym świetle reflektorów. Następnie zaczyna się koncert – bynajmniej nie instrumentalny. „Solistka” i muzycy rozwijają całą paletę performatywnych działań, w których ciało pomyślane jest jako „producent dźwięku”, tyle że nie mają one wiele wspólnego z klasycznie rozumianą muzyką. Pojawia się więc gdakanie kury (solistka), czy „straszenie” niczym w tanich horrorach („pierwsze skrzypce”), muzycy wykorzystują swoje ciała jako instrumenty na najbardziej niekonwencjonalne sposoby. Po tej scenie kolejna konwencja muzyczna organizuje całą przestrzeń – tym razem są to piosenki *variété*. Ubrany już w garnitur perkusista zamienia się w gwiazdę muzyki rozrywkowej lat 60.-70. i w niebieskim świetle wchodzi w chór, który staje się gronem fanów. W tym romantycznym *entourage* solista śpiewa, ale nie można nic zrozumieć, gdyż cała piosenka składa się ze zbioru głosek, dźwięków, westchnień, tak więc ponownie koncentrujemy się na ciele i geście.

Ta „melodia gestów”³³⁷, organizująca całość spektaklu, prowadzi nas przez inne jeszcze konwencje – ekskluzywnego wernisażu, performansu, dancingu i koncertu rockowego. Metamorfozy są wynikiem działania teatralnej maszyny – przede wszystkim zmiany światła oraz pracy z kinestetyką zarówno protagonistów, jak i chóru. Ostatnie *tableau* – gdy w głębi sceny pojawia się ogromny napis VELMA SUPERSTAR - jest także aluzją do konceptualnych zabiegów, gry z tytułem oraz autoreferencyjności.

g. Corps dansant fikcyjne

Projekt taneczny nie musi realizować się wokół namacalnego, fizycznie istniejącego ciała. Jak pokazuje przykład słoweńsko-niemiecko-polskiego projektu *Veronika Blumstein*, ciało fikcyjne może stać się źródłem żywotnego i długofalowego działania artystycznego.

Veronika Blumstein została wymyślona, czy też stworzona, przez grupę choreografów i teoretyków podczas laboratoryjnego programu rezydencyjnego w Polsce (Jagniątków, 2005). Z relacji uczestników wynikałoby, że powstała ona niejako z bezsilności wobec prób stworzenia wspólnie „realnego” projektu choreograficznego i umożliwiła wyjście poza własne schematy narodowe i kulturowe³³⁸. Blumstein posiada więc fikcyjną biografię. Jest polską Żydówką, która przeżyła Holokaust i była prześladowana politycznie. W latach 60. wyjechała do Ameryki, gdzie pracowała jako performerka i choreografka. Tutaj poznała więc wszystkie ówczesne trendy postmodernistyczne. Do Polski wróciła dopiero w 2005 i aktualnie mieszka w Warszawie. Jej życie jako artystki uzależnione jest od aktywności społeczności, która „powołała ją” do istnienia.

Dla niektórych członków „Grupy Veroniki Blumstein” stała się ona swoistym *alter ego*, pozwalającym na przepracowanie własnych fantazji, historii i tożsamości. W 2006 Veronika była organizatorem festiwalu *Moving Exiles* w Bremen, którego

³³⁷ A. Hohler, *La forme devient contenu. "Velma Superstar" est super, même sans star*, „Ballettanz”, 2006 nr 01.

³³⁸ G. Klein, *Gebrauchsweisen des Fiktiven. Zu einer Praxis des Erfindens*, „Tanzheft”, 2008 nr 1, s. 32-41.

mottem było przywołanie założeń sztuki performatywnej lat 60. i 70. W 2007 otwierała nowe centrum choreograficzne K3 w Hamburgu. Helena Gołąb – polska choreografka, wprowadza Veronikę na scenę w spektaklu *P.erform – Ver.on.ika.*; Emil Hrvatin wymyślił dla niej siostrę – Valentine, żyjącą w Polsce w okresie komunizmu, jednocześnie studentkę słynnej jugosłowiańskiej szkoły filozofii Korcula. Również w Jugosławii zetknęła się z formą performansu, będącą połączeniem tańca folklorystycznego, parad militarnych i baletu. Hrvatin zrekonstruował ten performans³³⁹.

Lecture-performance Kerstin Evert i Janine Schulze zatytułowany *Music was my first love and dance will be my last, or: Veronika Blumstein listens to the dance and sees the music* (2005) eksploruje zawodowe aspekty biografii fikcyjnej choreografki. Poznajemy jej działania od końca lat 60., gdy Blumstein zainteresowała się w sposób szczególny muzyką i jej relacją z tańcem. W 2003 po raz pierwszy zetknęła się z utworem na perkusję *Lovesongs Part II* współczesnego kompozytora Michaela Woltersa. Zaintrygowała ją partytura przypominająca notację ruchu, co przekonało Veronikę o słuszności jej teorii „performatywności muzyki”. W związku z tym chciała ją przedyskutować bezpośrednio z Woltersem, ale ich spotkanie nie mogło dojść do skutku.

W *lecture-performance* Evert i Schulze, które były w ścisłym kontakcie z obojgiem artystów, starają się przedstawić pokrewne im idee. Wszystko dzieje się w quasi-konferencyjnej scenografii, składającej się z dwóch pulpitów, stołu i ekranu projekcyjnego. Początek spektaklu to wykonanie partytury wspomnianego utworu. Z chorągiewką w jednym ręku i grzechotką w drugim, performerki odgrywają *Lovesongs Part II*, przypominający system fikcyjnej kodyfikacji ruchowej, z towarzyszącym mu dźwiękiem grzechotek. Po kilku minutach Evert rozpoczyna krótki wykład dotyczący istoty zagadnienia muzyki performatywnej lat 60., zwłaszcza współpracy Cunninghama i Cage’a (słynne *Variations V*, 1965). Schulze odczytuje z kolei fragment mejla zatytułowanego *Gdzie jest Veronika Blumstein?*, dzięki któremu poprzez zapośredniczenie poznajemy historię fikcyjnej choreografki i realnego kompozytora. Ten ostatni pojawia się za chwilę na ekranie, aby opowiedzieć o swojej idei muzyki, o tym, jak notuje dźwięki, myśląc najpierw o choreografii - sposobie, w jaki miałyby poruszać się muzyk, i od tych wyimaginowanych ruchów począwszy, tworzy partyturę. Z tych trzech

³³⁹ E. Boxberger, *Die Blumstein Group*, „Ballettanz”, 2006 nr 12.

rodzajów tekstów powstaje siatka całego performansu, niepozbowionego humorystycznych akcentów; na przykład w chwilach, gdy na ekranie przemawia Wolters, performerki ... szydełkują (czyli *de facto* wykonują inną formę performansu).

W całości narracji poznajemy więc rozważania Blumstein na temat relacji dźwięku i ruchu, ilustrowane także próbami wykonania jej eksperymentów przez Evert i Schulze. Jeden z nich polega na nagraniu choreografii w całkowitej ciemności, co miało pozwolić „usłyszeć taniec”. Zbyt dosłowne przełożenie teorii na praktykę i przy tym wykonane tanim kosztem eksperymenty okazują się w efekcie dość komiczne. W ostatniej scenie oglądamy Woltersa, który „słuchając choreografii” Blumstein, „tłumaczy”, czy też transponuje ją bezpośrednio na grę na pianinie.

W pierwotnej wersji projektu *Tracks through terrain* (2006) Petera Pleyera Veronika Blumstein jest *de facto* jego autorką. Projekt polega na tym, że potencjalny „widz” zakłada słuchawki na uszy i ma postępować zgodnie z usłyszczanymi poleceniami. Instrukcje dotyczą wykonania słynnej choreografii Blumstein *Dancing Queen Meets Walkmanwords* (1978). W oryginalnej (istniejącej tylko fikcyjnie) wersji wykonywana była ona na pierwszych walkmenach Sony jako celebrowanie demokratyzacji nowych technologii. Od tej pory format performansu zmieniał się wraz z postępem technologicznym. W wykonaniu w Warszawie w 2008 użyto więc odtwarzaczy mp3, nagranie zawierało także sugestie związane ze specyfiką przestrzeni festiwalowej (którą była fabryka wódek Koneser, co zainspirowało jedno z poleceń sformułowane w następujący sposób: „Wyobraź sobie, że jesteś bardzo pijany i poruszasz się na wysokich obcasach”). Widz-performer zamiast wykonywać choreografię Blumstein, podąża – tańcząc w różnych stylach – przez historię tańca wpisaną w jej postać, zaznaczając jednocześnie ślady własnej cielesności w eksplorowanej przestrzeni. Przez słuchawki udzielane są instrukcje dotyczące wykonania ruchu z komentarzem, np. „Tak tańczyliśmy z Trishą Brown w latach 70.”, „To przypomina ruch ze spektaklu Yvonne Rainer”, zaś pod koniec nagrania pada polecenie: „Powiedz teraz głośno: Jestem Veronika Blumstein”.

Fikcyjność postaci Blumstein nie implikuje więc dowolności, ale konieczność podążania przez artystów, dzięki którym zaistniała, za wytyczonymi wspólnie przesłankami i logiczną spójnością jej działań. Veronika uzupełnia swoją biografią

„historyczną dziurę” w tańcu krajów postkomunistycznych, jej doświadczenie i wykształcenie obejmują przede wszystkim te techniki, które zasadniczo nie mogły w tych krajach rozwinąć się w latach 60., 70. i 80. W przeciwieństwie do wyobrażonego, to, co fikcyjne, implikuje świadomość swojej natury. Można by powiedzieć, że fikcyjne jest interakcją pomiędzy wyobraźnią a świadomością. Fikcyjne chroni przed rozczarowaniem i nie dąży do prawdy, a jedynie do potencjalności. Veronika Blumstein jest taką potencjalnością. Ponieważ została obdarzona biografiami i własnym życiem społecznym, powinna też kiedyś fikcyjnie umrzeć i to może być najtrudniejsze zadanie dla grupy z Jagniątkowa.

h. *Corps dansant critique* - podsumowanie

Według André Lepeckiego zabiegi znane z prac większości wyżej wymienionych choreografów wpisują się w szeroki nurt krytyki reprezentacji, zapoczątkowanej jeszcze przez Brechta (proklamującego konieczność zrozumienia *mimesis*) i Antoine’a Artauda w jego manifestie *Teatr okrucieństwa*. Na poziomie teoretycznym owa krytyka oznacza przerwanie modernistycznego reżimu, w którym reprezentacja miała prowadzić do powstania efektu realności. W tańcu zapoczątkował ją słynny manifest *NO* Yvonne Rainer³⁴⁰. Dalej jeszcze idzie Jérôme Bel, proklamując, w nawiązaniu do Barthesa, „śmierć autora a narodziny widza” oraz dążąc do „doświadczenia sceny” raczej niż stworzenia gotowego produktu³⁴¹. Taka postawa łączy się z fundamentalnym pytaniem o ontologię spektaklu, powracającym niczym bumerang w produkcjach Bela, le Roya, Mantero etc. Ikonicznym byłby tutaj przykład *The last performance*, w którym nieustanna wymiana tożsamości odsyła do słynnego *not me – not not me* Schechnera. U

³⁴⁰ *No to spectacle no to virtuosity no to transformation and magic and make-believe no to the glamour and transcendency of the star image no to the heroic no to the anti-heroic no to trash imagery no to involvement of performer or spectator no to style no to seduction of spectator by the wiles of the performer no to eccentricity no to moving or being moved*. [Nie dla spektaklu, nie dla wirtuozerii, nie dla przekształcania, magii i udawania, nie dla blasku i transcendencji obrazu gwiazdy, nie dla heroizmu i anty-heroizmu, nie tandetnemu obrazowaniu, nie zaangażowaniu performerera czy widza, nie dla stylu, nie dla uwodzenia widza przez podstępny performerera, nie dla ekscentryczności, nie dla poruszania lub bycia poruszonym]. Y. Rainer, *Work 1961-73*, New York 1974, s. 51.

³⁴¹ J. Bel, M. Steinmetz, *Chorégraphie. Découverte*, „L’Humanité”, 26.12.2000.

Bela i le Roya bardzo wyraźnie widać, jak subiektywne ciała tkwią w pułapkach lingwistycznych, kulturowych, a także fizycznej, materialnej przestrzeni reprezentacji³⁴².

Według austriackiego krytyka Helmuta Ploebsta, zabiegi dekonstrukcji i rekonstrukcji cielesności mogą być widziane jako reakcja przeciwko normatywnemu odczytaniu politycznych i kapitalistycznych reguł „społeczeństwa spektaklu”³⁴³. Ploebst podkreśla także, że pomimo jawnych inspiracji postmodernizmem amerykańskim, twórcy - jakkolwiek nie nazwanego - nie-tańca czy tańca konceptualnego ostatnich dwudziestu lat w Europie nie naśladowują artystów Judson Church. Odróżnia ich przede wszystkim brak jednej, determinującej pracę i styl wszystkich wymienionych idei, jaką było dla społeczności Judson Church „ciało demokratyczne”. Znane z tamtego okresu procedury twórcze i kompozycyjne zostały połączone z nowymi źródłami inspiracji i autorskimi metodami. Taniec nie jest już niezbędnie zdeterminowany językiem ruchu, ale wpisuje się w szeroko rozumianą sztukę traktującą ciało jako medium³⁴⁴. Idee i figury tego okresu często powracają *implicite* i *explicite* w pracach tzw. tańca konceptualnego. Poza wyżej wymienionymi artystami, warto przywołać tutaj Toma Plischke i jego spektakl *Events for Television (Again)* (2000), w którym „występuje” wiele zanczących postaci z historii tańca i sztuki. Merce Cunningham prowadzi skomplikowany dialog o sztuce, modernizmie i postmodernizmie z Marcelem Duchampem, Igor Strawiński opowiada o początkach *Święta wiosny*, a Mary Rambert, asystentka Niżyńskiego, o premierze z 1913³⁴⁵. Bardzo często mamy tutaj do czynienia z procedurami swoistego recyklingu, zarazem ożywiającyymi historię tańca, jak i dyskutującymi z nią, zadając pytanie o oryginalność dzieła choreograficznego i jego istotę – czego doskonałym przykładem są prace Jérôme’a a Bela³⁴⁶.

³⁴² A. Lepecki, *Exhausting*, op. cit., s. 47 – 49.

³⁴³ H. Ploebst, op. cit., s. 247.

³⁴⁴ *Ibidem*, s. 266.

³⁴⁵ A. Wesemann, *Tanzplattform Deutschland 2000*, „Ballettanz”, 2000 nr 1.

³⁴⁶ Jednym z pierwszych spektakli, który wzbudził kontrowersje w środowisku krytyków i choreografów był *...d’un Faune (éclats)* (1994) francuskiej grupy Quatuor Albrecht Knust. Spektakl ten wpisywał się zdecydowanie w paradygmat recyklingu bardziej niż rekonstrukcji, gdyż oryginalną notację traktował jako punkt wyjścia do pracy nad uaktualnieniem odbioru dzieła Niżyńskiego i jego znaczenia dla współczesnego tańca, a nie jako bezwzględny wyznacznik kompozycji. Zob. dyskusję na ten temat pomiędzy Isabelle Ginot (*The gleaming Reflection on the Faun*) i René Sirvin (*... d’un Faune (éclats) is not exactly a knockout*) w „Ballettanz” 2000 nr 4. Z kolei w Niemczech już w latach siedemdziesiątych Gerhard Bohner podjął się rekonstrukcji spektakli Bauhausu, w tym Oskara Schlemmera *Baletu triadycznego* (1977). Zob. J. Odenthal, *Bohner*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”, s. 42-49.

Wśród całej palety zabiegów choreograficzno-reżyserkich, stosowanych w kreaowaniu *corps dansant critique*, szczególnie widoczne jest operowanie pustką, znudzeniem i trwaniem. Wydaje się, że te kategorie są ściśle związane z recepcją i przemyśleniem sytuacji widza. Jednocześnie wprowadzają krytyczną refleksję nad wszechobecnością szybkości i produktywności w postindustrialnych społeczeństwach, w których istnieje zarazem imperatyw najwyższej performatywności. Nic i nuda, pustka – to faktory modyfikujące percepcję, ale także ujawniające mechanizmy działania uwagi (uważności) i oporu u widza. Zabiegi takie nie generują „kultury rozrywki”, ale wymagają od widza zaangażowania się w projekt, aby móc w pełni go przeżyć. Spowolnienie, repetycja, zdecentralizowanie akcji (lub właściwie jej zniesienie) drażą pustkę czasu, widza pozbawia się stopniowo jego oczekiwań, w obliczu rosnącego znudzenia może on w końcu skoncentrować się ... na sobie, dokonać swoistej introspekcji własnych postaw i oczekiwań. Znudzenie i trwanie mogą pozwolić na wyzwolenie się tego, co nieświadome³⁴⁷. Nuda jest zniesieniem stanu bycia „owładniętym przez rzeczy”, a jednocześnie skupieniem się na tym, co nudzące. W pewien sposób podmiot wiąże się z tym, co go nudzi, można więc rozumieć ten stan jako fundamentalny dla *Dasein*³⁴⁸.

Wydaje się, że zabiegi wszystkich wyżej przywołanych twórców łączy także wymiar niemożliwej, psychoanalitycznej identyfikacji z podmiotem. Jeżeli ciało na scenie nie jest ciałem idealnym, pożądanym, ikonicznym czy archetypicznym, jeżeli niczego poza samym sobą nie reprezentuje, zanegowany zostaje pierwotny mechanizm identyfikacji, jaki legł u podstaw recepcji spektaklu teatralnego czy filmu kinowego. Tworzenie spektakli ze zwykłymi ludźmi, którzy od widzów różnią się tylko umiejscowieniem w przestrzeni, podważa produkcję tego, co spektakularne i uniemożliwia tym samym wytworzenie mechanizmu identyfikacji. W ciele zwykłym ta identyfikacja staje się efektem paradoksalnym, bo może opierać się tylko na rozpoznaniu „podobnego” i „zwykłego” w akcie stawania się, nie dającego gotowego przedmiotu czy struktury, która byłaby przewidywalna i spójna. Inaczej mówiąc, podstawowy mechanizm identyfikacji, opisany w studiach psychoanalitycznych nad recepcją dzieła

³⁴⁷ C. Roux, *op. cit.*, s. 222-224.

³⁴⁸ Tę myśl Heideggera przytacza Giorgio Agamben. Por. G. Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. J. Gayraud, Paris 2006, s. 105.

sztuki, zostaje tutaj zastąpiony mechanizmem paradoksalnym, będącym nie tyle identyfikowaniem się, co rozpoznaniem podobnego.

Idea „współczesności” wpisana w *corps dansant critique* zdaje się odzwierciedlać myśl Giorgio Agambena, według którego współczesność nie jest niczym więcej jak specyficznym stosunkiem do teraźniejszego nam czasu, do którego jednocześnie przynależymy i dystansujemy się, który nieustannie aktualizuje się i zarazem przemija jako anachroniczny³⁴⁹.

³⁴⁹ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. M. Rovere, Paris 2008.

*Nadzieja jest zatem natury politycznej,
to tęsknota za zmianą i transformacją.*

Luc van den Dries



Fotografia 2. Steven Cohen, *Chandelier* (2002). ©John Hogg.

3.2.2. Corps dansant polityczne

W ujęciu biopolitycznym taniec i *corps dansant*, podobnie jak każda praktyka społeczna, jawią się jako fenomeny naturalnie polityczne. Wśród twórców nie jest to bynajmniej postawa powszechna w patrzeniu na własne środowisko pracy: „My nie politykujemy, my tańczymy” – mówią jedni choreografowie³⁵⁰. „Każda choreografia jest w pewnym sensie polityczna” – twierdzą inni³⁵¹.

Tymczasem według Adolphe’a, ogólny ogląd relacji państwo – taniec ukazuje, że w zasadzie nie istniała dotychczas żadna władza (rozumiana jako typ ustroju państwowego), która nie usiłowałaby w ten czy inny sposób wpłynąć na praktykę tańca. Władza Kościoła na przykład ustanowiła swoją zachodnią dominację na kodyfikacji rytu (w tym gestycznego), zabraniając kultu pogańskiego i związanych z nim tańców. We Francji nowoczesne państwo (1643 - objęcie tronu przez Ludwika XIV) ustanawia „królewski korpus” (Królewska Akademia Muzyki i Tańca, 1661) i wycisza wszelki partykularyzm (w 1667 Pierre Beauchamps kodyfikuje pięć pozycji tańca klasycznego, w tym samym czasie parlament przyjmuje edykt zakazujący tańców folklorystycznych i regionalnych)³⁵². Jedynym możliwym do pokazania ciałem jest ciało wychwalające Króla Słońce. Komunistyczne władze ZSRR zaprosiły co prawda do siebie Isadorę Duncan³⁵³, ale ustanowiły też dwa nienaruszalne do dziś monumenty: Balety Bolszoi i Kirowa. Również faszyzm próbował początkowo zjednać sobie łaskawość tańca (Mussolini i taniec futurystyczny, Franco redukujący flamenco do miążkości pocztowej kartki, Hitler i Goebbels obiecujący uznanie tańca ekspresjonistycznego za narodowy „taniec germański”)³⁵⁴.

Nawiązując do okresu faszyzmu, warto zaznaczyć, iż przykłady zaangażowania politycznego choreografów niemieckich w tym czasie jeszcze dziś z trudnością znajdują miejsce w oficjalnym dyskursie historyków tańca. W 1996 w Niemczech skandalem niemalże okazała się publikacja książki *Tanz unterm Hakenkreuz* Liliany Kariny i Marion

³⁵⁰ J.-M. Adolphe, *Une fragilité qui résiste*, „Nouvelles de danse”, 1997 nr 30, s. 29-31.

³⁵¹ Xavier le Roy w rozmowie z Robyn Orlin, zob.: A. Wesemann, *The political potential of dance*, „Ballet Tanz”, 2003 nr 02, s. 22.

³⁵² J.-M. Adolphe, *op. cit.*

³⁵³ L. Louppe, *Qu’est-ce qui est politique en danse?*, „Nouvelles de danse”, 1997 nr 30, s. 36.

³⁵⁴ J.-M. Adolphe, *op. cit.*

Kant, dementującej polityczną rolę mitycznych postaci Haralda Kreuzberga, Rudolfa Labana i Mary Wigman, artystów, którzy pozwolili nadużyć swojej reputacji przez obietnice-chimery narodowego socjalizmu³⁵⁵. Mimo iż na temat roli sztuki w okresie niemieckiego nacjonalizmu powstało do dziś bardzo wiele publikacji, taniec nawet po kilkudziesięciu latach nie potrafi włączyć do swojej tożsamości tego wypartego elementu, który pod znakiem zapytania stawia sens odwołań do klasycznej i narodowej mitologii oraz idee wolności i potęgi cielesnej ekspresji, jakim hołdował *Ausdrucktanz*³⁵⁶. Wizerunek modernistycznego tańca niemieckiego ratują ci twórcy, którzy szybko zorientowali się w zagrożeniach ze strony reżimu totalitarnego, widząc jedyną możliwą drogę w ucieczce za granicę i kontynuowaniu tam swojej pracy, czego przykładem są Valeska Gert, Kurt Jooss, Jean Weidt, Ludolf Child, i wielu innych (również Rudolf Laban wyemigrował w ostateczności do Londynu).

Jak pisze historyk tańca, Mark Franko, wraz z rozwojem nurtu modernistycznego w Niemczech i USA na początku XX wieku *corps dansant* stało się choreograficznym kryterium tożsamości narodowościowej³⁵⁷. Artyści podejmowali tematy, które odnosiły się, często afirmująco, do tej kwestii w kategoriach czysto ruchowych, nie pozbawionych jednakże rysów rasistowskich³⁵⁸. Pomiędzy 1930 a 1940 taniec wkroczył na obszar

³⁵⁵ Rudolf Laban w ministerstwie propagandy Goebbelsa osiągnął pozycję najważniejszego politycznie przedstawiciela tańca, którą utrzymywał aż do odwołania go z tego stanowiska w 1937 roku. Z kolei wywodząca się z niemieckiej burżuazji Mary Wigman nie ukrywała swoich konserwatywnych poglądów i lojalności wobec reżimu, pozwalając nawet, aby jej taniec był oficjalnie uznawany przez nazistów jako nowy taniec niemiecki. Zob.: S. Schoenfeldt, *Etats d'ame, états d'urgence*, „Nouvelles de danse”, 1997 nr 30, s. 42-47.

³⁵⁶ *Ausdrucktanz*, czyli w *taniec wyrazisty*, to zapoczątkowany w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku nurt tańca niemieckiego, łączony przede wszystkim z nazwiskami Valeski Gert, Kurta Joossa, Haralda Kreuzberga oraz Mary Wigman. Jest to jedna z najważniejszych teatralnych manifestacji ekspresjonizmu, poszukująca nowego tanecznego języka, głęboko ekspresyjnego i symbolicznego „gestu cielesnego”, zdolnego wyrazić tragiczne momenty historii i cywilizacji. Inne określenia tego nurtu to *Freier Tanz* (wolny taniec), *Absoluter Tanz* (taniec absolutny) i *Modernier Tanz* (taniec modernistyczny). Zob.: H.-T. Lehmann, *op.cit.*, s. 100.

³⁵⁷ M. Franko, *Dance and the Political: States and Exception*, „Dance Research Journal”, 2006 nr 38/1,2, s. 4.

³⁵⁸ Nie zawsze pojęcie rasy w ówczesnym dyskursie teoretycznym o tańcu należy jednak utożsamiać z ideologią nacjonalistyczną i rasistowską. Georg Fuchs pisał między innymi o roli powszechnej praktyki nowego tańca jako metody „znalezienia wyrazu dla naszej nowoczesnej rasy niemieckiej” oraz, że „dla określonej rasy odkrycie własnego ciała oznacza zarazem przejęcie praw sztuki, narodzin zasad kultury”. Por. G. Fuchs, *Tanec*, [w:] idem, *Scena przeszłości*, tłum. M. Leyko, Gdańsk 2004, s.124 i 130. Przy czym pojęcie rasy u Fuchsa należałoby rozumieć jako wpisane w ciało „właściwości i upodobania swych rodziców i przodków”. Por. M. Leyko, *Teatr artystów*, [w:] G. Fuchs, *op. cit.*, s. 21.

ideologicznych konfliktów pomiędzy kapitalizmem, faszyzmem i komunizmem, zarówno w Europie, jak i w USA³⁵⁹.

Poczynając od pierwszych kontestacji niemieckiego i włoskiego totalitaryzmu w latach trzydziestych, w obrębie tych wszystkich ruchów estetycznych, które można objąć wspólną nazwą tańca współczesnego, polityczny przekaz i związany z nim niekiedy jawny opór stanowiły w pewnych okresach ważny rys ideowy, naznaczający również samą estetykę spektakli. Najsilniej wystąpił on – jak w większości sztuk – na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Nowojorski postmodernizm oraz równoległy mu ruch kalifornijski odrzucały na poziomie idei złudność amerykańskiego mitu, w warstwie estetycznej zaś spektakularność, wirtuozerię i wspaniałość amerykańskiego ciała. Ich polityczne zaangażowanie szło również w parze z eksplorowaniem nowych form wyrazu, zapożyczających także od innych sztuk, zwłaszcza nowych mediów. Steve Paxton stworzył wiele spektakli zawierających dokumenty wojenne i telewizyjne, m.in. z wojny w Wietnamie w *Collaboration with Wintersoldier* (1971), czy w *Air* (1973), spektaklu-komentarzu do polityki Nixona³⁶⁰. W jednej z wersji *Beautiful Lecture* (1968) projektowany jest film dokumentalny o konflikcie wojennym w Republice Biafra.

Postać Paxtona jest o tyle interesująca, że ten sam choreograf jest twórcą techniki *Contact Improvisation*, będącej niewątpliwie jedną z najważniejszych dla współczesnego tańca. Podstawową zasadą tej metody jest brak określonych reguł – poza absolutnym nastawieniem na partnera, wyczuciem i antycypacją jego pozycji i ruchu. Tak więc tylko tancerz–anarchista będzie naprawdę dobry w tej technice, wymagającej libertyńskiej wrażliwości³⁶¹. Niemniej, Sally Banes zwraca uwagę, że nawet najbardziej rozwinięte praktyki eksperymentalne okresu Judson Church, które narodziły się pod ideologiczną egidą demokracji, doprowadziły w trzydzieści lat później taniec w USA do spójności z ogólną linią amerykańskiej tożsamości³⁶².

Władza demokratyczna także nie pozostaje obojętna wobec praktyki tańca, co dobrze pokazuje przykład Francji. Maj ‘68 pozwolił tutaj na prawdziwą eksplozję nowej

³⁵⁹ M. Franko, *op. cit.*

³⁶⁰ S. Banes, *Terpsychore en baskets, op. cit.*, s. 111.

³⁶¹ J.-M. Adolphe, *op. cit.*

³⁶² Pod. za M. Franko, *op. cit.*

fali tańca francuskiego, w której również zaznaczył się nurt polityczny³⁶³. Jednocześnie taniec współczesny został wprowadzony do centrum świata kultury, zyskał uznanie jako sztuka i po latach partyzanckiej walki z klasyką i neoklasyką został wyeksponowany za granicą niczym nowy symbol kreatywności państwa³⁶⁴.

Ukazanie pojęcia dyskursu politycznego w jego szerszym znaczeniu – jako określonych stosunków władzy w danym środowisku – pozwala na ujęcie rewolucji nowoczesności w tańcu jako obalenie totalitarnych prymatów klasyki. Spektakl baletu klasycznego to manifestacja paradygmatu władzy absolutnej: nad zespołem baletowym (w którym jedyną szansą na odrobinę indywidualności jest osiągnięcie pozycji *étoile*, a *corps de ballet* służy jako żywe tło dla *étoiles*), nad kadrami reprezentacji (określona kolejność konfiguracji solo: *pas de deux*, *pas de trois*, etc., określona ilość i kolejność figur w kombinacjach) i nad widzem (któremu narzucona jest perspektywa oraz wizja centralna podkreślająca dodatkowo status tancerzy i organizująca przestrzeń sceniczną; widz jest tym samym mniej lub bardziej uprzywilejowany, w zależności od miejsca zajmowanego na sali widowiskowej)³⁶⁵. Ten aspekt jest przedmiotem refleksji w ramach paradygmatu *corps dansant critique*, natomiast niniejszy rozdział koncentruje się na węższym rozumieniu słowa „polityczny”, przechodząc niejako od sztuki „uprawianej politycznie” (np. przez odrzucenie przez nurt konceptualny wszelkich ideologii związanych z tańcem, przez krytykę ekonomii produkcji i rynku sztuki) do sztuki „politycznej” (czyli tutaj: komentującej fakty historyczno-polityczne czy kwestię tożsamości narodowej). Innym pomocniczym rozróżnieniem jest sztuka angażująca *versus* sztuka zaangażowana. Sztuka angażująca opierałaby się na podstawowym

³⁶³ Angelin Preljocaj tworzy w 1986 *A nos Heros*, balet komentujący sytuację krajów o ustroju komunistycznym. Muzyka do tego spektaklu obejmowała wyłącznie dzieła twórców pochodzących z państw wówczas komunistycznych, w tym Henryka Góreckiego. Zob.: A. Freschel, G. Delahaye, *Angelin Preljocaj*, Paris 2003, s. 47.

³⁶⁴ Adolphe używa w tym miejscu określenia „balet dyplomatyczny”. W języku francuskim *ballet diplomatique* to idiom oznaczający działanie implikujące dużo zmian, ale wprowadzanych w sposób „dyplomatyczny”. Tak więc „balet dyplomatyczny” oznacza tutaj zarówno wykorzystanie tańca do oficjalnego reprezentowania kultury i państwa, ale zwraca również uwagę na fakt manipulacji w polityce kulturalnej państwa. Zob.: J.-M. Adolphe, *op. cit.*

³⁶⁵ *Etoile* to tytuł i pozycja odpowiadająca pojęciu solisty-gwiazdy, czyli pierwszego tancerza/tancerki; *corps de ballet* to korpus baletowy, *pas de deux* to określona kombinacja figur wykonywana w duecie, a w *pas de trois* – przez trio tancerzy. Doskonałym przykładem dekonstrukcji wewnętrznych relacji władzy w grupie baletowej, a przy tym specyficznej wiwisekcji psychiki tancerki, jest spektakl *Veronique Doisneau* (2004) Jérôme’a Bela.

założeniu powojennej awangardy, które przyjmuje istnienie „strukturalnej homologii pomiędzy polem sztuki i polem polityki”³⁶⁶. W odniesieniu do proponowanego w niniejszej pracy modelu, jej realizacją byłby paradygmat krytyczny *corps dansant*. Sztuka zaangażowana natomiast byłaby pewną formą wypowiedzi na temat istniejących problemów politycznych³⁶⁷ i temu właśnie odpowiada paradygmat politycznego *corps dansant*.

a. Neo-kolonializm i mechanizm mimikry

Dla wielu twórców nowego tańca, politycznie zaangażowanych w swoich wypowiedziach artystycznych, krytyczny potencjał *corps dansant* zawiera się w jego możliwościach prowadzenia dyskursu politycznego. Jedną z najbardziej wyrazistych form, jakie on przyjmuje, wpisuje się w nurt rewizji współczesnej kultury z perspektywy postkolonialnej. Można byłoby wymienić tutaj wielu choreografów z Francji, Wielkiej Brytanii, Irlandii (którzy nie wahają się poruszać problemów nawet tragicznych wydarzeń wojen religijnych), Portugalii (Vera Mantero), czy pracujących w Europie, ale pochodzących z krajów obarczonych kolonialną historią (Robyn Orlin, Steven Cohen z RPA, wielu tancerzy i choreografów z Indii).

Ta tendencja wpisuje się w szerokie studia postkolonialne, zapoczątkowane w dziedzinie literaturoznawstwa i w ciągu ostatnich dwudziestu lat zaznaczające coraz silniej swoje wpływy także na gruncie innych nauk. Studia postkolonialne, korzystające z różnych teorii pomocniczych, jak poststrukturalizm, dekonstrukcja, psychoanaliza czy marksizm, często łączą się w polu badań interdyscyplinarnych (*gender*, studia regionalne). Ngugi wa Thiongo – kenijski pisarz – jako główny cel takich badań definiuje „dekolonizację umysłów”³⁶⁸. Wiąże się ona z krytyką eurocentryzmu i projektem „prowincjonalizacji” Europy, schematem właściwym dla badań postkolonialnych, aczkolwiek rozumianym i przytaczanym na odmienne sposoby. Głównym toposem

³⁶⁶ P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, s. 24.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ E. Domańska, *Obrazy PRL-u w perspektywie postkolonialnej*, [w:] *Obrazy PRL-u*, red. K. Brzechczyńska, Poznań 2008.

stworzonym w ramach tego paradygmatu jest figura „Innego”³⁶⁹, niemniej taka perspektywa oferuje zastosowanie wielu innych kategorii, jak: *ambivalencja, etniczność, diaspora, hybryda, różnica, kreolizacja, migracja, mimikra, etc.*³⁷⁰ Wiele z nich mogłoby znaleźć zastosowanie w analizie wątków rekonstrukcji pamięci kolonialnej w spektaklach tańca współczesnego.

Dla zobrazowania relacji, jakie zachodzą pomiędzy obszarami Europy Zachodniej i Wschodniej, szczególnie interesujący wydaje się być kontekst „mechanizmu mimikry”, pierwotnie wprowadzony przez Homiego Bhabhę w jego badaniach nad postkolonialną tożsamością hinduską. Pojęcie mimikry oznacza mechanizm ochronny, przejawiający się w sztucznym podobieństwie jednego organizmu do innego. Bhabha używa tego terminu do opisanego stanu kultur kolonizowanych, w których występuje paradoksalne – wydawałoby się – zjawisko mimikry, czyli innymi słowy, bycia opresorem, ale „nie do końca”. Ilustruje to przerysowana „angielskość” czy „francuskość” jako znak sztucznej emancypacji ofiar³⁷¹.

W odniesieniu do choreografii Europy postkomunistycznej termin „kolonizacja” może być użyty co najmniej w podwójnym znaczeniu. Po pierwsze, odnosiłby się do opisanej w rozdziale drugim „kolonizacji” tańca przez balet i folklor. W drugim znaczeniu oznaczałby zjawisko „neo-kolonizacji” przez zachodnie estetyki, jakiej po upadku komunizmu poddał się częściowo taniec wschodnioeuropejski, poszukujący swojej tożsamości. Jest to związane z procesem przejmowania przez kraje postkomunistyczne instytucji demokratycznych i pochodnych wobec nich modeli sztuki (taniec współczesny to forma sztuki instytucjonalnie uznawana tylko w demokracji). Uwzględniając różnice w tradycjach scen tanecznych oraz w sposobach rozprzestrzeniania się tańca współczesnego po 1990 w Europie Środkowej i Wschodniej można skonstatować z pewnością jedną, wspólną wszystkim cechę – fakt, że najmlodszy choreografowie, debiutujący nie na początku *boomu* na taniec w pierwszej fazie lat dziewięćdziesiątych, ale mniej więcej po roku 2000, są konfrontowani z sytuacją, w której oczekiwania ze strony krytyki

³⁶⁹ E. Said, *Orientalizm*, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 625 – 649. Kategoria „Innego” w studiach postkolonialnych nie jest równoważna tej samej kategorii w studiach psychoanalitycznych.

³⁷⁰ E. Domańska, *op. cit.*

³⁷¹ Por. M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 284-292.

zachodniej nie korespondują z ich profilem artystycznym. Pytanie, jakie muszą oni sobie zadać na początku kariery, to jak być wschodnioeuropejskim choreografem i jednocześnie być „współczesnym”? Odpowiedź znajduje się z jednej strony w nieformalnej sieci organizacji, społeczności, miejsc poświęconych tańcowi, pomiędzy którymi cyrkulują zwolennicy określonej estetyki (konceptualno/performatywnej), bez względu na ich narodowość. Z drugiej strony okazuje się, że ucieczka od wpisanej w ciało pamięci kolektywnej, porzucenie wymiaru historycznego ciała, nie jest do końca możliwe. Ciało historyczne przejawia się w tańcu, tak jak w innych sztukach, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni i świadomy. Słoweńska teoretyczka Bojana Kunst pisze, iż:

[...] reprezentacja zjednoczonego ciała Wschód/Zachód przejawia się w wielości wcieleń, ale w tę wielość wpisana jest już pewna hierarchizacja. Z jednej strony mamy zachodnie ciało tańczące [...], z drugiej strony, ciało niemalże bez współczesności (*contemporariness*), niewyartykułowane, charakteryzujące się obskurnym, niezrozumiałym ciężeniem ku przeszłości. To ostatnie nie może komunikować się z tym zachodnim bez silnego politycznego lub lokalnego kontekstu. Rozwój zachodniego tańca modernistycznego i współczesnego przekształcił autonomię ciała w przywilej³⁷².

Doskonałą wykładnią takich wzajemnych stosunków tych dwóch potencjalnych modeli jest *performance-lecture* pochodzącego z Belgradu Sašy Asentića *My Private Bio-Politics: A Performance on the Paper Floor* (2008). Spektakl ten dotyka bezpośrednio kwestii tożsamości wschodnioeuropejskich choreografów. Asentić deklaruje przede wszystkim, że to, czego oczekuje od niego krytyka zachodnia, to bycie „wschodnim”. Pojawia się więc pytanie, jak być „wschodnim” i „współczesnym” zarazem, jeżeli niemalże wszystkie techniki nowego tańca są w zasadzie wypracowane na Zachodzie (USA, Niemcy, Francja), lub określane jako „zachodnie”³⁷³. Asentić na początku swojego solo zadaje pytanie, czy możliwe jest tworzenie współczesnego tańca serbskiego bez kopiowania popularnych konceptów i technik już istniejących? Konstatuje również fakt – rzadko podkreślany przez teoretyków – że taniec konceptualny jest relatywnie marginalną praktyką choreograficzną, więc tym bardziej niezrozumiałe staje

³⁷² B. Kunst, *op. cit.*

³⁷³ Określenie „zachodnie” należy ująć w cudzysłów, gdyż w większości współczesnych technik tanecznych można odnaleźć wielokulturowe wpływy, np. filozofii zen (Cunningham), jogi, butoh, etc. O hybrydalnej naturze tańca współczesnego i wzajemnych wpływach Wschód-Zachód zob. m.in. S. Banes, *Our Hybrid Tradition*, [w:] *Danse: langage propre et métissage culturel*, dir. Ch. Pontbriand, Montréal 2001, s. 21 – 31.

się dążenie za wszelką cenę do wejścia w szeregi jego twórców, widoczne w belgradzkim środowisku choreograficznym.

Początkowo widz dowiadyuje się także, jakie są losy samego performansu, który po nieoczekiwanym międzynarodowym sukcesie zamienia się decyzją autora z *work-in-progress* w *work-in-regress*. Artysta informuje widzów, że materiał budujący performans będzie stopniowo usuwany ze spektaklu, aż do momentu, w którym stanie się jedynie nagraniem video. Im więcej będzie otrzymywał zaproszeń z różnych miejsc w Europie prezentujących taniec współczesny, tym mniej materiału będą mogli oglądać na żywo kolejni widzowie. Im więcej zaproszeń – tym mniej spektaklu.

Solo Asentića zbudowane jest na – analogicznej do metody pracy Jérôme’a Bela - zasadzie cytatów i *recyklingu*. Już wybór samej formy *performance-lecture* jest meta-komentarzem, gdyż jest ona właściwa zachodniej estetyce i szczególnie widoczna w nurcie nie-tańca. Materiałem poddanym takiej specyficznej obróbce są właśnie prace francuskiego choreografa, a dokładniej, jego autobiograficzna narracja, pierwotnie wygłoszona w spektaklu *Xavier le Roy (2000)*³⁷⁴.

Młody serbski artysta deklamuje te narracje w taki sposób, że widz, który nie ma odpowiednich referencji do historii tańca współczesnego i spektakli Bela w szczególności, nie będzie mógł odróżnić poziomu autobiografii (fałszywego, przejętego od Bela) od meta-cytatu. Zwłaszcza, że na początku spektaklu, gdy performer opowiada o tym, jak on powstał, przywołuje rozmowę z belgradzkim teoretykiem i praktykiem teatru, który odradza mu autobiograficzny wątek, aby uniknąć oskarżeń o kopiowanie. Asentić stawia więc kolejne pytanie – czy tylko zachodni choreografowie mają prawo do autobiograficznych narracji, a inni już nie? Czy tylko oni mają prawo być „współcześni”? I kto właściwie ma takie prawo?

Cytaty, komentarze, postępująca dekonstrukcja schematu *performance-lecture* oraz kadrujący wszystko kontekst Serbii, z odniesieniami także do folkloru, budują strukturę dramaturgiczną spektaklu. Perfekcyjnie „konceptualny” i prawie zupełnie nie-taneczny spektakl może więc zostać odczytany jako realizacja konceptu mimikry na obszarze europejskiego tańca współczesnego, a także jako komentarz do tego typu

³⁷⁴ *Xavier Le Roy* jest kolejnym przedsięwzięciem w karierze Bela, będącym grą z pojęciem autora. Jest to spektakl stworzony przez Le Roya, ale jako jego autor widnieje Jérôme Bel.

praktyki. *Corps dansant* Asentića to ciało zawieszone w przestrzeni pomiędzy tożsamością indywidualną artysty-choreografa a zglobalizowanym środowiskiem tańca współczesnego.

Inaczej tę problematykę podejmuje pracująca w Belgii i Niemczech węgierska choreografka Eszter Salamon, chociaż podobnie ucieka się do formy *performance-lecture*. W *Magyar táncok* (2004) konfrontuje się ona z własną biografią artystyczną, proponując przy tym alternatywne spojrzenie na ustalone konwencje istnienia tańca w przestrzeni społecznej. Na początku mówi o tym, iż jedną z pierwszych form, w jakich zaistniał on w Europie, były tańce zbiorowe, w których poszczególne osoby nie dotykały się nawzajem, po czym ilustruje to współczesnym tańcem dyskotekowym w wykonaniu na żywo przez grupę młodych ludzi. Dokonując tego wiekowego przeskoku, autorka ukazuje jednocześnie stałość pewnych zjawisk w ich formie, która manifestuje się jedynie w zmiennej gamie symptomów.

Salamon zaprasza do udziału w tym spektaklu członków swojej rodziny, którzy razem z nią tańczą i grają na scenie. Widzowie podążają więc za historią performerki na dwa sposoby: oglądając tradycyjne tańce węgierskie wykonywane przez nią i zaproszonych gości oraz słuchając jej przemyśleń, będących krytycznym komentarzem z perspektywy historyczno-społecznej. Salamon prezentuje wszystkie style taneczne, które praktykowała w swojej karierze, opowiadając jednocześnie o tym, w jaki sposób ukształtowały one jej ciało i myślenie o nim. Poczynając od baletu, poprzez tańce ludowe, do technik współczesnych, z którymi zapoznała się po wyjeździe z kraju. Jest to ścieżka edukacji, która mogłaby być określona jako typowa dla wielu wschodnioeuropejskich choreografów i tancerzy jej pokolenia. Uczestniczymy więc w czymś w rodzaju politycznej autobiografii - synekdochy w odniesieniu do historii tańca w Europie postkomunistycznej.

W perspektywie przytoczonego wyżej mechanizmu mimikry *Magyar táncok* jawi się jako próba ucieczki od neo-kolonizacji własnego ciała i węgierskiej tradycji tanecznej. Niemniej, choreografka umieszcza te tańce w niezwykle dla nich kontekście *performance-lecture*, czyniąc z nich równoważny wszelkim innym technikom model dyskursywny. Ten ostatni fakt zostaje podkreślony przede wszystkim przez sposób, w jaki Salamon neguje tradycyjny podział ról, wykonując niedozwolone dla kobiet kroki

męskie, w męskim stroju. Ujęcie tylko krótkich fragmentów poszczególnych tańców w ramach *performance-lecture* czyni wykonawców żywymi obiektami muzealnymi, ruchomą ilustracją dla prezentowanych tez. Zanegowana zostaje zwyczajowa konotacja słowa ludowy – czyli spontaniczny i naturalny. Tańce folklorystyczne jawią się jako sformalizowana i ściśle shierarchizowana postać sceniczna choreografii. Salamon prowadzi widza przez swoją historię, będącą przejściem od stadium nieświadomej mimikry (okres tańców folklorystycznych) do okresu świadomego udziału w mechanizmie mimikry (zachodnie techniki współczesne), aby osiągnąć etap pełnej indywidualizacji i wypracowania własnego stylu. Wydaje się jednak, że nawet tak wielopoziomowa refleksja nad syndromem neo-kolonizacji nie uniknęła pułapki, jaką jest sama forma *performance-lecture*, narzucająca laboratoryjne spojrzenie na ciało historyczne reprezentowane przez Eszter Salamon i członków jej rodziny.

Spektakl Salamon jest jednym z cyklu solowych autobiograficznych produkcji, które zapełniły europejskie sceny na przełomie XX i XXI wieku. Przepracowanie własnej drogi i statusu choreografa współczesnego ma szczególny wymiar dla artystów pochodzących z Europy Wschodniej i zaczynających karierę w drugiej lub trzeciej fali po roku 90., gdy nie mogą już identyfikować się tylko poprzez negację tradycji i afirmację nowego. Samo-ustanowienie się jako tancerz i choreograf implikuje po roku 90. w Europie Wschodniej i Centralnej nie tylko konieczność świadomości własnego ciała jako historycznego, ale i zdolność do zdeklarowania się po stronie określonej estetyki. Jak pokazują prace Asentića i Salamon, w negocjacje własnej tożsamości czy chociażby postawy artystycznej, wplata się mniej lub bardziej *explicite* mechanizm mimikry. *Corps dansant* implikuje wymiar historyczno-polityczny, wpisany nie tylko w charakter ruchu, ale i w status samego artysty i jego relacji z publicznością.

Solo, jako forma właściwa wypowiedzi tancerza współczesnego, nie jest równoważne autobiograficznemu *performance-lecture*. Ten ostatni wiąże się również z fenomenem zdiagnozowanym przez serbską teoretyczkę i performerkę Bojanę Cvejć. Píše ona o fetyszu indywidualnej autoekspresji, jaki ogarnął nie tylko taniec, ale i język

pisany wypowiedzi o nim, w którym miast intersubiektywnego języka dominują formy „ja”, „moje” lub „twoje” doświadczenie, przeżycie, etc.³⁷⁵

Taki duch autoekspresji wydaje się być formą katalizatora, często na początku kariery, wszystkich oczekiwań formułowanych (nierzadko stereotypowo) wobec adeptów sztuki tańca. Wpisują się w ten schemat prace młodych polskich tancerzy pracujących za granicą. Wśród nich stosunkowo liczna grupa rezyduje w Wiedniu, współpracując z Tanzquartier. Magdalena Chowaniec, Cezary Tomaszewski, Radek Hewelt, Ewa Bańkowska, Agata Maszkiewicz, Anna Maria Nowak stanowią rodzaj artystycznej mikrospołeczności. Chowaniec, Maszkiewicz czy Tomaszewski tworzą prace, które są rodzajem refleksji nad ciałem naznaczonym historycznie.

Merry widow (2009) Tomaszewskiego odrywa się od imperatywu autoekspresji, kierując się bardziej w stronę społecznego kontekstu „neo-kolonizacji”, jakim jest fala polskich emigrantów w Europie Zachodniej. Angażując do swojej produkcji polskie sprzątaczkę pracującą w Wiedniu, wprowadza na scenę nie tylko stereotypowy obraz polskości, ale dokonuje podwójnej rewaloryzacji – statusu sprzątaczkę i samej operetki, wygnanej niejako z piedestału sztuk wysokich. Sprzątaczkę staje się artystką i jak się okazuje, jest to w niektórych przypadkach odwrócenie wcześniejszego procesu, gdyż dwie z czterech pań mają za sobą edukację artystyczną (jedna ukończyła m.in. sławną szkołę opery wiedeńskiej), zaś udział w produkcji tanecznej stał się dla nich pierwszą szansą na wystąpienie w „prawdziwym” spektaklu. Społeczna kwestia „polskiej sprzątaczkę” potraktowana jest – jak na operetkę przystało – w formie lekkiej i wyzutej z jakiegokolwiek martyrologii. Możemy wręcz mówić o pewnej gloryfikacji statusu sprzątaczkę - pracownika w takim samym stopniu, w jakim jest nim artysta na scenie. Ilustruje to zabawnie moment, gdy oglądamy lekcję „prawidłowego ułożenia ciała przy odkurzaniu”. *Merry widow* nie tyle odnosi się do konceptu mimikry, ile do kontekstu postkolonialnego w ogóle. Wybór formy operetki, bezpośrednie zaangażowanie społeczne umieszcza go na linii niezależności od konfliktu bycia „wschodnim” na Zachodzie. Sposobem na to wydaje się więc wypracowanie konsekwentnego i indywidualnego stylu artystycznej wypowiedzi – w tym wypadku wybór formy teatru muzycznego i jego transformacja przy pomocy metod współczesnej kompozycji

³⁷⁵ B. Cvejčić, *Collectivity? You Mean Collaboration*, „Ballettanz”, 2004 nr 7, s. 34-37.

choreograficznej. Z drugiej strony, ten konkretny spektakl nie jest wolny od imperatywu przepracowania „Inności” postkomunistycznej tożsamości.

Magdalena Chowaniec, również młoda performerka i tancerka, w solo *Hold your horses* (2008) ustanawia w centrum swoich działań redefinicję siebie jako „polskiej tancerki”. Podobnie jak Tomaszewski, wprowadza ona figurę „Innego” – tancerki z Europy Wschodniej, która w stereotypowym wyobrażeniu, przedstawionym w tej pracy, jest często utożsamiana z tancerką *go-go* lub prostytutką, natomiast bardzo rzadko z artystką. Chowaniec przedstawia swoją prywatną historię, począwszy od momentu, gdy wyemigrowała do Austrii i pracowała na wsi, opiekując się starszą panią. Wraz z prywatną opowieścią o dojrzewaniu społecznym, psychologicznym i seksualnym, przemycona zostaje refleksja nad powszechnym w świecie tańca współczesnego nomadyzmem i płynną tożsamością.

W pracy innej debiutującej artystki, również z wiedeńskiej emigracji – Agaty Maszkiewicz, problem „polskości” jest ewokowany bezpośrednio już w tytule – *Poland* (2008), jak i w materiale, jaki składa się na to solo. Maszkiewicz wybrała motyw „polish joke”, moderujący użycie różnych środków wypowiedzi artystycznej – performansu, muzyki, wideo, tańca. Tancerka w sportowym stroju w barwach polskiej flagi wykonuje sekwencje ruchowe, które trudno byłoby jakkolwiek połączyć z „polskością”. Tymczasem poprzez użycie kategorii „żartu”, a konkretnie filmów wideo prezentujących absurdalne gagi, wykonując oberka w stroju sportowym i bez muzyki, re-produkuje własną „inność” nie tylko na potrzeby widza, ale zdaje się performatywnie przepracowywać wrażenie obcości *vis-à-vis* swojej własnej tożsamości.

Niezwykle radykalnego przykładu dostarcza praca również młodego twórcy – pochodzącego z Bukaresztu Manuela Pelmuşa. We wpisującym się w nurt krytycznych autobiografii solowym spektaklu *Preview* (2007) dosłownie nie możemy nic zobaczyć. Nie ma ani odrobiny światła, zarówno na widowni, jak i na scenie. Ciemność reorganizuje hierarchię naszych zmysłów, wymusza (w nieco uzurpatorski sposób) przełączenie kanałów receptywnych na słuch, gdy pozostajemy unieruchomieni na krzesłach. Pelmuş ustawia się więc niejako wbrew głównemu nurtowi konceptualizmu, który dąży przede wszystkim do *pokazywania*, czy też *uwidaczniania* wybranych aspektów cielesności. Performer pozwala nam jedynie słyszeć swoje ciało poprzez

nieliczne czynności wykonywane w trakcie tego solo. Tym, co porządkuje naszą uwagę, jest przede wszystkim opowieść tancerza, opisującego dokładnie sposób, w jaki siada na krześle, czy mówiącego o roli i pojęciu „pracy” ciała. Ta opowieść przechodzi w narrację autobiograficzną, koncentrującą się na różnicach w postrzeganiu jego sztuki przez wschodnich i zachodnich kuratorów i widzów, dostarczając pośrednio także informacji o środowisku tańca współczesnego w Bukareszcie.

Pelmuş przez swój radykalny zabieg wyklucza możliwość powstania paradoksu, o jakim mówi w trakcie spektaklu, polegającego na tym, że w ocenach zachodnioeuropejskich kuratorów jego ciało jest zbyt „wschodnie” i odwrotnie, w ocenach rodzimych twórców postrzegane jest jako zbyt „zachodnie”. Uniemożliwiając „widzenie” jego sztuki, Pelmuş podważa prymat wzroku, widoczność i czytelność jako wyznaczniki tańca konceptualnego oraz możliwość kolonizacji *corps dansant* w akcie presuponowanej, geo-politycznie skontekstualizowanej oceny.

W bardziej humorystyczny i bezpośredni sposób odkrywamy rzeczywistość rosyjskiego tańca współczesnego w performansach Olega Sulimenko i Andreja Andrianova. *Made in Russia* (2009) opowiada w metaforyczny sposób historię wpływów sztuki Zachodu na rosyjski taniec. Dwójka performerów zaczyna od wyobrażenia sobie sytuacji, w której na scenie znajdują się tak słynne postaci, jak Julia Roberts i Fiodor Dostojewski czy Jean-Luc Godard i Maja Plisiecka. Ale ponieważ „są za mało popularnymi performerami” oraz „mają mały budżet”, zaproszenie tych postaci do ich performansu okazuje się niemożliwe.

„Nie możemy zmienić swojego pochodzenia” – deklarują, ale zmuszeni do wymyślenia innej formuły, przyjmują fikcyjne tożsamości – baletowego partnera Plisieckiej oraz nieznanego syna Godarda, którego ten miał począć podczas swojej jedynej wizyty w Moskwie w wyniku przypadkowego romansu. W trakcie historycznej podróży przez losy tych dwóch postaci przed oczami widowni przewija się okres tuż przed rozpadem ZSRR i początki lat 90. Performerski duet opowiadając o kolejnych konwencjach, które inspirowały tę twórczość (od polskiego teatru ekspresyjnego, pantomimy, *butoh*, przez narzuconą wraz „z kurczakami z reklamy” pop-kulturę amerykańską, po europejski taniec konceptualny) i ilustrując tę opowieść ruchowymi interludiami, rysuje oś historyczną, odzwierciedlającą „modę” na pewne style nie tylko

w Rosji, do której docierała ona często nieoficjalnymi kanałami, ale w całej Europie. Podczas tego zabawnego performansu, okraszonego dużą dozą autodystansu i ironii, postać tancerza z Europy Wschodniej rysuje się nieuchronnie jako Inny w stosunku do Zachodu. Gdy jeden z tancerzy upomina scenicznego partnera, że powinni mówić po angielsku, bo są przecież na Zachodzie, drugi podważa to stwierdzenie i pyta, dlaczego, czyż Rosja nie ma swojej kultury i swojego dziedzictwa? Padają podobne, włożone w usta postaci proste pytania, obnażające mechanizm mimikry, konieczność naśladowania zachodnich wzorców, wpisane w wiele performansów tańca współczesnego. „I am made in Russia” – deklaruje ostatecznie Oleg, przyznając jednocześnie, że kultura Zachodu bardzo na niego wpłynęła, niemniej powaga tych stwierdzeń podważana jest poetyką groteski. Fakt, że jedna z postaci jest fikcyjnym synem Godarda, miał na przykład odzwierciedlać koncept o nieznanym wpływie kultury Zachodu na twórczość artystyczną w Rosji. Były partner Plisieckiej adresuje do niej na koniec list, w którym deklaruje, że czuje się uwolniony od przymusu pracowania tylko nogami, od bycia nieustannie w jej cieniu i od zapachu jej drogich perfum pomieszanych z potem. Domniemany syn Godarda informuje natomiast listownie francuskiego reżysera o swoim istnieniu i pyta, co właściwie wyrażają jego filmy, których on sam nigdy nie zrozumiał. Plisiecka i Godard są tutaj ikonami dwóch skrajnie odmiennych estetyk – klasycznej i modernistycznej, które dla performerów zajmujących się ruchem funkcjonują na zasadzie idealnych obiektów relacyjnych, w opozycji do których próbują konstruować własną artystyczną tożsamość.

W wersji zatytułowanej *Made for Russia* (2009), przygotowanej na potrzeby jedyne go festiwalu tańca współczesnego w Moskwie, duet ten został zmodyfikowany i wykorzystano w nim tylko początkowy schemat „wyobrażania sobie” obecności sławnych postaci ze świata sztuki, sportu, filmu czy wreszcie tańca, jako uczestników tego właśnie performansu. W identycznym schemacie potwarzającego się gagu, performerzy przywołują cały szereg ikon zarówno kultury wysokiej, jak i popkultury, uzasadniając niemożność ich fizycznej obecności przede wszystkim dwiema przyczynami: niewystarczającą rangą spektaklu tańca współczesnego oraz brakiem budżetu na projekty taneczne. Ta replika pojawia się w zmodyfikowanej formie niemalże każdorazowo, gdy pada propozycja zaproszenia mniej lub bardziej rozpoznawalnej

postaci (od Micka Jaggera, poprzez duet Tatum, Quentina Tarantino, trupę Teatru Maryńskiego, po Williama Forsythe'a i Pamelę Anderson). Rosyjski taniec współczesny okazuje się więc przede wszystkim „sztuką ubogą”, skazaną na korzystanie z jedynych dostępnych mu źródeł – ciał tancerzy. Gdy w końcowym stwierdzeniu performerzy wpadają ostatecznie na pomysł, aby wszystko zniknęło – scena, widzowie i oni sami, skoro nic nie może się więcej wydarzyć – okazuje się, że nawet do wykonania takiej sztuczki są oni zbyt mało popularni. Ostatecznie więc *corps dansant* rewidujące kategorię Wschodu i Zachodu poprzez pryzmat warunków ekonomicznych twórczości, okazuje się nie tylko jedynym tworzywem dla choreografa, ale i konieczną obecnością, z którą musi on prowadzić nieustanny dialog.

Według Kunst, ta właściwa dla wschodnioeuropejskich spektakli kategoria „Inności” została niejako narzucona z zewnątrz, w momencie, gdy w latach 90. taniec współczesny rozszerzył się gwałtownie na kraje postkomunistyczne:

Wschodnioeuropejski taniec współczesny wszedł na rynek zachodnich produkcji jako spektakularny towar i oczekiwano od niego produkowania „Inności”, miał pozostać egzotycznym i innym, bez praw do zachodniej uniwersalności i współczesności. Paradoksalnie, ten „Inny” nie mógł liczyć na zauważenie, czy chociażby uznanie polityczne, jeżeli nie jawił się jako wyjątkowy produkt. Jak więc współczesny taniec i performans – nie mogąc pominąć faktu, że sam w sobie jest czymś wyjątkowym – może rozwinąć równoległe, dygresyjne sposoby przedstawiania? Jak może wypracować modele oporu? Jak można opracować taktykę radykalnego rozłączenia?³⁷⁶

Na przykładach prac Asentić, Salamon, Tomaszewskiego, Chowaniec, Maszkiewicz, Sumanienko i Pelmuşa wydaje się, że estetyczne ujęcie „Inności” wschodnioeuropejskiej jako materiału choreograficznego może być sposobem na emancypację. Często ta kategoria nie jest przedstawiona jako medium pomiędzy artystą ze „Wschodu” a odbiorcą z „Zachodu”, ale zostaje ukazana jako wewnętrznie płynna, nie pozwalając na trwałą identyfikację.

Myślenie dwubiegunowe Wschód – Zachód może jednak prowadzić do niebezpiecznych uproszczeń i eskalacji stereotypów. Pewną matrycą unaoczniającą ten proces okazała się praktyka zapraszania zachodnich choreografów do pracy ze wschodnioeuropejskimi tancerzami. Efekty są nieprzewidywalne, ale na przykładzie pracy *Happy Project* (2009) Nigela Charnocka z polskimi tancerzami oraz *Rabota* (2009) Martina Forsberga z rosyjskimi performerami, uwidacznia się skłonność do narzucania

³⁷⁶ B. Kunst, *op. cit.*

perspektywy neo-kolonialnej w tego typu projektach. Przejawia się to w fackie przeniesienia na pierwszy plan spektaklu tożsamości narodowej wykonawców i związanych z nią stereotypów.

Happy Project sygnowany nazwiskiem legendy zespołu DV8 i *physical theater* jest zbiorem polskich narodowych *clichés*, tekstów kultury definiujących podstawowe wyznaczniki tego, co można zaliczyć do desygnatów słowa „polskość”. Są więc odwołania do słowiańskich mitów i figur ludowych, poezja Mickiewicza, wódka, hołubce, polki i oberki, buta, ksenofobia i anstysemityzm.

Jaki więc obraz wyłania się ze spektaklu? Mówiąc najkrócej - kulturowego chaosu. Stanu, w którym taniec towarzyski jest traktowany jako dziedzina sztuki, a kultura wysoka - jeśli w ogóle funkcjonuje - to tylko w postaci klisz i rzucanych ni w pięć ni w dziewięć cytatów, wygłaszanych w tym samym tonie co bardzo „biesiadna” wersja pieśni „Sto lat”, naszego drugiego niemal hymnu narodowego. Takie przykłady można mnożyć. Zabrakło w spektaklu chyba tylko chóralnego odśpiewania: „Nic się nie stało, Polacy, nic się nie stało”, bowiem bohaterskie porażki to jedna z naszych specjalności narodowych. O tym wszystkim mówi Charnock bez złośliwości, z dużym poczuciem humoru, a publiczność bawi się świetnie. Ale nie da się oprzeć wrażeniu, że pobrzmiwa tu Gogolowskie „Z czego się śmiejecie? Z samych siebie się śmiejecie!”³⁷⁷

Charnock wydaje się jednak jedynie ślizgać po powierzchni wybranych motywów, jedynie je „pokazuje”, nie podejmując ich eksploracji czy krytycznego komentarza, osadzając całość w kadrach absurdałnej groteski i „dobrej zabawy” na scenie. Hybrydalność tekstowej struktury przenosi się na warstwę czysto ruchową, w której ekspresyjnie przerysowane ludowe tańce przeplatają się z hip-hopem i technikami współczesnymi. Całość nie wydaje się jednak niczym więcej, jak tylko zbiorem naprędce skumulowanych stereotypowych wyobrażeń i figur, umiejętnie skadrowanych techniką kolażu i ekspresyjnym tańcem³⁷⁸.

Rabota Martina Forsberga powstała jako projekt lokalny, wzięło w nim udział czworo moskiewskich tancerzy oraz *бабууку*. *Бабуука* funkcjonuje tutaj zarazem jako babcia (występowały cztery starsze panie, które nie były związane zawodowo ze sceną) oraz jako folklorystyczna lalka, zbudowana ze zmnożonych izomorficznych figurek, zawierających się jedna w drugiej, jakich pełne są przykremlowskie stragany. Forma spektaklu określona została jako instalacja taneczna. Granice sceny wyznaczone

³⁷⁷ A.Z. Kowalczyk, *W stylu Monthy Pythona*, „Kurier Lubelski”, 04.05.2009.

³⁷⁸ O sposobie pracy choreografa z polskimi tancerzami i przebiegu całego procesu zob. J. Majewska, *Jak nas piszą, tak nas tańczą*, „Didaskalia”, 2009 nr 91.

zostały przez ustawione na ziemi *бабушка*, w różnych kształtach, ale wszystkie tak samo bezbarwne. W jednym z rogów prostokąta stoi stół i krzesła, na stole serwis do herbaty. Ósmioro uczestników spektaklu dzieli ze sobą przestrzeń i czas sceniczny. Czwooro tancerzy tańczy w duetach, kwartetach i solowo do ekspresyjnej muzyki Dymitra Szostakowicza, ilustrując swoim tańcem nastroje i napięcia wpisane w partyturę muzyczną. Te sceny są przeplatane bardziej statycznymi momentami, w których to babcie nalewają herbatę, krzątają się przy stole, wykonując – analogicznie do tancerzy – własną pracę. Interesującym kontekstem było miejsce samej premiery spektaklu – dawna fabryka papieru, obecnie przekształcona w centrum tańca współczesnego, nadająca tytułowemu słowu *rabota* wymiar meta-kontekstu. Projekt ten budzi jednak podobne wątpliwości jak *Happy*, chociaż tutaj mamy do czynienia ze stereotypem pozytywnym (dobrej *бабушка*, pracowitego Rosjanina), skontekstualizowanym politycznie przez wybór muzyki (Szostakowicz ostatecznie wstąpił do KPZR i reprezentował oficjalnie ZSRR).

Wracając do przytoczonego na początku tej części pracy jednego z podstawowych celów badań postkolonialnych – „dekolonizacji umysłów”, należałoby postawić pytanie, czy konieczny jest taki zabieg w odniesieniu do tańca współczesnego? Nie można bowiem zapominać, że proces ten dotyczy obydwu stron – „agresora” i „ofiary”. Pierwszym krokiem ku temu powinna być zmiana w opisanym przez Jacquesa Rancièrę’a polu *wyobraźni politycznej*. Według francuskiego filozofa w społeczeństwie nie mamy do czynienia z realną wolnością, a jedynie jej wyobrażeniem, czy też obrazem. Wolność i dominacja są stanami wyobrażonymi, a ich status jest „ontologicznie niepewny” i zależy od wspólnej pracy społeczeństwa, które może ten status uczynić jednoznacznym, przenosząc balans na jedną ze stron. Tak ujęte dążenie do artystycznej wolności pozwala wschodnioeuropejskim choreografom na uniknięcie pułapki mechanizmu mimikry³⁷⁹.

³⁷⁹ A. Żmijewski, *Wstęp* [w:] J. Rancièrę, *Estetyka jako polityka*, *op. cit.*, s. 7.

b. Uwodzielska subwersywność

W przestrzeni dyskursu postkolonialnego sytuują się także twórcy, dla których centrum zainteresowania stanowi tożsamość jednocześnie w swojej manifestacji genderowej i politycznej.

Zabieg łączący te dwa poziomy stosuje Vera Mantero w solo *uma misteriosa Soise e.e. cummings* (1996) będącym *quasi*-holdem dla Josephine Baker. Performerka użyła tutaj swojego ciała jako przestrzeni otwartego postkolonialnego dyskursu. André Lepecki odczytuje tę pracę jako jedną z najważniejszych manifestacji krytycznych w sztuce zaliczanego jednego z głównych krajów kolonizatorskich - Portugalii. Pomalowane na czarno ciało Mantero, z pozostawioną białą twarzą i dłońmi, można odczytać jako manifestację mechanizmu *kontrmimikry*³⁸⁰. Mantero w swoim solo odwraca kierunek pierwotnego procesu, z kolonizatora staje się ofiarą, jest czarna - ale nie do końca. Jedynym strojem dla Mantero jest bowiem farba pokrywająca większość jej ciała oraz zaskakujące (bo uwidocznione przez celowo słabe światło dopiero po dłuższym czasie) kozie kopyta, które zastępują pointy. Również ta symboliczna zamiana (*koza* w języku portugalskim jest synonimem słowa *dziwka*) to nie tylko przypomnienie o dwuznacznej pozycji Baker, która w swoich spektaklach i filmach „sprzedawała” prymitywizm i dzikość (przedmiot ogromnej ciekawości ówczesnej Europy)³⁸¹, ale i powtórzenie odwróconej mimikry – Mantero pozostaje na scenie ubrana/rozebrana, niczym Josephine Baker w słynnej bananowej spódnicy, ale nie do końca ...

Wyjątkową w europejskim krajobrazie postacią jest pochodzący z Południowej Afryki, ale pracujący już od kilku lat we Francji, multiartysta Steven Cohen. Manifestujący swoją skomplikowaną tożsamość (geja, żyda, białego mieszkańca RPA), Cohen łączy w swoich pracach performans w przestrzeniach miejskich, wiedo, taniec i sztuki plastyczne. Określa swoje działania jako *live art*, podkreślając przede wszystkim swoje zaangażowanie polityczno-społeczne³⁸².

³⁸⁰ Por. M. Carlson, *op. cit.*, s. 286 – 288. Mechanizm kontrmimikry jest narzędziem opisującym performanse białych artystów inkorporujących figurę Innego – Indianina lub Murzyna - np. w performansie *Undiscovered Amerindians* Guillermo Gómeza-Peña i Coco Fusco (1992).

³⁸¹ A. Lepecki, *Exhausting*, *op.cit.*, s. 106-122.

³⁸² S. De Waal, R. Sassen, *Steven Cohen*, Johannesburg 2003.

Z wykształcenia artysta plastyk i psycholog, sam pracuje nad kostiumami i scenografią do swoich performansów. Cechą charakterystyczną jego solowych działań jest niezwykle staranny i drobiazgowy *queerowy* makijaż i strój. W tryptyku *Dancing inside out* (2004) – *Made in Africa* (2005) – *Chandellier* (2002) oraz w późniejszej *Golghota* (2009) łączy pokazy wideo z akcji w przestrzeniach miejskich z działaniami scenicznymi.

Cohen patrzy na swoje ciało jak na przestrzeń symboliczną, spajającą dyskurs personalny i polityczny. To, co może być szokujące w odbiorze jego spektakli, to fakt, że dokonuje on głębokich (zarówno dosłownych, jak i psychologicznych) penetracji, stanowiących echo praktyki austriackich akcjonistów. Jawnie polityczna postawa Cohena przejawia się w ukazywaniu nagości ciała z jednej strony jako towaru, z drugiej jako przestrzeni manifestacji biopolitycznego statusu cielesności. W *Dancing inside out* pojawia się najpierw film, na którym widzimy Cohena w *queerowym* kostiumie, z ogromną gwiazdą Dawida niczym koroną na głowie, stojącego na dziedzińcu Centrum Historii Ruchu Oporu i Deportacji w Lyonie. Po kilku minutach, gdy przechodzący obok niego ludzie albo udawali, że go nie widzą, lub też spostrzegłszy, omijali szerokim łukiem, artysta zostaje wyprowadzony przez strażników. Gdy kończy się film, Cohen wchodzi na scenę w skórzanym gorsecie, na kilkudziesięciocentymetrowych obcasach, gwiazdę Dawida ma tym razem zawieszoną na genitaliach. Przytaczane są tu zarówno teksty w jidisz, jak i nazistowskie przemówienia i autentyczne pamiątki z okresu II wojny światowej, takie jak hitlerowski stempel, którym Cohen naznacza swoje ciało. W pewnym momencie tańczy karkołomne solo, „ubrany” jedynie w maskę gazową, kilkakrotnie po wykonaniu salta upadając całym ciałem na deski. Gdy z głośników słychać przemówienie Hitlera, z amplifikowanym momentem skandowania *Heil Hitler!*, Cohen przy pomocy małej kamery wykonuje na żywo specyficzny zabieg kolonoskopii. Niewątpliwym wpływem na taki sposób eksplorowania cielesności miało osobiste doświadczenie artysty z czasów przymusowego pobytu w szeregach armii RPA oraz, w następstwie tego, w szpitalu psychiatrycznym.

Z kolei w nakręconym przez siebie wideo *Made in South Africa* w głównej i jedynej roli obsadził swoją czarnoskórą nianię, która wychowała go, zastępując matkę. 84-letnia Nomsa, sprzątająca przez całe życie domy białych, karmiąca ich dzieci i psy,

występująca w stroju prostytutki, z gołymi piersiami – psychoanalitycznym symbolem przywiązania do figury Matki – jest zarazem obrazem piętnującym postkolonialny i nadal żywy rasizm.

Chandelier, zamykający tryptyk, to także praca dwuczęściowa. Pierwszym momentem jest film wideo, na którym ubrany w kryształowy żyrandol Cohen spaceruje po slumsach Johannesburga, podczas ich wyburzania przez urzędników państwowych. Jakże odmienne reakcje towarzyszą tej wizycie, w porównaniu z filmem z Lyonu. Mieszkańcy slamsów przyglądają się artyście z ciekawością, są mniej lub bardziej uprzejmi, niektórzy biorą go za prostytutkę, inni mówią, że jest piękny, jeszcze inni widzą w nim Jezusa. Gdy zapada zmrok i zapalają się świece na żyrandolu, konfrontacja światła z ciemnością dzielnic biedoty ukazuje surrealizm tego obrazu, tym bardziej podkreślającego żywość istniejących sfer *podziału postrzegalnego* w postkolonialnej Afryce. W drugiej części spektaklu Cohen wychodzi na scenę w tym samym stroju, aby przez chwilę „zawisnąć” pod sufitem teatru niczym prawdziwy żyrandol, a następnie przechodzi w nim pomiędzy rzędami widowni. Wyciemniona sala powoduje, że ta surrealistyczna atmosfera przenosi się na nas, ale jednocześnie bardzo żywo doświadczamy obecności samego Cohena, który chwiejąc się na swoich niebotycznych obcasach, prowokuje w nas realne obawy o integralność jego osoby.

Ten radykalny sposób mówienia o Holokauście, jego ucieleśnienie, odsyła do tezy Giorgio Agambena, iż „wielbienie [Auschwitz] w milczeniu” skrywa „niemoc ludzi powtarzających swe «nigdy więcej» wtedy, gdy jest już jasne, że właśnie to, co nie powinno się już nigdy więcej wydarzyć, dzieje się obecnie wszędzie”³⁸³. *Corps dansant* Cohena przywołuje w tym kontekście nie tylko Holokaust, ale i wcześniejsze tragedie ludobójstwa, sięgające XIX w. (w belgijskim Kongo, czy niemieckiej Afryce Południowo-Zachodniej) i współczesne próby unicestwiania *homo sacer* poprzez pozbawianie go podstawowych praw obywatelskich (jak zniszczenie slamsów ukazane na filmie *Chandelier*).

W *Golghota* z kolei artysta bardzo prowokacyjnie krytykuje kulturę wolnego rynku, która pozwala m.in. na handel ludzkimi szczątkami. W luksusowym sklepie w dzielnicy Soho w Nowym Jorku Cohen kupił, zupełnie legalnie, dwie ludzkie czaszki,

³⁸³ G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 19.

które posłużyły mu do zrobienia butów. Jak zawsze, wybrał się na spacer w przestrzeni miejskiej. Tym razem w eleganckim garniturze, swoim zwyczajowym makijażu i w butach zrobionych z tych czaszek, chodził po okolicach Wall Street. Na trzydziestocentymetrowych obcasach mógłby być alegorią cywilizacji, ostrożnie kalkulującej każdy krok. Tymczasem specyfika miasta, jakim jest Nowy Jork, powodowała, że był postrzegany podobnie jak w Lyonie – większość osób nie zwracała na niego szczególnej uwagi, dla innych był taką samą ciekawostką jak wielu ulicznych „dziwaków”, jakich pełne są ulice tego miasta.

Spektakl sceniczny rozpoczyna się jak zawsze pokazem wideo z akcji *live*. Ciężar całości przenosi się z aspektu krytycznego na eksplorację toposu śmierci we współczesnej kulturze. Cohen przepracowuje w tym spektaklu osobistą tragedię samobójstwa brata. Śmierć, którą staramy się z jednej strony wyeliminować, a z drugiej komercjalizujemy i mediatyzujemy, pojawia się pod różnymi postaciami, symbolicznymi i dokumentalnymi (m.in. film z egzekucji na krześle elektrycznym z archiwów amerykańskiej telewizji). Suchość niektórych scen, wydobywająca zarazem ich pierwotne okrucieństwo, łamana jest momentami łagodniejszymi, ewokującymi uczucia związane ze znikaniem, z pustką, ze śmiercią nie tyle jako stanem, ale unicestwieniem, pozostawianiem *bez odpowiedzi*³⁸⁴. Radykalizm zabiegów Cohena, połączony z oryginalnością *mise en scène* i silną sceniczną obecnością staje się tutaj nową formą *katharsis*³⁸⁵.

W świetle tych wszystkich prac uwidacznia się proces kreowania przez Stevena Cohena swojego scenicznego awatara, *queerowego* performera, który stanowi semantyczny łącznik pomiędzy poszczególnymi spektaklami. To poprzez subwersywność samego zabiegu transwestycji *corps dansant* otwiera pole krytyczne, które nie implikuje dla podmiotu ani pozycji logosu, ani peryferii, ale zamyka się w intersubiektywnym i fizycznym doświadczeniu cielesności. Obcasy Cohena, jego specyficzne stroje, nie tylko tworzą z ciała kruchą rzeźbę, ale utrzymują uważność widza skoncentrowaną nieustannie na tej niestabilności, która wydaje się być podważeniem totalitarnego myślenia o ciele jako maszynie.

³⁸⁴ E. Levinas, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margasiński, Kraków 2008, s.15.

³⁸⁵ L. Lewkowicz, Cornet S., Didier B., *Trouble*, „Balletanz. Jahrbuch 2008”, s. 98-103.

W wyjątkowy sposób wpisuje się również w powyższą dyskusję solo *Lili Handel, Blood, Poetry and Music from the white Whore's Boudoir* (2005) bułgarskiego performerera Ivo Dimcheva. W przestrzeni symbolicznej scenografii, pozostałości po klasycznym wyposażeniu sceny teatralnej („królewski”, zmurszały już nieco fotel, kawałek kurtyny, kilka rekwizytów), w psychologicznie doskonały sposób androgeniczna postać prowadzi monolog, którego dramaturgia opiera się na antycypowanych oczekiwaniach widza, często artykułowanych wprost, po to, aby za chwilę przekształcić je ironicznie w podejmowanej akcji scenicznej. Początkowo poznajemy Lili Handel tylko poprzez jej głos, którego jakość nie pozwala na jednoznaczne zaklasyfikowanie go jako męski lub kobiecy, który oddziałuje na nas samą swoją strukturą i materialnością, a nie sensem wypowiedzianych słów. Także sama postać Lili wywołuje ambiwalentne uczucia pomiędzy pożądaniem, podziwianiem a lękiem. Znajdujemy się naprzeciwko stworzenia, które jest zarazem naturalne i sztuczne. Sztuczna jest przede wszystkim twarz, niczym porcelanowa maska, przyozdobiona sznurem pereł oraz zamrożone, równie sztuczne, piękno ciała. Wszystkie podejmowane przez nią akcje wydają się na siłę udowadniać, że czas nie ma na nią wpływu, są ucieczką przed antycypowaną śmiercią. Śpiew, taniec, ćwiczenia ze wstążką, granie na trąbce i sprzedawanie własnej krwi – to ostateczna próba utrzymania szacunku ze strony widza.

Solo Dimcheva opiera się na grze z pożądaniem, leżącym u podstaw sytuacji teatralnego oglądu nagiego ciała. Posługując się transpozycją procesu uwodzenia na sytuację performatywną, Dimchev nie pozwala jednocześnie widzowi zapomnieć o mechanizmach, jakimi ten daje się sterować. Przejawia się to w sposobie, w jaki performer zwraca się do publiczności, tylko zawieszając reguły reprezentacji, nigdy nie będąc zdecydowanym wyjściem z sytuacji teatralnej. Androgeniczna Lili Handel wie, że to uwaga drugiej strony warunkuje długość jej egzystencji, dlatego za wszelką cenę pragnie ją podtrzymać, nawet kosztem realnej interwencji w integralność swojego ciała i sprzedaż jego części – ampułki krwi na zaimprovizowanej aukcji.

Inną odmianą dyskursu genderowego jest tworzenie monopłciowych choreografii, czyli spektakli na tancerzy lub performerów tylko jednej płci. Według Gerarda Mayena ten typ produkcji nie wpisuje się jednoznacznie w egzystencjalistyczne poszukiwania tożsamości płciowej, leżące u podstaw wielu współczesnych spektakli, zorientowanych

na biopolityczną lekturę cielesności i dekonstrukcję reguł reprezentacji scenicznej. Wpisuje się jednak niewątpliwie w dyskusję o płci biologicznej i społecznej (*sex* i *gender*), zwłaszcza w linii Judith Butler, gdyż porusza przede wszystkim stronę relacji władzy i performatywności genderowej. Mark Tompkins jeden ze swoich projektów proponuje w dwóch wersjach – jedna wyłącznie męska, druga żeńska, z tym, że on sam zachowuje swoją rolę w obydwu obsadach (*Animal mâle*, 2005 *Animal femelle*, 2007). Tym samym Tompkins ustanawia się w roli choreografa-dyktatora, mistrza ceremonii, który sytuuje się poza bipolarnością płci, tworzącego w oderwaniu od pierwotnych impulsów walki i dominacji, jakim poddani są pozostali tancerze³⁸⁶.

Krytyka gender nie ominęła także klasyki i neoklasyki, przede wszystkim za sprawą wyłącznie męskich zespołów baletowych Les Trocadero (Monako) oraz prac Brytyjczyka Matthew Bourne'a. Styl zespołu Les Trocadero wyznacza groteska i przerysowanie tradycyjnych, klasycznych ról baletowych. Natomiast wersja *Jeziora labędziego* (1995) Bourne'a jest jednym z najświetniejszych i najbardziej popularnych spektakli baletowych ostatniego dwudziestolecia. Wyłącznie męski casting, tym samym zanegowanie tradycji genderowego podziału ról w tej choreografii, przez większość krytyków odczytany został jako „homoseksualna” reinterpretacja tego dzieła, ale nie brakowało także interpretacji tego baletu jako komentarza do ówczesnych skandali w brytyjskiej rodzinie królweskiej.

c. Postkolonializm i *tutu*

W duecie Akrama Khana i Sidi Larbi Cherkaouiego *Zéro degrés* (2005) międzykulturowość, tożsamość i dziedzictwo kulturowe, ale także echa kolonializmu tworzą ideologiczne podłoże dla struktury spektaklu. Pojęcie *zéro degrés* odnosi się do stanu, w którym pewna jakość osiąga swoją esencję, inaczej mówiąc, to stan „czystego bytu”. Jeżeli przywołamy historię tańca współczesnego, *zéro degrés* pojawi się jako punkt zero tańca, który oznaczałby ten upragniony przez postmodernistów i konceptualistów „czysty taniec”. *Zéro degrés* jest również meta-komentarzem do

³⁸⁶ G. Mayen, *Le même sexe*, „Mouvement”, 2007 nr 44, s. 124-126.

samego procesu kreatywnego, wymagającego od twórców „wyjścia od zera”, pozbycia się naleciałości i nawyków pracy indywidualnej, aby móc stworzyć prawdziwy duet.

Spektakl, będący amalgamatem sztuk: tańca, muzyki (Nitina Sawhneya) i rzeźby (Antony’ego Gormley’ a) tworzy wielopoziomowy komentarz do międzykulturowości, realizujący się po pierwsze w samej narracji, ewokującej problem rasizmu, (post)kolonializmu i kulturowych konfliktów, po drugie w tańcu, który w wyjątkowo harmonijny sposób łączy stepowanie z jogą, technikami współczesnymi (w tym autorski pomysł sekwencji inspirowanych kung-fu Bruce’a Lee) i tradycyjnym tańcem indyjskim *kathak*³⁸⁷. Również w samym procesie kreacji, który był nieustającą wymianą między belgijskim choreografem, pochodzącym z mieszanej francusko-marokańskiej rodziny, mającym na swoim koncie udział w telewizyjnych *shows* czy musicalach na Broadwayu, oraz Akramem Khanem - Brytyjczykiem bangladejskiego pochodzenia i praktykującym *kathak*, dialog międzykulturowy stanowił podstawę.

W minimalistycznie zaaranżowanej przestrzeni scenicznej duet zaczyna się właściwie od „podwójnego monologu”, wspartego charakterystyczną dla Cherakouiego techniką „powtórzenia” gestycznej akcji mówionej. Aktorzy-tancerze wypowiadają jednocześnie ten sam, dość długi tekst, opowiadający o problemach Khana na przejściu granicznym Bangladesz – Indie, z identyczną stopą rytmiczną i akcentowaniem, dokładając do tego bogatą i bardzo ekspresyjną gestykę – można powiedzieć, że „tańczą” rytm i historię słów.

Dalsza część spektaklu to przeplatane sekwencje mówiono-tańczone, śpiewano-tańczone i po prostu tańczone przy akompaniamencie muzyki na żywo, obecnej fizycznie w przestrzeni scenicznej równie silnie jak ciała tancerzy. Sposób, w jaki ze sobą współistnieją Khan i Cherkaoui powoduje, że mamy wrażenie oglądania duetu idealnego, bez najmniejszego efektu niedopasowania, zgrzytu czy braku harmonii, chociaż należałoby raczej powiedzieć kwartetu idealnego. Na scenie, poza tancerzami obecne są bowiem przez cały czas trwania spektaklu dwa manekiny. Nie są to bynajmniej sklepowe

³⁸⁷ Khanowi i Cherkaouiemu udało się tutaj uniknąć powszechnej pułapki w przypadku międzykulturowych prób łączenia różnych stylów, jaką jest powierzchowne, hybrydalne zestawianie najbardziej odległych od siebie estetycznie gatunków (*break-dance* i *butoh*, balet i Bharata Natyam, etc.), bez teleologicznie uzasadnionych podstaw. Zob. R. Copeland, *Vital Hybrids vs. Vulgar Corruptions: The Fate of Authenticity in the Age of Globalisation*, [w:] *Danse: langage propre et métissage culturel*, op. cit., s. 53-63.

sztuczne lalki, ale autentyczne rzeźby - silikonowe odlewy, które brytyjski artysta³⁸⁸ wykonał specjalnie na potrzeby spektaklu. Manekiny, pozbawione kulturowych nawyków cielesnych, będąc idealnym odlewem formy żywych ciał Cherakouiego i Khana, są kolejną inkarnacją tytułowego *zéro degrés*: ciała jako punktu zero kultury. W ten sposób stają się również doskonałymi partnerami do tańca, do dialogu Ja - Inny, gdzie Inny to Ja odbity w doskonałym lustrze. Manekin/sobowtór to odzwierciedlenie tego, jak nas widzą inni, ale i urzeczywistnienie pojęcia alter-ego, a tym samym narzędzie służące spojrzeniu - dosłownie - na samego siebie.

Międzykulturowość nie jest z pewnością rozumiana tutaj jako stan rzeczy, ale jako bardzo dynamiczny proces, który realizuje się na wielu poziomach. *Corps dansant* funkcjonuje jako polityczne na zasadzie metonimii – osobiste historie performerów uwikłanych w konflikt tożsamościowy zostają bowiem uogólnione i zuniwersalizowane.

Powyższy przykład jest jedną z licznych prób włączenia w refleksję nad ciałem tożsamościowo-politycznych aspektów międzykulturowych społeczeństw. Jedną z najbardziej politycznych artystek współczesnej sceny tańca - Robyn Orlin, odnosi się do tych kwestii poprzez analogię budowaną pomiędzy światem baletu i polityki. Ta południowoafrykańska choreografka jest białą żydówką, córką emigrantów (Polki i Litwina), która kształciła się w Londynie i USA, a obecnie mieszka w Berlinie wraz z mężem (Niemcem) i adoptowaną córką - Zuluską. Wielokulturowość przyczynia się niewątpliwie do tego, iż Orlin doskonale posługuje się ironią i prowokacją, analizując (post)kolonializm i tożsamościowe stereotypy, zwłaszcza „Białych” i „Czarnych”³⁸⁹. Czasami wprowadza do swoich prac wielkie mity lub dzieła klasyki zachodniej i przenosi je w kontekst RPA. Tak jest w przypadku *F****(untitled)* (2000), na potrzeby którego stworzyła historię afrykańskiego Fausta. Ostatecznie w spektaklu było dwóch Faustów : Biały i Czarny. Ten drugi to sprzątac, który pojawia się na scenie przez przypadek, kłóci się z Białym, bo ten podrywa Gretchen, po czym opuszcza teatr, śledzony na korytarzu i ulicy obiektywem kamery. Pomimo iż wielbiciele Goethego nie uznali tej wersji mitu, to

³⁸⁸ Antony Gormley specjalizuje się w rzeźbach i instalacjach antropocentrycznych, czyli takich, dla których punkt wyjścia stanowi ciało ludzkie. Jego *metafizyczne ciało* znajduje swoje realizacje w dużych projektach przestrzennych, komponowanych często z odlewów rzeczywistych ludzkich postaci, lub przetransformowanego na materię ich wybranego wymiaru (np. wysokości). Por. A. Hindry, *La métaphysique d'Antony Gormley*, „Artpress”, 2008 nr 351, s. 46-52.

³⁸⁹ J. Caux, *Entretien avec Robyn Orlin*, „Artpress”, 2002 nr 281, s. 12-14.

właśnie przeniesienie mitologicznej figury w kadry współczesności jest dla Orlin wyrazem jej politycznego zaangażowania³⁹⁰.

Z kolei w *We must eat our suckers with the wrappers on...* (2001) skonfrontowała się z tematem tyle ważnym, co trudnym, zwłaszcza w kontekście Afryki - z AIDS. Poza ewokowaniem wątku humanistycznego, sztuka ta stanowi formę otwartego protestu przeciw polityce koncernów farmaceutycznych w RPA, ograniczających chorym na AIDS dostęp do tanich leków.

W pracach Orlin niczym swoisty *leitmotiv* przewija się jedna myśl: rezygnacja z wyłączności na prawdę, z jednoznacznych i jedynie słusznych idei i wizji świata czy sztuki. W tym celu Orlin ucieka się do różnych form ekspresji (taniec, teatr, wideo, instalacja), nie stroniąc od hybrydyzacji w poszukiwaniu nowych ścieżek dla cielesnego dyskursu i kwestionując kadry i kompozycję spektaklu.

W różnorodnych sposobach użycia wideo Orlin żartuje sobie z estetyki nowych mediów, niemalże systematycznie ucieka się do *webcam*, czarno-białych obrazów słabej jakości (*low-tech*, jak je żartobliwie określa). Mimo iż mogłaby pozwolić sobie na bardziej skomplikowane narzędzia, woli zachować ducha *low-tech*, ze słabo wykadrowanymi obrazami i cienkimi, szarymi kablami, które bez skrupułów pozostawia na scenie. Włączenie elementów codzienności do sztuki jest dla niej sposobem na ich desakralizację. W odniesieniu do samej siebie, Robyn Orlin często używa słowa *tutugirl*. Świat baletu poczuł się niemalże znieważony tym, iż ośmiela się ona „dotknąć” *tutu*³⁹¹, że się z niej śmieje, albo że po prostu igra z dyskursem, który kryje się za obrazem baleriny. W Afryce Południowej jest on jednak - według Orlin – przede wszystkim symbolem kolonializmu. Ironizując z baletowych klisz, używając jednego ze swoich fetyszów: *tutu* albo *point*, Orlin piętnuje więc przede wszystkim imperializm i eurocentryzm, a dopiero w dalszej kolejności sam taniec klasyczny³⁹².

Spektakle takie jak *Daddy, I've seen this piece six times before and I still don't know why they are hurting each other...*(1998), solo *Although I live inside... my hair will always reach towards the sun* (2004) i *Call it... kissed by the sun... better still the*

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Tutu* to określenie charakterystycznej, tiulowej, usztywnianej spódnicy baletowej. W języku polskim funkcjonuje potocznie jako *paczka*.

³⁹² O. Hespel, *Robyn Orlin. Fantasieste rebelle*, Toulouse 2007, s. 38-64.

revenge of the geography (2010) wprowadzają każdorazowo kontekst kolonialny przefiltrowany przez sposoby stereotypowego postrzegania tanecznych stylów i konwencji. Jak twierdzi sama choreografka, ważniejsze od interesowania się tylko samym ciałem jest zrozumienie historii ciała wpisanego w pewną kulturę³⁹³. W *Daddy...* – pierwszym międzynarodowym sukcesie Orlin, jedna scena szczególnie zapada w pamięci. Jest nią moment, w którym tańcząca w rytm dźwięków *Jeziora labędziego* czarnoskóra tancerka w białej *tutu* posypuje się mąką, starając się pokryć nią całe ciało – stać się białą. Przywołując po raz kolejny balet klasyczny jako symbol kolonializmu, Orlin przypomina także o tym, że w RPA nadal jest bardzo niewiele czarnych tancerzy w zespołach baletowych. W tym spektaklu mamy do czynienia z ciągłą konfrontacją tego, co uważa się za „taniec afrykański”, z formami kabaretu i klasyki.

Although I live inside... my hair will always reach towards the sun to spektakl stworzony dla czarnoskórej Francuzki Sophiatou Kossoko. Dla mieszkającej w Paryżu artystki Afryka pozostaje daleką referencją. W przywoływanym procesie pracy z Orlin ścierają się dwie silne osobowości i stereotypy, jakie funkcjonują w odniesieniu do tańca afrykańskiego i do afrykańskiego kontynentu. Rozpoczynając rozstawieniem kolorowych czajników w rytm utworu jednego z najbardziej znanych francuskich piosenkarzy – Serge’a Gainsbourga, z ogromnym „afro” na głowie, Sophiatou niejako łączy dwie strony swojej tożsamości – francuską i afrykańską, niemniej, czyni to używając jaskrawych i rozpoznawalnych symboli, a nie osobistych odniesień. Począwszy od tego momentu cały spektakl organizuje topos wody, żywioł kojarzony z Afryką na zasadzie paradoksalnej – jej esencjalnego niedoboru. Monolog Sophiatou, relacjonujący jej niby-konflikt z białą choreografką, nabiera stopniowo cech interaktywnych, aby ostatecznie wprowadzić widzów na scenę, gdzie tańczą, po wcześniejszym umyciu stóp w specjalnie skonstruowanej na widowni fontannie.

Call it... kissed by the sun... better still the revenge of the geography to z kolei solo powstałe dla czarnoskórego tancerza hip-hopu, mieszkającego na stałe we Francji. Scenografia, jak i cały spektakl, przywołują różne elementy tzw. „kultury miejskiej” –

³⁹³ K. Witzeling, *Ich weiss nicht warum wir noch Arabesque oder Pirouette machen müssen*, „Ballettanz”, 2001 nr 03.

grafitti, muzykę i taniec hip-hop. Każdy niemalże gest staje się jednak mocno polityczny, a powstający na żywo rysunek graffiti okazuje się współczesną wersją *Wolności wiodącej lud na barykady*, zaś dominująca w spektaklu kolorystka nawiązuje do flagi francuskiej. Performer łączy opowieść autobiograficzną z tanecznymi wstawkami, prezentując siebie jako produkt określonych warunków społeczno-historycznych. Na koniec dzieli się z widzami specjalnym ciastem – tartą robioną na Święto Trzech Króli (we Francji zwyczaj nakazuje ukrycie w jednym z kawałków tego ciasta małej złotej korony, której znalezienie ma wróżyć szczęście).

Jawna krytyka społecznej polityki emigracyjnej Francji (tworzenia „gett” na przedmieściach wielkich miast, ograniczania dostępu do dobrej edukacji etc.), przełożona zostaje nie tylko na język ruchowy - hip-hop jest bowiem praktyką o silnych, społecznych korzeniach, ale także na relację z publicznością, dając jej wybór pomiędzy byciem aktywną lub pasywną i obserwowaniem, jakie efekty wywołuje każda z tych postaw.

L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato (2007), spektakl powstały na zamówienie Opery Paryskiej, stanowi w dorobku Orlin wyjątek. Podjęła się ona pracy w środowisku bardzo specyficznym – w świątyni klasyki, nie mogąc ingerować w narzuconą partyturę Haendla ani wybrać wykonawców – ci ostatni to najlepsi tancerze Opery, bardzo więc różni od jej zwyczajowych współpracowników. *L'Allegro...* jest tryptykiem muzycznym, tekstowym i kompozycyjnym. Pastoralna oda Haendla stworzona została do poematów Johna Milтона, traktujących o dwóch sprzecznych aspektach natury ludzkiej: zadumie i radości. *Il Penseroso* zarówno w muzyce, jak i śpiewie wprowadza melancholię i kontemplację; *L'Allegro* - dionizyjskie korzystanie z radości sztuk i życia, piękno i śmiech. Epizod trzeci - *Il Moderato* ma reprezentować racje rozumu jako równoważące dwie pierwsze postawy i jedyną możliwą drogę do pełni życia. Przestrzeń fizyczna sceny została wyraźnie podzielona na trzy części. Kilka metrów nad głowami tancerzy zawieszony jest ogromny ekran, na który projektowany jest film o współczesnej Afryce. Film ten kręcony był w różnych częściach RPA, specjalnie na potrzeby spektaklu, a końcowy montaż respektuje czasowo strukturę partytury Haendla, tzn. zorganizowany jest w trzy główne *tableaux* korespondujące z muzyką. *L'Allegro* powstało w centrum kraju, siedlisku plemiona Zulusów.

Oszalaniające krajobrazy przeplatają się tutaj z wielką społeczną nędzą, ludzką pustynią wyniszczoną przez AIDS.

Unikając „reżyserii”, autorzy filmu śledzili kamerą codzienność tylko tych osób, które wyraziły na to zgodę. Fragment towarzyszący *Il Penseroso* był kręcony w Johannesburgu, ukazanym jako miasto opanowane przez przemoc i walkę o władzę, w którym biali mieszkańcy wycofali się na przedmieścia. Ponieważ ze względów bezpieczeństwa większość ujęć kręcona była z samochodu, uzyskano w ten sposób nieustanny przepływ obrazów konfrontujących widza z mniej lub bardziej stereotypową wizją Czarnego Łądu. Cywilizacyjny „trzeci świat” miesza się tu z wyobrazeniowym folklorem i niedoskonałą imitacją Zachodu na postkolonialnych obszarach, zaś piękno natury wypacza się w absurdzie stojących niemalże na pustyni automatów coca-coli. Trzecia część filmu – do ostatniej części tryptyku *Il Moderato* - wprowadza szerszy aspekt aktualnych spustoszeń w naturze i w człowieku początku XXI wieku (huragan Katrina, tsunami, 11 września)³⁹⁴. Nie ma tutaj nic z *low-tech* – obrazy reżysera Phillipa Lainé są doskonale wyeksponowane. Uniwersum *high-tech* reprezentuje układ złożony z trzech mini-kamer umożliwiających bezpośrednie filmowanie tancerzy czy śpiewaków i rzutowanie tych obrazów na ekran (ten sam, na którym odbywa się projekcja filmu).

Takie zastosowanie kamer pozwala na wprowadzenie niewielkiej części „nieprzewidywalnego” do doskonale zsynchronizowanej choreografii³⁹⁵. *Plateau* jest drugą z wyróżnionych przestrzeni: fizycznej obecności tancerzy i śpiewaków, ruchu i śpiewu, tworzenia narracyjnego tła dla obrazów i tym samym koincydencji znaczeń. Trzecią jest przestrzeń muzyczna, postrzegalna zarówno wzrokowo (muzycy orkiestry), jak i słuchowo (dźwięk). Aby nie chylić zbyt wysoko czoła przed konwencją opery, Orlin umieściła chór na widowni, pomiędzy widzami pierwszych rzędów, licząc nie bez uzasadnienia, na efekt zaskoczenia.

Z estetycznego punktu widzenia Robyn Orlin – jak zwykle - żongluje dowolnie ironią, humorem i kiczem, zwłaszcza w miejscach, gdzie pojawia się figura Ludwika XIV, w bokserkach, złożonych botkach na czerwonych obcasach i w długiej, charakterystycznej peruce (tutaj rudej). Pojawia się też kilka inwektyw skierowanych

³⁹⁴ *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, Paris 2007. Program spektaklu w Opera Garnier.

³⁹⁵ O. Hespel, *op. cit.*, s. 69.

w stronę baletu klasycznego. Niektóre są łagodne, jak pastisz *Jeziora łabędziego*: tancerze układają się w jednej linii z podniesionymi ramionami, trzymając w ustach plastikowe, dmuchane kaczki. Inne są bardziej gorzkie, jak ta, w której tancerka wchodzi na scenę na „czterech łapach”, z puentami założonymi na dłonie i stopy oraz maską owcy na głowie. *Corps dansant* staje się karykaturą samego siebie. Małe żółte kaczuszki (kolejny *leitmotiv* ze świata tej artystki) też wchodzi do gry – tutaj za pomocą wideo. Jedna pływa w majestatycznej fontannie w Wersalu. Odnajdziemy ją dużo później w bagnach jakiejś rzeki, na nędznych przedmieściach Johannesburga. Dwa analogiczne plany tym gwałtowniej kontrastują przepych Zachodu z ubóstwem afrykańskiej rzeczywistości. *L'Allegro...* prowokuje nieustannie, uderzając niekiedy bezpośrednio w tancerzy i świat, który reprezentują wypracowaną estetyką swoich ciał. Na przykład w momencie, kiedy wideo zabiera widza do ogromnego hangaru, w którym czarnoskóre dziewczynki (ubrane oczywiście w *tutu*) nieudolnie wykonują klasyczne baletowe *pas...*

W nurcie postkolonialnych rozliczeń można usytuować również choreografię Heddy Maalema *Święto wiosny* (2004). Podejmując się kolejnego w historii wznowienia tego słowiańskiego mitu kultu ziemi, Maalem prowokuje dyskusję, umieszczając go w kontekście Afryki, w wykonaniu wyłącznie czarnoskórych tancerzy. Specyficzna budowa ciał, rytm nawiązujący do sakralnych aspektów tańca przywołują Afrykę tradycyjną, piękną i duchową. Jako zamierzony kontrast pojawia się natomiast film wideo, który od rajskich obrazów natury przechodzi do brutalności „ucywilizowanego” Czarnego Łądu: biedy, brudu i mechanizacji ciała w rytmie maszyn. Tutaj wybór i ton politycznej postawy wydają się być aż nadto czytelne: „czarne” *Święto wiosny* to reinterpretacja kultury Zachodu przez pryzmat Afryki, prowokacyjne odwrócenie postawy eurocentrycznej.

Nie tylko formalne przetworzenie pewnych toposów i konwencji może być sposobem na wprowadzenie kontekstu politycznego do konstrukcji *corps dansant*, ale także użycie dokumentów z bieżących wydarzeń oraz tekstów kulturowych, takich jak filmy czy fotografie, jak np. w omówionym spektaklu *Dancing inside out* Cohena.

Polityczne konteksty historii własnej rodziny skłoniły francuskiego choreografa Rachida Ouramdane’a do rewizji postkolonialnej kondycji Indochin. Jego ojciec – Algierczyk, a więc pochodzący z kraju kolonizowanego – sam stał się członkiem

francuskiej armii kolonizatorskiej. Ten fakt zainspirował Ouramdane'a do wyjazdu do innego kraju – Wietnamu, w poszukiwaniu politycznych i historycznych analogii do sytuacji w Algierii. Przeprowadzone tam antropologiczne poszukiwania znalazły swoje odbicie w projekcjach wideo wprowadzających atmosferę łączącą intymność opowieści z surrealistycznymi obrazami współczesnej przestrzeni społecznej tego państwa.

Spektakl *Loin...* (2008) rozpoczyna się projekcją wideo. Widzimy na niej matkę artysty opowiadającą o tym, jak jej ojciec był torturowany, następnie wraz z innymi członkami rodziny zamordowany; domyślamy się z kontekstu, iż opowiada o wojnie w Algierii. Po tym fragmencie oglądamy pierwszy taniec solowy, bardzo powolny, wykonywany z zamkniętymi oczami, blisko ziemi lub zupełnie na podłodze, osobisty i zwrócony do wewnątrz. Ten schemat – tańca przeplatanego z projekcją wideo, na której oglądamy najczęściej twarz mówiącej osoby w dużym zbliżeniu, opowiadającej o traumie wojny (Algieria i Wietnam), potwarza się kilkakrotnie w ciągu całego spektaklu.

Ważka tematyka spotyka się tutaj z doskonale z nią korespondującym opracowaniem scenicznym. Scenografię stanowi ekran oraz instalacja zbudowana z ustawionych na podłodze głośników radiowych (takich, z których do dziś w Wietnamie wygłasza się propagandowe przemówienia) połączonych kablami, które płacząc się, tworzą kształty kałuż, wypełnionych sztuczną krwią. Zacieśnienie i ograniczenie przestrzeni jest wykorzystane przez performerę do kreacji ontologicznie podwójnego bytu scenicznego: z jednej strony indywiduum, które wciela w ruch swoje osobiste i interpersonalne doświadczenie post-kolonialne, a z drugiej formuje incydentalnie quasi-postać, zbudowaną na kanwie kolektywnych wyobrażeń cech tyrana-przywódcy. Przemoc jest nie tyle przedstawiana, co relacjonowana, przekaz nie jest agresywny, ale poruszający, zwłaszcza poprzez sposób, w jaki dokument filmowy skonfrontowany został z jakością ruchu. Jak mówi sam choreograf:

Chciałem stworzyć portret używając głosów wielu ludzi. Mam nadzieję, że udało mi się pokazać, że tożsamość nie jest trwała, ale złożona i ulegająca nieustannym zmianom. Nie jestem zainteresowany wojną jako taką. Nie chcę niczego denuncjować. Wojny stanowią część historii cywilizacji Zachodu. Interesuje mnie to, co stało się potem. Gdybym stworzył agresywny spektakl, byłoby to konfrontowaniem przemocy z przemocą³⁹⁶.

³⁹⁶ V. Gladstone, *Dancing with the dark*, „The Boston Globe”, 15.05.2008.

Najnowszy projekt choreografa, którego realizacja przewidziana jest na lata 2009-2011, dotyczy kwestii tzw. uchodźców klimatycznych, czyli osób, które z powodów katastrof naturalnych, spowodowanych zmianami klimatycznymi, musiały wyemigrować. Zainteresowanie artysty politycznym aspektem ich sytuacji przekłada się na chęć ukazania, w jaki sposób nieuregulowany społecznie status tych ludzi - gdyż jako uchodźcy klimatyczni, a nie polityczni, nie mają w zasadzie żadnych praw - oraz konieczność emigracji wpisuje się w pamięć ich ciał.

d. *Corps dansant* polityczne - podsumowanie

Podsumowując powyższe rozważania, należy podkreślić fakt, że nurt polityczny w takim wymiarze, jaki tutaj został opisany, bardzo często łączy się z indywidualną historią twórcy. To przede wszystkim osoby pochodzące z krajów dotkniętych konfliktami i krajów postkolonialnych przepracowują historyczne traumy, ożywiając je jednocześnie w pamięci kolektywnej widzów. W mniej drastycznym wymiarze tożsamości narodowej problem ten przejawia się w twórczości bardzo wielu choreografów, znajdując właśnie w tańcu współczesnym szczególnie podatny grunt z uwagi na nomadyczny i wielokulturowy charakter tego środowiska.

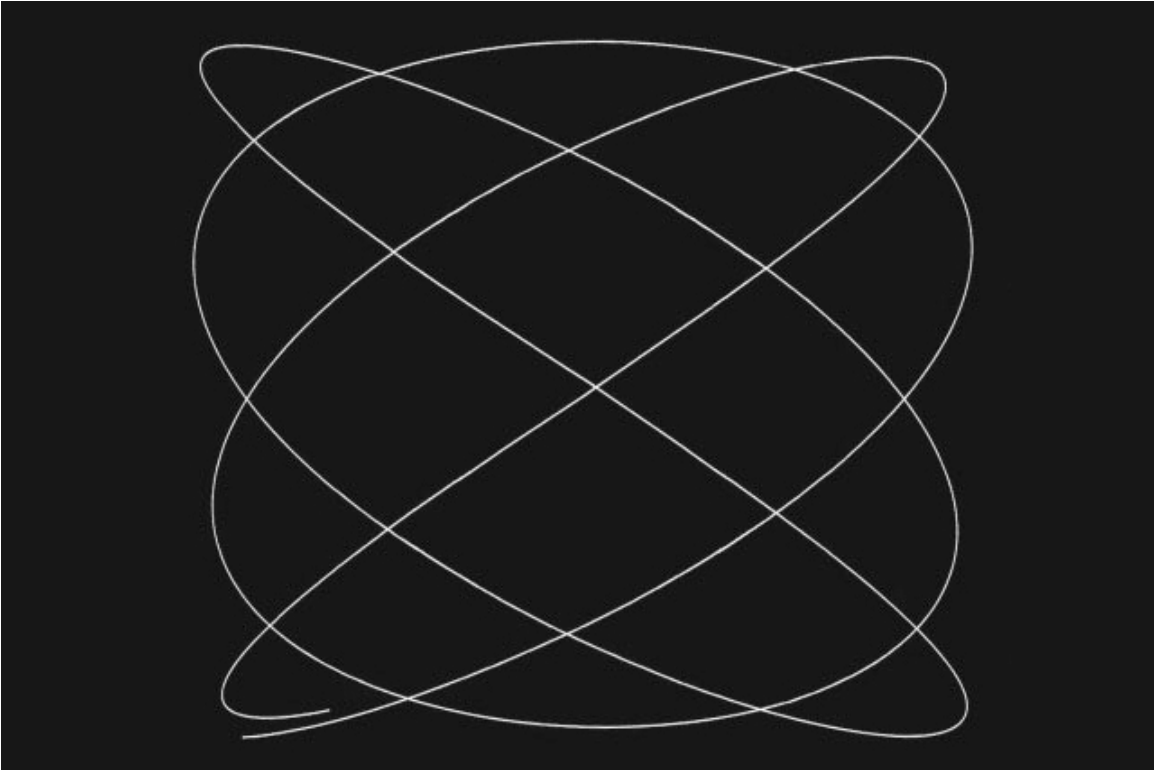
W „Ballettanz” z 2003 znajdziemy zapis rozmowy między Robyn Orlin a Xavierem Le Royem. Dialog ten pokazuje bardzo wyraźnie, jak wiele w politycznym dyskursie tańca zależy dziś od artystycznej, indywidualnej wizji konkretnego twórcy. Mimo iż Le Roy poświęca się aktywnie pracy na rzecz praw nielegalnych imigrantów, nigdy nie wprowadza tego tematu do swoich sztuk i – jak twierdzi - nie czuje się też w żaden sposób gotowy do mówienia o takich problemach, jak głód czy AIDS, które według niego nie znajdują miejsca na deskach sceny teatralnej. Zupełnie przeciwne podejście reprezentuje Orlin, która sama siebie określa jako „działaczkę kulturalną”, dla której odcięta od rzeczywistości elitarna sztuka nie ma sensu³⁹⁷. Kilka lat później Orlin

³⁹⁷ A. Wesemann, *The political potential of dance*, op.cit., s. 22-25.

jest nadal wierna tej idei, nawet jeżeli ma ją realizować w tak abstrakcyjnym dla niej miejscu, jak Opera Garnier.

Taniec, w pewnej perspektywie, jest bowiem zawsze „naturalnie” polityczny, jak twierdzi Xavier Le Roy: „W ten czy inny sposób, produkując i tworząc choreografie, nie możesz nie być polityczny. Dokonujesz wyborów, odnosząc się lub nie do polityki i te decyzje są już polityczne. [...] Co produkujesz, jak to produkujesz i co ta rzecz wyprodukuje – oto jak jesteś polityczny”³⁹⁸.

³⁹⁸ *Ibidem*.



Fotografia 3 Brice Leroux, *Solo#2 - Frequences* ©Brice Leroux.

3.2.3. Corps dansant wirtualne

Wprowadzenie pojęcia *corps dansant wirtualnego* nawiązuje do obecności nowych mediów w produkcjach choreograficznych. Należy jednakże pamiętać, że szerokie zastosowanie technologii, zmieniające nawyki percepcyjne człowieka, jest dużo wcześniejsze niż komputer i wszystkie następujące po nim wynalazki. Już w XIX wieku postrzegano ciało człowieka przez pryzmat urządzeń, np. optycznych, czyli ówczesnych najnowocześniejszych technik³⁹⁹. Jeżeli przyjąć, że technologia – w odróżnieniu od techniki jako zespołu procedur związanych z produkcją konkretnego przedmiotu – wpływa na zmianę w postrzeganiu rzeczywistości i działaniu w niej człowieka, pierwszą „nową” technologią byłby już telegraf⁴⁰⁰. Tak banalne, wydawałoby się, stwierdzenie jest tymczasem fundamentalne dla zrozumienia dobrego i złego (zbędnego, niepotrzebnego, zastępczego) użycia nowych technologii w spektaklach tańca (podobnie jak w teatrze).

Wirtualność *corps dansant* nie wiąże się, w tutaj przyjętym rozumieniu, bezpośrednio z obecnością projekcji wideo czy multimedialnych, z użyciem technik cyfrowych czy też ze środowiskiem *Virtual Reality*. Jest to potencjalność ciała⁴⁰¹ wykraczająca poza zwyczajowe kody percepcji, rozwijana za pomocą zabiegów artystycznych, niekoniecznie przy użyciu komputera. Pojęcie wirtualności odnosi się więc przede wszystkim do ontologii i do znaczeń, jakie nadała mu filozofia Arystotelesa, czyli potencjalności, Kanta – dla którego wirtualność oznacza pierwotną wersję tego, co

³⁹⁹ Fundamentalne badania dla rozumienia mechaniki lokomocji człowieka prowadzili bracia Wilhelm i Eduard Weber w 1836 roku. Przeprowadzili swoje badania na zwłokach ludzkich w Instytucie Anatomii przy pomocy urządzeń optycznych wydziału fizyki w Göttingen. S. de Lahunta, *L'appareil de locomotion: une épistémé technologique*, [w:] „Nouvelle de danse. Interagir avec les technologies numériques”, Bruxelles, 2004 nr 52, s. 39. W tym artykule de Lahunta pokazuje, w jaki sposób pojawienie się coraz nowszych technik i technologii pozwoliło na lepsze rozumienie natury ruchu, umożliwiając jego coraz precyzyjniejszy pomiar i obserwację.

⁴⁰⁰ Taką tezę prezentuje Derick de Kerckhove, argumentując, że telegraf zmienia percepcję czasoprzestrzeni, ponadto z uwagi na kodowanie językowe i transmisję z prędkością światła jest to także pewna pierwotna forma zapisu cyfrowego. Por. D. de Kerckhove, *Powłoka kultury: odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996.

⁴⁰¹ Potencjalność nie jest tutaj równoważna możliwości, ale raczej oznacza rozumienie wirtualności jako aktualizacji rzeczywistości według myśli Deleuze'a: „To, co możliwe, przeciwstawia się temu, co rzeczywiste”, proces tego, co możliwe jest więc pewną «realizacją». To, co wirtualne, przeciwnie, nie przeciwstawia się temu, co rzeczywiste, samo w sobie posiada pewną realność. Jego proces polega na aktualizacji.”; G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 297.

realne, oraz Bergsona, dla którego realne jawiło się jedynie jako jedna z możliwych aktualizacji wirtualnego⁴⁰².

Cywilizacyjne wykreowanie ciała medialnego, jako wtórnego wobec biologicznego, daje także wykładnię wirtualności jako przestrzeni ponownej syntezy tych dwóch wariantów podmiotu. Jak pisze Helmut Ploebst, wirtualność jest to przejście od specyficznej schizmy pomiędzy funkcjami komunikacyjnymi ciała biologicznego oraz poziomem komunikacji ciała medialnego (lub zmediatyzowanego), do ponownej unifikacji tych dwóch warstw. Te dwie cielesności: organiczny podmiot i ciało medialne zbliżają się i przenikają już w procesie socjalizacji. Pierwsza – ciało biologiczne – odnosi się do pierwotnej, niezmediatyzowanej reprezentacji podmiotu dynamicznego, druga odwołuje się do pojęcia medium. Ciało medialne nie musi być ciałem materialnym, może realizować się także w „rozciągnięciu” pierwotnego podmiotu. Ciało medialne umożliwia oderwanie pierwotnych funkcji od podmiotu i ich czaso-przestrzenne przemieszczenie⁴⁰³. W pracach choreograficznych nad ciałem wirtualnym te dwie jakości scalają się w jeden obraz *corps dansant*, jaki realizuje się w procesie recepcji. Dzieje się tak dlatego, że nadal punktem wyjścia jest ciało-podmiot tancerza i pozostaje nim bez względu na to, czy jest niezmiennie materialnym ciałem na scenie, czy też przenosi percepcję w przestrzeń wirtualną lub interaktywną.

Tym samym prace, które implikują refleksję nad ciałem wirtualnym, nie muszą używać skomplikowanych i drogich technologii, nie muszą w ogóle wprowadzać ich na scenę ani do procesu kreacyjnego. Istotne jest to, w jaki sposób dzieło choreograficzne re-programuje naszą percepcję, zarówno widza, jak i nastawione do wewnątrz postrzeganie tancerza.

Nie wchodząc w szczegółowe rozróżnienia pomiędzy analogowymi a cyfrowymi mediami⁴⁰⁴, na potrzeby niniejszej pracy wystarczający będzie ogólny podział na nowe i stare media, bazujący nie tyle na odmiennych rodzajach samych technologii, co na dwóch

⁴⁰² Por. M. Sułkowska, *Fenomenologia światów wirtualnych*, [w:] *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005, s. 101 – 108.

⁴⁰³ H. Ploebst, *op. cit.*, s. 241 – 255.

⁴⁰⁴ Podstawową różnicą jest ciągłość zapisu i przekazu mediów analogowych oraz dyskretność i nieustanność przepływu mediów cyfrowych. Zapis cyfrowy oznacza przetworzenie danych na informacje zerojedynkowe, czyli formę zdematerializowaną, która jest łatwo dostępna i interaktywna. Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cyprianski, Warszawa 2006, s. 49-61.

odrębnych porządkach. Stare media będą rozumiane jako funkcjonujące według logiki masowych społeczeństw industrialnych, natomiast logika nowych mediów odpowiadać będzie społeczeństwu postindustrialnym, preferującym indywidualność, a nie podprądkowanie się homogenicznej całości. W industrialnych społeczeństwach każdy miał korzystać z tych samych dóbr i dzielić tę samą wiarę. Obiekt medialny był gromadzony w *fabryce medialnej* (jak np. studio Hollywood), zaś miliony identycznych kopii dystrybuowano do wszystkich obywateli. Natomiast w społeczeństwach postindustrialnych każdy może stworzyć swój własny styl życia i wybrać swoją ideologię – analogicznie do faktu, iż każdy odwiedzający stronę Web otrzymuje jej spersonalizowaną wersję na podstawie własnych upodobań i wcześniejszych wyborów⁴⁰⁵. Przejście od nowych do starych mediów, zwłaszcza związane z systemem World Wide Web 2.0, zmieniło całą sferę produkcji kultury, wpływając także na powstanie nowych form choreografii (internetowej), będących efektem społecznej współ-aktywności amatorów i profesjonalistów. W niniejszym tekście przywołane jednak zostaną przede wszystkim te sposoby wykorzystania zarówno starych, jak i nowych mediów, które są stosowane przy tworzeniu choreograficznych dzieł scenicznych (lub w innych fizycznych przestrzeniach pozateatralnych), implikujących współobecność tancerza i widza w czasie rzeczywistym. Tym samym, nie będą tutaj szczegółowo analizowane formy określane jako *video dance* czy *screen dance* oraz taneczne filmy internetowe i choreografia *online*. Po krótkim wprowadzeniu historycznym zostaną natomiast scharakteryzowane wybrane, najpopularniejsze programy komputerowe wykorzystywane w tworzeniu choreografii i tym samym modelowaniu wirtualnego *corps dansant*.

Analogowe i cyfrowe media w choreografii

Wpływ technologii na estetykę tańca datuje się już na początek dwudziestego wieku. Począwszy od pierwszych eksperymentów dadaistów z obrazem projektowanym w tańcu (skandaliczny wówczas balet *Relâche* z 1924 Jeana Börlina⁴⁰⁶), film i wideo

⁴⁰⁵ *Ibidem*, s. 40-43.

⁴⁰⁶ Film autorstwa René Claira, pojawiający się w przerwie między kolejnymi częściami baletu *Relâche*, zatytułowany był *Entr'acte* i przedstawiał m.in. scenę pogrzebu, primabalerinę tańczącą „do góry nogami” czy inną tancerkę Baletów Szwedzkich z „przyprawioną” głową Erika Satie, kompozytora muzyki do tego

stały się ważnym elementem spektakli scenicznych. Niemniej, do rozwoju nowych koncepcji spektaklu tańca, opartych na wykorzystaniu technologii cyfrowych, przyczyniły się przede wszystkim prace Merce'a Cunninghama i całego pokolenia choreografów postmodernistycznych. Twórcy ci, z uwagi przede wszystkim na interdyscyplinarny charakter ich prac, bardzo często używali w swoich spektaklach kamery wideo, nie tylko na scenie, ale i we wszystkich innych performansach i wydarzeniach artystycznych typu *Fluxus*⁴⁰⁷. Korzystali również z zapożyczeń z estetyki filmowej oraz z dyskursu telewizyjnego. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt zapoczątkowania w tym okresie współpracy artystów z naukowcami i inżynierami⁴⁰⁸.

Funkcje, jakie dla tego pokolenia pełniły wideo i film, odnoszą się zarówno do estetyki spektaklu czy przekazu ideologicznego, jak i pedagogiki tańca. Kamera wideo pozwala po pierwsze na szersze eksplorowanie wcześniej trudnych do wyobrażenia modeli ciała. Steve Paxton interesował się na przykład reprezentacją ciała w filmach pornograficznych oraz porównywaniem kinestetyki w filmie pornograficznym z innymi rodzajami ruchu (*Somebody else*, 1967, *Beautiful Lecture*, 1968)⁴⁰⁹. Z kolei eksperymenty z przestrzenią sceniczną stanowiły centrum zainteresowania między innymi Trishy Brown, która koncentrowała się bardziej na zmianach przestrzennych i percepcyjnych, prowokowanych użyciem kamery, niż na samym efekcie wizualnym towarzyszącym projekcjom wideo (*A String*, 1966, *Homenade*, 1965, grupa choreografii określana wspólną nazwą *Equipment Pieces*, 1969)⁴¹⁰. Twórcom postmodernistycznym nieobce było wprowadzanie do spektaklu dyskursu politycznego mediatyzownego użyciem obrazów wideo i dokumentów telewizyjnych. Jeszcze raz możemy odwołać się

baletu. Zob. I. Ginot, M. Michel, *La danse au XXe siècle*, *op. cit.*, str. 42-43.

⁴⁰⁷ *Fluxus* : neodadaistyczny ruch łączący muzykę, sztuki plastyczne, instalacje wideo, literaturę, często angażujący w intensywnym dialogu kilku artystów. Koncept ten zrodził się w czasie pierwszych eksperymentów Johna Cage'a z kompozycją muzyczną, organizowanych w Dartmanstadt oraz w Black Mountain College od 1957 roku. Zob. M Rush, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, trad. Ch-M Diebold, Paris 2005, s. 20-27.

⁴⁰⁸ Jednym z najgłośniejszych i największych tego typu przedsięwzięć był projekt *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966), powstały w ramach współpracy kilkunastu artystów różnych dziedzin (w tym kompozytor John Cage, malarz Robert Rauschenberg i choreografowie: Steve Paxton, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Deborah Hay i inni) z grupą inżynierów pracujących nad kompleksowymi, sonoryczno-wizualnymi rozwiązaniami na potrzeby każdego z artystów. *9 Evenings* prezentowane były w Nowym Jorku w dniach 13-23 października 1966 i obejrzało je łącznie około dziesięciu tysięcy osób. Zob. : S. Forti, *Le théâtre et l'ingénierie – une expérience*, "Nouvelles de danse. Interagir...", *op. cit.*, s. 11-28.

⁴⁰⁹ S. Banes, *op. cit.*, s. 111.

⁴¹⁰ *Ibidem*, s. 127-129.

tutaj do Paxtona, a zwłaszcza jego współpracy z organizacją kombatantów wojny w Wietnamie - Wintersoldier.

Odmienne możliwości użycia wideo przedstawiają prace Meredith Monk, która korzystała często z zapożyczeń z estetyki filmowej, mnożąc możliwe relacje przestrzenne między publicznością a tancerzem i ingerując tym samym w status widza⁴¹¹.

Celom pedagogicznym służyła - wywodząca się z właściwej pokoleniu lat osiemdziesiątych idei zapisywania „śladów” tańca - funkcja rejestracji choreografii. Tancerze odtwarzali niektóre choreografie na podstawie nagrań wideo, jak *Opal Loop* (1980) Trishy Brown lub *Continuous Project* Yvonne Rainer (projekt realizowany w latach 1970-1976)⁴¹².

Najbardziej znanym przykładem meta-choreografii postmodernistycznej używającej nowych mediów jest *Dance* Lucindy Childs (1979). Jako środki ekspresji istnieją tutaj wyłącznie ruch taneczny oraz jego multiplikacja przy użyciu kamery. Ta sama sekwencja ruchów jest wykonywana przez grupę tancerzy i jednocześnie rzutowana w przestrzeń sceniczną. Nie ma jednej powierzchni projekcyjnej; obraz wirtualny - powiększony i przezroczysty - miesza się z obrazem realnych ciał, przejmując nad nimi wizualną przewagę.

Od czasów *Variation V* (1965) Merce'a Cunninghama we współpracy z Johnem Cagem możemy natomiast mówić o wykorzystaniu interaktywnych układów w tworzeniu choreografii⁴¹³. Cunningham jako pierwszy współpracował z twórcami sztuk audiowizualnych (zwłaszcza z Charlsem Atlasem i Nam June-Paikem), jako pierwszy tworzył również układy przeznaczone wyłącznie dla oka kamery i wprowadził na scenę wirtualnych tancerzy (*Biped*, 1999)⁴¹⁴. Zastosowanie nowych technologii przez tego

⁴¹¹ W *Blueprint* (1967) Monk umieściła akcję wewnątrz kilkupiętrowego budynku w ten sposób, że widownia oglądała spektakl dziejący się dosłownie „w oknie”, na wzór recepcji obrazu telewizyjnego czy kinowego. Jej inna sztuka – *Juice* (1969) rozgrywała się w trzech różnych miejscach, z których każde powiększało coraz bardziej dystans między widzem i tancerzem, a jej ostatnim etapem było oddzielenie publiczności i przestrzeni reprezentacji ogromnym ekranem, na którym symultanicznie była projektowana akcja sceniczna, będąca retrospektywą dwóch poprzednich etapów i zarazem komentarzem do nich. *Ibidem*, s. 201.

⁴¹² *Ibidem*, s. 253-255.

⁴¹³ Scena stanowiła specyficzną matrycę zbudowaną z ustawionych na podłodze „anten” i strumieni światła z projektorów, kiedy tancerze zbliżali się na określoną odległość do jednej z tych anten lub przekraczali promień światła, pobudzali czujniki elektroniczne emitujące sygnały dźwiękowe.

⁴¹⁴ Por.: D. Vaughan, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, Paris 1997 i M. Cunningham, *Le danseur et la danse*, Paris 1980.

artystę ma na celu przede wszystkim eksperymentowanie z przestrzenią teatralną i z percepcją widza⁴¹⁵. W 1989 użył on po raz pierwszy programu komputerowego *Life Forms*, przy pomocy którego zrealizował dwadzieścia spektakli. Program ten jest stosowany przez choreografów do dziś. Pozwala on na takie operowanie *corps dansant* w trójwymiarowej przestrzeni wirtualnej, które nie jest możliwe w rzeczywistości fizycznej. *Life Forms* umożliwia bardzo dokładną analizę ruchu, poruszanie dowolną częścią ciała bez ograniczeń napotykaných w przestrzeni naturalnej - można na przykład wirtualnie obrócić ramię całkowicie w tył, czy wykonać skok bez żadnego realnego przygotowania⁴¹⁶. To z kolei pozwala na poszukiwania nowych sposobów konfiguracji poszczególnych ruchów i poszerzanie słownika choreograficznego.

Inną popularną technologią wykorzystywaną do tworzenia choreografii jest system *Motion Capture*, za pomocą którego ruchy ciała są przetwarzane na informację cyfrową, a następnie w inną, dowolną jakość (np. dźwięk, światło, etc.). Ta transformacja może odbywać się na dwa sposoby: systemem optycznym lub systemem magnetycznym. System magnetyczny (*Magnetic Motion Capture*) implikuje zastosowanie transformatora emitującego silne pole magnetyczne i zestawu czujników sensorycznych zamontowanych na ciele tancerza. Może to być system kablowy lub bezprzewodowy (pozwala na większą swobodę ruchu), przy czym ograniczeniem w obu przypadkach jest zasięg pola magnetycznego, najczęściej rzędu kilku metrów.

System optyczny (*Optical Motion Capture*) wymaga użycia co najmniej trzech obiektywów i opiera się na znacznikach optycznych, które - śledzone ruchem kamer - odzwierciedlają ruch w sposób bezpośredni na zasadzie zapisu algorytmicznego. Daje to co prawda nieograniczone możliwości ruchowe dla tancerza, ale istnieje ryzyko zniknięcia z pola zasięgu któregoś ze znaczników. Pociąga to za sobą utratę bezpośredniości transformacji ruchu na informację cyfrową (co nie zdarza się w systemie magnetycznym). Informacja cyfrowa w systemie zerojedynkowym może być następnie przekształcona w każdą inną jakość, np. dźwiękową lub wizualną. W ten sposób ruch generuje niemal wszystkie inne składowe spektaklu.

⁴¹⁵ S. DeLahunta, *Sampling. Convergences entre danse et technologie*, „Nouvelles de danse. Danse et nouvelles technologies”, *op. cit.*, s. 144-160.

⁴¹⁶ Por.: S. DeLahunta, *Periodic Convergences: Dance and Computers*, [w:] *Dance and Technology: Moving towards Media Production*, red. S. Dinkla, M. Leeker, Berlin 2002, s. 66-87.

Istnieje bardzo wiele rodzajów czujników sensorycznych. Podział zasadniczy to czujniki wymagające kontaktu z ciałem tancerza, takie, w których co najmniej jedna część musi być zainstalowana na ciele tancerza, oraz czujniki działające bezdotykowo. Natomiast podstawowe rodzaje ze względu na funkcję, to: czujnik przyspieszenia ruchu, busola (przemieszczenia względem pola magnetycznego), odchylenia od pionu, szybkości obrotu, fleksji, nacisku, oraz różnorakie czujniki fizjologiczne, jak np. rytmu serca ⁴¹⁷.

Program *Life Forms* (obecnie *Dance Forms*) oraz system *Motion Capture* przyczyniły się więc do rozumienia *corps dansant* jako wirutalnego między innymi dzięki temu, że pozwalają one na obrazowanie abstrakcyjnych wymiarów ruchu, które znajdują przełożenie na inne – percypowalne – dane. Tym samym tancerz staje się bardziej świadomy złożoności swoich działań i może wypracować nowe sposoby generowania informacji oraz kontrolowania ciała.

System *Motion Capture* może także stanowić część oprogramowania do tworzenia choreografii, jak ma to miejsce w przypadku *Isadory*⁴¹⁸. Jest to kompleksowe narzędzie do manipulacji na żywo wszystkimi składnikami spektaklu, od ruchu poprzez informacje dźwiękowe i wizualne oraz możliwe konfiguracje pomiędzy nimi. Istnieją także projekty implikujące interaktywne działanie sztucznej inteligencji w trakcie powstawania spektaklu na scenie, tutaj przykładem jest program *Choreobot*, inaczej VICKI, czyli *Virtual Improvisational Choreographer/Kinetic Instructor*⁴¹⁹. Z kolei *The EyseWebProject* jest programem interaktywnym, służącym przede wszystkim transformacji bodźców różnej jakości, w tym kinetycznych, na informację dźwiękową⁴²⁰.

Brytyjski choreograf Wayne McGregor, we współpracy ze specjalistą od nowych mediów Scottem DeLahunta, od kilku lat rozwija natomiast projekt *ENTITY: the autonomous choreographic*, łączący wiedzę z psychologii kognitywnej i informatyki, którego końcowym celem jest opracowanie możliwie najbardziej efektywnego programu do tworzenia nowego, otwartego języka choreograficznego. Pierwszy z powstałych w

⁴¹⁷ Por. S. Chiri, *Panorama des capteurs*, „Nouvelles de danse. Intégrer...”, *op. cit.*, s. 152-164.

⁴¹⁸ *Isadora* powstała jako wynik ponad dwudziestu lat pracy włoskiego artysty i kompozytora Marca Congilio. Por. strona projektu: <http://www.troikatronix.com/isadora.html>

⁴¹⁹ Por. stronę projektu <http://choreobot8.wordpress.com/>

⁴²⁰ Por. <http://www.eyesweb.org/>

ramach projektu programów, *Choreographic Language Agent* (CLA), kontynuuje tradycję Cunninghama i Forsythe'a w eksplorowaniu potencjalnych procedur formalnych generujących materiał ruchowy powstający w trakcie wykonywania poszczególnych sekwencji przez tancerzy. Jest on niejako elektroniczną formą zwyczajowego notesu choreografa. CLA nie tyle służy wytworzeniu ogólnego modelu ruchowego, co jest skoncentrowany na indywidualnych, idiosynkratycznych metodach rozwoju danego systemu czy kodu ruchowego. Po ustawieniu określonego układu sentencji i zależności pomiędzy nimi, choreograf może ustalić warunki, w jakich CLA rozwija autonomiczny język, aby generować inne możliwe ruchy. Taki paradygmat może działać jako nowa wyobraźnia wizualna. Główną ideą jest więc tworzenie ruchów przez pisanie sentencji w języku formalnym, inspirowanym taksonomią instrukcji użytych w procesie choreograficznym. CLA automatycznie tłumaczy taką sentencję na animację poprzez operowanie punktami, liniami i planami trójwymiarowej przestrzeni. Złożone, nakładające się sekwencje mogą następnie być łączone w jedną linię czasową, aby stworzyć bardziej skomplikowaną partyturę wizualną. Instrukcje symulują pewien wewnętrzny krajobraz myśli, który czyni decyzje tancerzy intencjonalnymi, zostawiając im wybór. Wspomagają one także tancerzy w eksplorowaniu nowych i niezwykłych figur ruchowych.

Instrukcje pochodzą często z konceptualnych albo tematycznych punktów odniesienia, np. wyobrażenia sobie człowieka witruińskiego, i mogą następnie pociągać za sobą powstawanie geometrycznych linii lub planów, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz ciała. Mogą także zawierać procedury wykonywane w ramach pewnej liczby punktów luźno odpowiadających ciału (głowa, korpus i cztery kończyny), sfery otaczającej ciało lub kinesfery oraz całego pomieszczenia. Wszystkie te procedury wspomagają tancerzy w eksplorowaniu nietypowych konstelacji ruchowych⁴²¹.

Nowe systemy cyfrowe mogą tworzyć trzy rodzaje relacji z przestrzenią sceniczną. Pierwszy model odnosi się do przestrzeni rzeczywistej i sceny, która staje się „inteligentna” dzięki wprowadzeniu interfejsów (powierzchni interakcji między dwoma

⁴²¹ Por. S. DeLahunta, *The Choreographic Language Agent*, [w:] *Proceedings from the World Dance Alliance Conference 2008*, Queensland 2009. Niektóre instrukcje są zupełnie formalne, oparte na liczbach, inne są bardziej narracyjne, używające różnych form wyobraźni poprzez użycie metafory czy doświadczenia innego niż wizualne (słuchowe, węchowe, somatyczne).

heterogenicznymi bytami, np. komputerem i tancerzem, czy między komputerem a widzem). Drugi model dotyczy dzieł interaktywnych, zapisanych na CD bądź w Internecie, tutaj kreacja sekwencji jest uzależniona od aktywności użytkownika komputera czy sieci internetowej, np. w projekcie choreografii *online - If/then open source* (2006)⁴²². Trzeci model odnosi się do przestrzeni całkowicie wirtualnych (*Virtual Environments* lub *Virtual Reality*⁴²³), tutaj zalicza się choreografie tworzone w wyniku interakcji człowieka z bytem trójwymiarowym wygenerowanym przez komputer, będącym zbiorem informacji sonorycznych, wizualnych i kinestetycznych (np. projekt *UMBRELAS Thresholds 2_1 (embodied space nr3)*, 2004/2006, Jaimego Del Vala⁴²⁴).

Projekcja wideo czy cyfrowa może również po prostu uzupełniać scenografię, zastępując tradycyjne malarstwo i architekturę sceniczną, kontekstualizując przekaz taneczny, np. w licznych produkcjach CIE Montalvo-Hervieu, w solo *Hunt* (2002) Tero Saarinen, *Once* (2002) Teresy Anne de Keersmeaker, czy w *Sacre du Printemps* (2004) CIE Haady Maleem.

Poniżej zostaną omówione prace prezentujące proces przejścia od wirtualności jako konceptu reprogramowania percepcji przy pomocy najstarszych technik teatralnych lub nauki do przykładów spektakli używających zaawansowanych technik nowomediálních.

a. ElectrONic Bodies

Jeden z możliwych wymiarów wirtualności *corps dansant* uwidacznia się w określonym przez Marshalla McLuhana przejściu od „galaktyki Gutenberga” do mediów

⁴²² Zob. stronę projektu: <http://www.thebakery.org/ifthen/>, Data dostępu 14.08.2009. Zakłada on systematyczny rozwój pierwotnych sekwencji choreograficznych zarejestrowanych za pomocą kamery internetowej przez użytkowników strony, dodających własne pomysły i modelujących przebieg i kolejność sekwencji.

⁴²³ Różnica pomiędzy projektem *Virtual Environments* a *Virtual Reality* polegałaby na tym, iż widz-uczestnik w pierwszym przypadku wchodzi w interakcję ze sztucznie generowanymi przestrzeniami tylko przy pomocy swojego ciała, w drugim przypadku uczestniczy w kreacji *Virtual Reality* przez intermedia specjalnych narzędzi, w tym komputera.

⁴²⁴ Zob. stronę autora: http://www.reverso.org/Umbrales_3.htm. Data dostępu 14.08.2009. *Umbrelas...*(2004/2006) to instalacja, w której widz sam generuje ruch, dźwięk i obraz poprzez swoje minimalne działania, przy czym ruch widza może być przekształcony na dźwięk, jego głos na obraz, etc.

cyfrowych - *electrONic culture*. Współczesne media, włączając w to przedstawienie teatralne, dostosowują percepcję widza do nowej logiki przetwarzania informacji w tejże *electrONic-znej* kulturze⁴²⁵. Choć medialno-technologiczne „uwodzenie” widza to zasadniczo prymat telewizji i mediów cyfrowych, teatr i taniec współczesny mają tutaj swój niemały udział, wprowadzając na scenę *electrONic-zne* ciała. Paradoksalnie, nie wymagają one użycia żadnych specjalnych technologii na scenie. Celem jest wspomniane wyżej re-programowanie naszej percepcji, czyli *de facto* jej de-konstrukcja. Byłoby to artystycznym unaocznieniem filozoficznych i fenomenologicznych teorii dotyczących natury ludzkich zmysłów, a konkretnie ich kłęczastej (rhizomatycznej) natury⁴²⁶.

Teoretyk Peter Boenisch przytacza przykład jednej z fundamentalnych choreografii w historii europejskiego tańca współczesnego *Rosas danst Rosas* (1983, zrekonstruowany w 2008 z udziałem Anny Teresy de Keersmaecker) jako rewelatora takiego mechanizmu. Postrzegana jako *sequel* amerykańskiego minimalizmu, choreografia ta broni się oryginalną fuzją jego elementów ze specyficznym emocjonalnym napięciem oraz z dyskursem feministycznym. Mimo repetycji i pewnej mechaniczności ruchów, jakie charakteryzują ten spektakl, tancerki Rosas nigdy nie stają się „robotami” na scenie. De Keersmaecker udał się trudny eksperyment podkreślenia indywidualności poprzez unifikację pewnych kodów. O podobnym zabiegu możemy mówić już w przypadku pierwszego duetu *Fase: Four Movements for the Music of Steve Reich* (1982), który de Keersmaecker tańczyła z Michèle-Anne de Mey do muzyki Steve’a Reicha. Utwór stanowiący bazę muzyczną, oparty jest na dziesięciu nutach i grany jednocześnie na dwóch fortepianach. Jedna fraza jest grana z kumulującym, bardzo dokładnie co do sekundy policzonym opóźnieniem w stosunku do pierwszej. W efekcie nałożenia się dwóch identycznych fraz muzycznych, ale z osunięciem czasowym, dynamika i rytm nie są więc stałe. De Keersmaecker przenosi ten zabieg iteracji do notacji choreograficznej. Nieskomplikowany w krokach, bazujący na rotacji i prostych ruchach ramion i stóp, układ choreograficzny jest tymczasem ekstremalnie trudny, z uwagi na konieczność niezwykle precyzyjnego wykonania czaso-przestrzennego.

⁴²⁵P. M. Boenisch, *ElectrONic Bodies. Corpo-Realities in Contemporary Dance Performance*, „Performance Research”, 2003 nr 8, s. 33-41.

⁴²⁶Por. G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, s. 9 – 39.

O kształcie spektaklu w bardzo dużym stopniu decyduje zastosowanie światła teatralnych, multiplikujących cienie tancerek. W efekcie widzimy „wielość w jedność” – dwie tancerki oraz trzy cienie (dwa pojedyncze i jeden powstały z nałożenia się cieni dwóch tancerek). To właśnie ten trzeci cień – to „trzecie ciało” – staje się soczewką całego konceptu, ponieważ to w jego drobnych deformacjach realizuje się idea przesunięcia w partyturze muzycznej i choreograficznej. Ponadto, momenty te pozwalają na uwypuklenie tego, co indywidualne w tancerkach, pomimo pewnej mechaniczności ich ruchów. Dzięki kamerze (choreografia istnieje także w wersji filmowej) i zbliżeniom na stopy, włosy, sukienki, dostrzegamy ciała nie wpisujące się do końca ani w mechanikę, ani w indywidualność. Repetytywność ruchów, która odsłania paradoksalnie ich odmienność, *unisono*, które istnieje, ale poza jego normatywną formą działa hipnotyzująco. De Keersmaecker wykorzystując doskonale najstarszą z możliwych technologii – światło, zapoczątkowuje nie tylko drogę do *electrONic bodies*, ale i do specyfiki feministycznego okresu Rosas.

Boenisch pisze o tancerkach tej grupy jako o specyficznej odmianie *girlie* – różnych zarówno od Spice Girls, jak i Madonny. Odwołując się do *Rosas danst Rosas* opisuje tę nową *girlie* tańca europejskiego, która nosi długi, szeroki t-shirt, spódnicę przed kolana, ciemne rajstopy i proste botki. Czasami rękaw bluzy zsunie się, ukazując ramiączko od bielizny, czasami to sama tancerka gwałtownie go ściąga i poprawia. Utrzymane w szaro-ciemnej tonacji stroje są więc zaprzeczeniem frywolności i seksapilu, pokazując jak silna może być sugestia cielesnej metonimii.

Rosas danst Rosas rozpoczyna się dźwiękami industrialnymi i rytmicznym klaskaniem, po którym następuje cisza. Pierwsza z czterech sekcji tanecznych zaczyna się w ciemności, pozycje tancerek są bliskie podłozu: kucają, zwijają się na podłodze. Szybkie, gwałtowne gesty przeplatają się z powolnymi i długotrwałymi ruchami zmęczonych, niejako pokonanych kobiet. Drugą sekcję tancerki wykonują siedząc na krzesłach - krzesła staną się odtąd permanentnym elementem scenicznym budującym pamięć grupy. Stylistycznie spektakl konstruowany jest na powtarzonym kompulsywnie repertuarze gestów, zawierającym m.in.: ruch dłoni przeczesującej włosy, uderzenia dłonią w klatkę piersiową, ramiona zamykane na brzuchu, dłonie zamknięte pomiędzy udami, gwałtowne wyrzucanie ramion, nerwowe poprawianie ubrania, wyciąganie szyi

jak najdalej to możliwe. Te przerysowane naturalistyczne gesty są pełnymi siły obrazami zaznaczającymi mocną partyturę perkusyjną. W trzeciej sekcji wykonywane są solo, przy akompaniamencie klarnetu. Czwarta sekcja pełna jest obrotów i figur przy podłodze, hipnotyzujących w swojej kompleksowej repetytywności.

Tancerka może również wyjść poza grupową synchronizację, ustanowić własną tożsamość poprzez idiosynkratyczne gesty i następnie powrócić do kontynuowanej frazy ruchowej bez utraty całościowej jedności. Niekiedy muzyka wiodąca zatrzymuje się, a każda z kobiet przyjmuje odmienną pozycję: jedna stoi prosto, szarpiąc swój t-shirt i powtarzając gest dłoni przeczesującej włosy, inna upada na podłogę, trzecia opada na krzesło, a czwarta staje naprzeciw widowni, aby za chwilę odwrócić się w stronę sceny. Zakończenie jest krótkie i – podobnie jak początek – rozgrywa się w ciszy.

Mimo dominującego wątku repetycji, tancerki Rosas nigdy nie stają się mechanicznymi robotami, wręcz przeciwnie, kreują rodzaj wyemancypowanego erotyzmu, dalekiego zarówno od feminizmu, jak i reprodukcji męskich fantazji.

Rosas wprowadzają nowe i nieoswojone jeszcze idee ciała i fizyczności. Ciało w *Rosas danst Rosas* nie konfrontuje widza z „rzeczywistością ciała” ani też z reprezentacją charakterów. Ciało jest jedyną obecnością na scenie, w której realizują się wszystkie inne. Najistotniejsza w tej choreografii jest czysta podmiotowa obecność wykonawców. Nie widzimy nic innego, jak Rosas tańczące *Rosas tańczące Rosas*, etc... Podkreślone odgłosy upadania i oddechu nie odsyłają do niczego poza fizycznością tych ciał. Paradoksalnie jednak to, co mogłoby się wydawać sugestią „prawdziwej obecności tancerzy”, jest automatycznie zakwestionowane: *Rosas danst Rosas* odwracają tradycyjną dychotomię przedmiot/podmiot. De-objektywizacja ciała odrzuca tę polaryzację przestrzeni pomiędzy przedmiotem a podmiotem, realnością a fikcją. *ElectrONic bodies* stają się więc ciałami wyalienowanymi – nie reprezentują żadnego charakteru, nie uzupełniają architektury, nieustannie stając się jedynie i aż autentycznymi, realnymi i obecnymi ciałami⁴²⁷. Tym samym *Rosas danst Rosas* przekłada na praktykę teorię performatywności i de-objektywizacji, poczynając już od samego zarysu partytury choreograficznej. Czerpie ona swoje wzory ze zbioru gestów codziennych, które mogłyby zostać określone jako „typowo kobiece”. Na scenie prezentowane są one w taki

⁴²⁷ *Ibidem.*

sposób, że kolejna dychotomia – pomiędzy ruchem i gestem „zwykłym” a „estetycznym” zostaje zawieszona. Postrzegany jako „naturalny” charakter gestu, zdekonstruowany w repetytywności frazy zostaje uwidoczniony w swojej estetycznej funkcji, niemalże w abstrakcji znajdującej się na antypodach jego bazowej „zwykłości”. Synchroniczne wykonywanie fraz choreograficznych nie produkuje paradoksalnie efektu zdepersonalizowania wykonawcy, wręcz przeciwnie – indywidualność każdej z tancerek zdaje się być podkreślona właśnie przez te mikroróżnice w egzekucji takich samych gestów.

Rosas danst Rosas zmienia więc kadry percepcyjne – i tym samym potwierdza się według Boenisch’a wpisanie ciał Rosas w ideę *electrONic bodies* – stopniowo i subtelnie w trakcie trwania spektaklu, programując aparat percepcyjny widza tak, że nie tyle „ogląda” , ile staje się interaktywnie połączony z performerami⁴²⁸. Percepcja jest interaktywna, nawet jeżeli widz pozostaje nadal w swoim fotelu i fizyczna granica bezpieczeństwa oddzielająca scenę i salę nie została naruszona. Ten cały zabieg jest wsparty nieklasyczną konstrukcją wewnętrzną spektaklu, bez narracji, decentralizującą przestrzeń i ciało, czyli w efekcie pozbawiającą widza pre-definiowanych kontekstów recepcji.

Ten właśnie wymiar de-objektowania ciała jest według Boenisch’a doskonałym przykładem wcielenia teorii performatywnego konstytuowania tożsamości, zaproponowanej przez Judith Butler⁴²⁹. Nie pozostaje on też bez wpływu na rodzaj relacji z widownią, która odbiera sceniczne działania nie przez czysto kognitywne struktury, ale na zasadzie sympatii kinestetycznej. Jérôme Bel opisuje swoje pierwsze spotkanie z *Rosas danst Rosas* jako sytuację percepcji haptycznej⁴³⁰: „jako widz zostałem dosłownie porwany przez energię tańca usystematyzowaną w choreografii, taniec przemawiał do mnie poprzez układ nerwowy, to, co działo się na scenie, było natychmiast przenoszone do mojego systemu nerwowego”⁴³¹. Według niego, De Keersmaeker udowadnia tym

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*, s. 34-36.

⁴³⁰ Pamięć i percepcja haptyczna związane są ze zmysłem dotyku.

⁴³¹ Wypowiedź J. Bela w: *Rosas. Anne Teresa de Keersmaeker*, ed. J.-M. Adolphe, Tournai 2002, s. 62-63.

spektaklem, że taniec może być tak samo performatywnym narzędziem w badaniu ciała jak nauka⁴³².

W kolejnych pracach styl Rosas eksploruje obszary inne niż ciało technologiczne, pomimo iż wątek re-programowania percepcji nadal jest w nich obecny, to ma, jak się zdaje, wtórne znaczenie w stosunku do przekazywanej treści dyskursywnej. Wyjątkiem uczynić należałoby *The Song* (2009). Oryginalność pomysłu i niemalże całkowicie męska obsada zaskoczyły chyba nawet najwierniejszych widzów i znawców twórczości tej belgijskiej choreografki. Koncept będący u źródła całego spektaklu nie modyfikuje w znaczący sposób gestyki charakterystycznej dla zespołu, ale ukierunkowuje percepcję widza na to, co zazwyczaj pomijane w odbiorze tańca – na sonoryczność cielesności. Pamiętając o tym, że muzyka odgrywa pryncypialną rolę w kompozycjach De Keersmaeker, niewidoczność tradycyjnej partytury tym bardziej zaskakuje (co nie oznacza jej braku, pozostaje ona jednak formalnym konstruktem spajającym poszczególne sceny, struktura całego spektaklu oparta jest bowiem na kompozycji albumu *White The Beatles*). Poza jedynym wykonaniem gitarowym tytułowej, nieokreślonej *The Song*, autorstwa samych tancerzy, wszystkie dźwięki produkowane na scenie pochodzą z ciał tancerzy i z fizycznej przestrzeni sceny. Ten zabieg uświadamia, że jedność dźwięku i ruchu nie jest pierwotna, ale pochodzi z różnych źródeł i realizuje się dopiero w naszym odbiorze. Zmieniając obuwie, tancerze modyfikują jednocześnie siłę nacisku i rodzaj kontaktu z podłożem, co znajduje swoje przełożenie na rodzaj dźwięku, jaki towarzyszy ich ruchom. W jednej ze scen widzimy bosych tancerzy, którzy wykonują partie solowe, duety, etc. Jednocześnie jedyna kobieta na scenie, używając różnorodnych akcesoriów (od butów do stepowania, przez szeleszczącą kurtkę i materiały, po wodę rozlaną na podłodze baletowej), „produkuje” dźwięk, który nasz apart percepcyjny utożsamia z obrazem ciała. Wymagająca od tancerzy absolutnej precyzji i doskonałości technicznej, procedura ta ukazuje jednocześnie esencję idei *corps dansant* Rosas – jest to ciało wielwymiarowo sonoryczne. W różnych spektaklach istnieje odmiennie w stosunku do muzyki i dźwięku, ale nigdy bez nich.

Corps dansant to konstrukt zarówno przestrzeni wizualnej, jak i słuchowej, zintegrowanej w jedność w akcie percepcji widza. W *The Song* dostrzegamy bowiem

⁴³² *Ibidem*.

doskonale i naocznie paradoks naszej sytuacji – mimo ewidentnej sprzeczności źródeł obrazu i dźwięku, scalamy je w jedno, poddajemy się najprostszemu i najpowszechniejszemu błędowi logicznemu – wnioskowaniu o zależności zjawisk na podstawie współwystępowania w czasie i przestrzeni. Funkcjonujący w myśli psychoanalitycznej rozdział pomiędzy porządkiem wyobraźniowym (*imaginaire*) a symbolicznym, do których odsyła odpowiednio to, co wizualne i to, co sonoryczne, zdaje się być tutaj doskonale zilustrowany. Wizualne w tym przypadku jest bowiem analogią mimetycznego, a sonoryczne staje się przestrzenią symbolicznego współdzielenia⁴³³.

Spektakli reprogramujących intencjonalnie percepcję widza w ostatnich kilkunastu latach powstało bardzo wiele. Ich przykładem są także omówione wcześniej prace Felixa Ruckerta czy Manuela Pelmuşa. Niektóre – jak prace Benoît Lachambre’a – bazują na wykorzystaniu motywu ekstremalnej powolności ruchu. W *Lugares Comunes* (2007) artysta ten zastosował zabieg tak miminalnego ruchu, że nie mógł on być postrzegany w swojej ciągłości. Innymi słowy, pojedyncze bodźce nie przekraczały wartości progowej, więc dopiero po dłuższym czasie można było zauważyć, że coś się zmieniło na scenie. Wymagało to jednak intensywnego utrzymywania uwagi. Z kolei w *I is memory* (2006) solo stworzonym dla heroiny kanadyjskiej grupy La La La Human Steps – Louise Lecavalier, Lachambre diametralnie zmienił właściwy jej styl. Jedną z najbardziej znanych tancerek współczesnych na świecie, głównie z powodu swoich akrobatycznych zdolności oraz niezwyklej dynamiczności i brawury, ukazuje się nam w sportowym dresie zakrywającym całe ciało. Jej ruchy są bardzo powolne, płaskie i często po podłożu. Lachambre z ekstremalnej ekspozycji – właściwej dla charakterystycznego stylu Lecavalier – przeszedł na jej antypody, pokazując ruch ciała, którego nie widzimy. Właściwie nie możemy nawet być pewni, że pod kaputem i dresem skrywa się sama Lecavalier, upewnia nas w tym jedynie notka w programie. Taki rodzaj ruchu określa się jako choreograficzny *stillness*, w odróżnieniu od *immobility*, oznaczającego bezruch. *Stillness* wprowadza specyficzne warunki percepcji, gdyż źrenica nie jest już automatycznie prowadzona ciągiem nieustannych bodźców, ale koncentruje się na poszczególnych momentach przejścia, momentalnych rzeźbach. W odróżnieniu od reprezentacji jako zamkniętej formy, *stillness* poprzez swoją niedookreśloność wzmacnia

⁴³³ J.-L. Nancy, *op. cit.*, s. 27.

rzeczywistą obecność jako dynamiczny potencjał⁴³⁴. Ta kategoria uwidacznia się szczególnie właśnie w pracach Benoît Lachambre'a oraz Meg Stuart.

W Brukseli i w Paryżu pracuje natomiast Brice Leroux, artysta, dla którego centrum zainteresowania stanowi kwestia percepcji ciała w ruchu, połączona często z użyciem nowych technologii i matematyką. W *Solo#2-frequencies* (2009) widz uczestniczy w niemalże laboratoryjnym eksperymencie z mechanizmami złudzeń zmysłowych. Sam sposób wprowadzania publiczności na salę jest już oryginalny – wchodzi się pojedynczo, przechodząc przez całkowicie wyciemniony korytarz, do miejsca, w którym odkrywamy ustawiony na planie koła rząd krzeseł i małe podium wewnątrz niego, przy minimalnej ilości światła w przestrzeni. Wokół podium ustawionych jest sto metronomów, które są niezbędne do wykonania *Poematu symfonicznego* György Ligetiego. Każdy metronom jest uruchamiany oddzielnie przez performera, tak więc cała pierwsza część spektaklu jest obserwacją tego działania, połączonego z wzrastającym nateżeniem dźwięków tykania, tworzących symfonię. Gdy wszystkie metronomy zostają uruchomione, performer wchodzi na podium i wtedy światło gaśnie zupełnie. Następnie, dzięki użyciu laserowych projektorów, pojawiają się, prawdopodobnie według określonego algorytmu, pojedyncze świetlne pionowe linie, rzutowane na planie wyimaginowanej struktury klosza czy też klatki, wewnątrz której znajduje się tancerz. Od ich kombinacji zależy to, ile ciała i ruchu zdołamy spostrzec. Jesteśmy w ciągłym stanie negocjacji z naszym wzrokiem, zmuszonym do nieustannej readaptacji do zmieniających się warunków, a dokładnie do ilości dostępnego światła. Nie możemy nawet być pewni, że to, co widzimy, to prawdziwy obraz obracającego się ciała, czy też jest to już złudzenie wywołane specyfiką sensorycznych warunków. Podobnie zresztą dzieje się ze słuchem, któremu zmienne nateżenie tykania nie pozwala na adaptację, nieustannie go reaktywując. W efekcie, przy minimalnej ilości emitowanych bodźców, nasze zmysły zostają maksymalnie uaktywnione. Spektakl kończy się, gdy przestaje tykać ostatni metronom.

W solo *Kosmos* (2008) lubelski choreograf Wojciech Kaproń również operuje schematem, mającym na celu prowokowanie złudzeń percepcyjnych. Inspiracja

⁴³⁴ *A Conversation on Stillness – Conversations on Choreography*, [w:] *Choreographic encounters*, ed. M. Brady, Cork 2003, s. 79.

pismami teoretycznymi Wassily'ego Kandinsky'ego ustanawia tutaj ciało i przestrzeń jako zbiory punktów i linii – według myśli rosyjskiego awangardzisty. Wykorzystując projekcje multimedialne, *Kosmos* wprowadza widzów w stany percepcyjne pomiędzy nadmiarem bodźców a stanem ich deprivacji. Najlepiej te rozbieżności wykorzystuje początek spektaklu. W czarnym kostiumie tancerz po prostu zsuwa się z góry w stronę podłogi. Wydaje się, że trwa to bardzo krótko, tymczasem zajmuje to ponad dziesięć minut – czyli jedną trzecią całości. Kaproń, dzięki utrzymaniu płynności w swoich powolnych ruchach, doskonale skupia uwagę widza na detalu do tego stopnia, że późniejsze zmienione tempo, które odzwierciedlają także żywsze projekcje, powoduje, że nasza świadomość trwania również jest modyfikowana.

b. Aleatoryczne i zdecentralizowane

Dla choreografów ujmujących *corps dansant* jako wirtualnie niezhierarchizowane i zdekomponowane, bez wątpienia jednym z ważniejszych odwołań będzie myśl Derridy, demitologizującego kategorię centrum, które według niego nie istnieje jako miejsce, ale realizuje się jako funkcja. Tym samym podważona zostaje wszelka władza, otwierając przestrzeń ku radykalnej i swobodnej zabawie wszelkiego rodzaju⁴³⁵. Poprzedzała ją filozofii zasada nieoznaczoności Heisenberga, w myśli Zachodu poszerzająca podstawy twórczości i ekspresji, z czego korzystali John Cage i Merce Cunningham, a wcześniej dadaści⁴³⁶. Decentralizacja u Cunninghama wydaje się jednak dotyczyć przede wszystkim ciała wpisanego w określoną przestrzeń. Pomimo rozłożenia akcentów na różne części ciała, środek ciężkości w posturze tancerza jest stały, w zasadzie klasyczny. Uwidacznia to fakt, że nie ma prawie w ogóle skrętów na poziomie korpusu (w odróżnieniu od licznych przechyleń, nie wymuszających przeniesienia środka ciężkości tancerza). Natomiast złamanie perspektywy centralnej przekształca ciało w sposób taki, że nie jest ono już frontalnie eksponowane, w efekcie każda strona ciała ma taki sam potencjał reprezentacyjny. Doświadczenie Cunninghama, połączone z techniką George'a Balanchine'a i współczesnymi teoriami filozoficznymi, matematycznymi, etc., pozwoliły

⁴³⁵ R. Schechner, *op. cit.*, s. 133.

⁴³⁶ *Ibidem*.

na wypracowanie nowej jakości i oryginalnego stylu choreograficznego, pracującego w Niemczech amerykańskiego choreografa Williama Forsythe'a.

Forsythe jest bodajże pierwszym twórcą, który przemyślał bazę klasyczną w sposób pozwalający na ukształtowanie nowego systemu. Może on zostać nazwany nie tylko techniką, ale *technologią* – w rozumieniu zaprezentowanym na wstępie rozdziału. Wspomniany wyżej Georges Balanchine i Cunningham również opierali się na klasycznej postawie i jej kombinacjach. Niemniej, tylko Forsythe wypracował model improwizacji, który nie jest zamkniętym kodem, ale sposobem na dekonstrukcję i rekonstrukcję tego, co wydawało się już językiem zamkniętym. Poczynając od prostych procedur improwizacyjnych, doszedł on do stosowania niezwykle skomplikowanych algorytmów, wymagających wyjątkowego udziału tancerza w pracy nad spektaklem, który z czasem staje się niezdeterminowaną matrycą wielojakościowych relacji pomiędzy poszczególnymi elementami.

Myśl Forsythe'a bardzo łatwo byłoby powiązać z poprzednią częścią pracy, traktującą o polityczności i dyskursie krytycznym wpisanym w *corps dansant*. Początki jego rewolucji bowiem, to przemyślenia nad techniką klasyczną, jawiącą się jako ściśle związana ze zmianami społeczno-politycznymi reprezentacji ciała. Bardziej szczegółowo – z rozumieniem potencjału produkcyjnego ciała w przedindustrialnej, fordowskiej i post-fordowskiej epoce, oraz z konceptem wysiłku (*effort*)⁴³⁷. Forsythe rozpoczął zdecydowaną dekonstrukcję języka baletowego, a co za tym idzie, klasycznego *corps dansant*, od spektaklu *Die Befragung des Robert Scott* (1986), który za idee bazowe miał pracę i wysiłek (*labor and effort*). Forsythe wychodzi od twierdzenia, że etyka baletu klasycznego oparta jest na niepodważalnej wierze w „moc wysiłku”. Jednocześnie deklaruje, że jest to przeświadczenie na wskroś fałszywe, przerażający rodzaj propagandy (*a horrible kind of propaganda*). W swojej pracy dąży do udowodnienia, że balet nie jest niczym więcej jak normatywną metodologią (*normative methodology*). Ujęta na tym poziomie technika klasyczna jawi się jako zbiór form idealnych w sensie platońskim,

⁴³⁷B. Vassileva-Fouilhoux, *L'improvisation chez William Forsythe: une approche singulière*, niepublikowana praca doktorska, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2007, s. 149.

czyli niemożliwych do wykonania: nie istnieje jedna doskonała arabeska, *istnieje tylko „indywidualna arabeska” (there is only everyone’s arabesque)*⁴³⁸.

Kolejne prace – tworzone już ze stałym zespołem Frankfurt Ballet, którego szybko zostaje dyrektorem i przekształca w *The Forsythe Company* – udowadniają, że ten *enfant terrible* baletu traktuje go jako rodzaj dyskursu, a nie formalnego powtórzenia. W praktyce oznacza to, że pozwala on swoim tancerzom na tworzenie wariacji na temat określonych sekwencji lub *pas* proponowanych jako punkt wyjścia. Arabeska była pierwszą z figur, jakie Ballet Frankfurt eksplorował w swoich ćwiczeniach. Po obejrzeniu kilku prac Piny Bausch, Forsythe po raz pierwszy pozwolił także swoim tancerzom na wniesienie do spektaklu personalnej narracji słownej pod postacią „kwestionariusza osobowego” włączonego do spektaklu. Z każdą kolejną pracą tancerze eksplorują coraz głębiej model otwartej partytury, zaproponowany przez choreografa. Na przykład, może nim być prosty ruch *rond de jambe à terre en dehors en plié* (ruch nogą po półkolu na podłodze, na zewnątrz i w ugięciu). W tym ruchu to, co pozostaje obowiązkowe, jest *rond de jambe* (ruch nogą po półkolu), ale tancerz może wykonywać dowolne wariacje na temat pozostałych części komponujących ruch, czyli na przykład:

- ugiąć nogę na początku, albo na końcu ruchu,
- utrzymać tylko pół-zgięcie lub pogłębić je,
- wprowadzić do postury nierównowagę, etc.

Ważnym etapem w refleksji nad dekonstrukcją klasycznego *corps dansant* był spektakl *Artifact* (1984). Tutaj choreograf zachęca tancerzy, aby złamali swoją klasyczną posturę, nadając ciału nieoczekiwane w baletowym słowniku orientacje przestrzenne. To proste polecenie dało rezultat w postaci ponad dwóch tysięcy nowych fraz i kombinacji⁴³⁹. Procedura semi-improvizacji została również zastosowana do struktury spektaklu. *Artifact* wykorzystuje także recytatyw nawigujący narracją i grą językową, która ma imitować operacje używane w języku baletowym. Ze zbioru określonej liczby słów opisujących fenomeny pamięci (*nigdy, zawsze, pamiętać, zapomnieć*) oraz percepcji (*widzieć, czuć, etc.*) tancerze rozwijają swoje własne historie. Słowa, opowieści, monologi rozprzestrzeniają się w czasie spektaklu niczym autonomiczne enklawy. Język

⁴³⁸ Radio BBC, *Interwiew with William Forsythe by John Tusa*, 2.02.2003.

⁴³⁹ B. Vassileva-Fouilhoux, *op. cit.*, s. 136-138.

mówiony wzmacnia i wchodzi w interakcje z językiem znaków i *vice versa*⁴⁴⁰. Jak wyjaśnia długoletnia tancerka i obecna współpracownica Forsythe'a, Dana Caspersen, w kilku spektaklach choreograf kieruje przepływem wydarzeń na scenie, wypowiadając polecenia w czasie rzeczywistym przez mikrofon. Niekiedy wskazówki te są niezwykle zróżnicowane⁴⁴¹.

Po arabesce Forsythe przechodzi do kolejnego kluczowego elementu baletowego języka - *l'épaulement* (ustawienie ramion według pozycji głowy, rąk i stóp): „Technika, czy też styl Balanchine'a, został mi przekazany jako kompleksowa seria napięć opartych na tzw. *l'épaulement*. Jest to relacja pomiędzy głową, ręką, stopą i bardzo dokładnie określonym przeciwstawnym skrętem i obrotem. [...] Według mnie, *l'épaulement* jest kluczem baletu, ponieważ wymaga utrzymania kompleksowego napięcia. To właśnie mechanika *l'épaulement* nadaje baletowi jego wewnętrzną zmienność”⁴⁴².

Aby móc zdekonstruować stereotypowe połączenia pomiędzy częściami ciała, wprowadza nową technikę improwizacji - *kinetic isometries*. Są to sposoby wizualizacji geometrycznych relacji pomiędzy częściami ciała będącymi w ruchu (np. wyobrażenie sobie linii prostej pomiędzy łokciem i kolanem). Następnym krokiem są *operations of improvisation*, czyli struktura zdecydowanie bardziej skomplikowana, włączająca dużo więcej procedur naraz, rozwijanych niekiedy całymi latami. Mogą one albo produkować ruch, albo go modyfikować.

W *The Loss of Small Detail* (1991) wprowadza nową, niezwykle ważną zasadę – *defocus*, która być może jest podstawowa dla obalenia prymatu klasycznej postury. Tytułowy *detail* może być postrzegany jako *defocus*, czyli utrata stałego punktu fiksacji dla wzroku. Procedura ta polega więc na zmuszeniu własnego ciała do porzucenia stałego punktu fiksacji dla oczu – podstawy do utrzymania równowagi i prostej sylwetki baletowej. Zamiast tego, tancerz musi opierać się na doznaniach proprioceptywnych. W tym samym spektaklu pojawia się kolejny element charakterystyczny dla pracy Forsythe'a – opisywanie przestrzeni ruchem oraz przestrzenne wpisywanie liter i słów

⁴⁴⁰ W. Forsythe, R. Sulcas, *How William Forsythe has both subverted and enlarged the boundaries of classical dance through the consistent use of language*, „Balletanz. Jahrbuch 2004”, s. 44 – 51.

⁴⁴¹ D. Caspersen, *It starts from any point : Bill and the Frankfurt Ballet*, „Choreography and danse”, 2000, vol. 5 part 3, s. 26.

⁴⁴² BBC Radio, *op. cit.*

określonymi częściami ciała (procedury nawiązujące do podobnych poszukiwań Trishy Brown).

W kolejnych etapach swojej pracy, Forsythe wychodzi ponownie na spotkanie innych dziedzin, a konkretnie filozofii (Ludwig Wittgenstein, Michel Foucault, zwłaszcza pojęcie *nieciągłości*), psychologii i fenomenologii (Aldo Rossi) oraz architektury postmodernistycznej Daniela Libeskinda. Te wszystkie inspiracje znajdują swoje odbicie w *Limb's Theorem* (1990). Powraca także wyraźnie zainteresowanie dla teorii Labana.

Nowa procedura czytania zewnętrznego (*reading externally*), jaka jest tego rezultatem, wymaga od tancerzy przetransponowania dwuwymiarowego rysunku Libeskinda na trójwymiarowy ruch. Konkretne zadanie podczas spektaklu polegało na tłumaczeniu w czasie rzeczywistym informacji architekuralnej (np. opis tak dobrze znanego miejsca, jak własny pokój, etc.) na ruch. Wraz z wcześniej eksplorowanym *defocusem* te dwie procedury stały się punktem wyjścia do próby przekroczenia wysiłku utrzymania balansu, co jest określane przez Forsythe'a jako *the poetics of disappearance* (*poetyka zanikania*). Zastanawiające jest, jak bardzo różnymi drogami i operując w diametralnie zróżnicowanych kontekstach, Bel i Forsythe dążą w pewnym ogólnym sensie do tego samego celu.

Dużo bardziej kompleksowe zabiegi kreacyjne pojawiły się w *ALIEN/N A(C)TION* (1992). Inspiracja pierwotnie pochodziła z dwóch filmów *Alien 2* Ridleya Scotta and *Aliens* Jamesa Camerona. Choreograf skoncentrował się na eksploracji pojęcia „obcości”. Tancerze wykorzystywali metodę iteracji. Obejmowała ona przypadkowe inspiracje z książki *Impressions of Africa* Raymonda Russela, transformację dwuwymiarowych form geometrycznych w trójwymiarowe obiekty, komputerowo generowane listy form geometrycznych, map konstruowanych z symboliki notacji labanowskiej, etc. Powstały alfabet ruchowy obejmował 27 części, każda z nich była już sama w sobie pewną złożoną procedurą (np. prezentacja myśli związanych z literą H). W efekcie tancerz miał kilka źródeł informacji możliwych do odczytania, które wybierał jako wskazówki choreograficzne. Ponadto istniało kilka elementów modelujących przebieg czasowy spektaklu (monitory projektujące czas zegarowy, osoba „czytająca”

przemijające minuty i sekundy, film *Aliens 2* oraz taśma muzyczna z tego filmu nagrana oddzielenie i puszczana w różnych momentach filmu)⁴⁴³.

W *Eidos: Telos Part III* rozpoczęła się praca nad stworzeniem alfabetu ruchowego liczącego 130 części. Przykładowo, litera A zawiera układ gestyczny opisujący: „kapelusz, klaskanie, kogoś leżącego na rampie i kogoś, kto został właśnie postrzelony”.

W interaktywne zastosowanie „starych technologii” wpisuje się także charakterystyczny dla choreografa styl pracy z oświetleniem i materiałem teatru (scena, kurtyna). W kwartecie *Steptext* (1985, oglądany w 2008) mamy na przykład do czynienia z opadaniem kurtyny w środku frazy muzycznej lub choreograficznej. Podobnie muzyka i ruch nie są zgodne w swoim trwaniu, czyli fraza muzyczna może rozpocząć się w środku sekwencji ruchowej, jakby przerwana miała zostać w sposób nagły i gwałtowny nierefleksyjna konsumpcja obrazu. Większość efektów scenograficznych budowana jest przy pomocy światła. Choreograf przyznaje się do inspiracji barokowym malarstwem i upodobania do gry z półcieniem, z granicą widoczne/niewidoczne⁴⁴⁴. Jest to także dyskretne podkreślenie stosunków relacji w baletowych *pas de deux* czy *pas de trois* i roli baleriny – tancerka nosi tutaj trykot w ognistym, czerwonym kolorze, zaś tancerze są ubrani na czarno, będąc przez to znacznie mniej widoczni niż solistka. Stanowią dosłownie podporę i tło dla jej ruchu.

Jedną z najsłynniejszych produkcji zespołu *One flat thing* (2003) została zaadaptowana na potrzeby kamery wideo (film Thierry’ego de Meyera, 2006). Jest to spektakl z wykorzystaniem kilkunastu stołów, które stają się partnerem do gry, elementem wyjściowym improwizacji tancerzy. Możliwości jakie daje kamera i specjalna obróbka materiału surowego, które pozwoliły na uwidocznienie detali niedostępnych widzowi oddzielonego granicą rampy. Unaocznione zostają trudności, jakie stawia przed tancerzami tak pomyślana kompozycja. Stoły mają bardzo śliskie i tym samym niebezpieczne blaty, ustawione w bliskiej odległości od siebie, zostawiają tylko małą przestrzeń dla tancerzy, zmuszonych do niezwykle precyzyjnych ruchów. Całość choreografii składa się z około trzydziestu tematów podzielonych na solo, duety, tria i

⁴⁴³ D. Caspersen, *The company at work. How they train, rehearse and invent. The methodologies of William Forsythe*, „Ballettanz. Jahrbuch 2004”, s. 24-33.

⁴⁴⁴ W. Forsythe, R. de Gubernatis, *L’archeologie du mouvement*, „Le Nouvel Observateur”, 25.10.1990.

układy grupowe. Ciała nie tylko wydają się zdekomponowane, ale odnosimy wrażenie, że kolejność ruchów i zasady ich powstawania są wynikiem improwizacji, chociaż tak nie jest. Co więcej, z uwagi na niewielką przestrzeń, jaką mają do dyspozycji tancerze, muszą oni bardzo dokładnie wykonywać przewidziane ruchy, aby uniknąć kolizji. Dzięki zbliżeniom kamery możemy dostrzec specyfikę ruchów, ich nieograniczone możliwości permutacji i kombinacji. Podobną ilustracją jest siedmiominutowe *Solo* (1997) Forsythe'a, przykład jego rozwiniętej technologii, który w ciągu tak krótkiego czasu uzmysławia widzowi tysiące operacji neuronalnych, jakie przebiegają przez ciało tancerza.

Wyjście od zabiegów technicznych przy tworzeniu choreografii nie pozbawia ich bynajmniej szerszych kontekstów, jak polityczny czy genderowy. Zunifikowanie zasady tworzenia ruchu zarówno dla kobiet, jak i mężczyzn, oraz postępująca dekonstrukcja figur i zasad partnerowania, ustanowiły jako równoważne role męskie i żeńskie. Pod tym względem idee Forsythe'a wydają się być genderowo neutralne. Polityczny aspekt jego spektakli realizuje się wielowymiarowo, przede wszystkim, jak mówi sam choreograf, jego cała praca opiera się na politycznej historii obserwacji i nadzoru, która znajduje swoje odbicie także w klasycznym dyspozytywie sali teatralnej⁴⁴⁵. Natomiast przykładem spektaklu ewokującego współczesne konflikty wojenne i międzykulturowe jest *Three Atmospheric Studies* (2006). Jest to „tańczony tryptyk”, czerpiący z tradycyjnych źródeł ikonograficznych. Punktem wyjścia do tak pomyślanej choreografii było dzieło Lucasa Cranacha *Ukrzyżowanie* (1503), przedstawiające Golgotę oraz lamentującą Matkę Boską i św. Piotra Apostoła. Jako tło, za krzyżem Chrystusa, pojawia się ogromna, czarna chmura, sugerująca zagrożenie i koniec „pewnego” świata. To właśnie ten ostatni element zafascynował Forsythe'a najbardziej. Choreograf zauważył bowiem niezwyklej koincydencję między obrazem Cranacha a zdjęciem z Agencji Reutera, na którym na pierwszym planie czterech mężczyzn niesie pozbawione życia ciało, w tle majaczy forma krzyża powstała ze zburzonych ścian zbombardowanego budynku, a w lewym górnym rogu - niczym z obrazu Cranacha - chmura dymu i ognia, symbol toczącej się wojny. To zdjęcie powstało w 2005 jako zapis jednego z wielu bliskowschodnich konfliktów.

⁴⁴⁵ J. Odenthal, *Paradigmenwechseln im Tanz*, [w:] idem, *Tanz Körper Politik*, Berlin 2005, s. 19.

Spektakl ten zaczyna się sceną micro-zatrzymań, zastygnięć wszystkich tancerzy, tworzeniem ciszy. Dalsze *tableaux* przeplatają sceny ruchowe z dialogowymi. Pojawiają się odniesienia do polityki Busha (jak postać Condoleezy Rice przemawiającej męskim, tubalnym głosem), sceny przesłuchań, etc. W ostatnich epizodach tego tanecznego tryptyku dźwięk dominuje nad wszystkim. Nie jest to bynajmniej przyjemna dla ucha harmonia muzyki, ale natężony do granic wytrzymałości receptorów krzyk, rozlany w przestrzeni słuchowej w podobną „chmurę”, jak ta z obrazu Cranacha czy zdjęcia Reutersa. Tryptyk zamyka się więc brutalnym i napawającym lękiem obrazem wojny, wytworzonym w całości przez ciała tancerzy.

Skrótowy opis metod i technik poddanych swoistemu recyklingowi ukazuje kompleksowość zabiegu choreografa i tym samym złożoność komponentów tego, co tworzy „styl Forsythe’a”⁴⁴⁶. Styl, który potwierdza, że powtarzalność motywów i schematyczność kompozycji nie ma z tą kategorią nic wspólnego. Styl jest zawsze czymś „surowym”, „formą bez przeznaczenia”, „prywatną częścią rytuału”, a dla artysty jest jednocześnie „splendorem i więzieniem”⁴⁴⁷. W wyżej opisanych procedurach, leżących u podstaw dekonstrukcji klasycznej sylwetki i kodów baletowych, odnajdziemy pokłosie myśli takich twórców jak Merce Cunningham (decentralizacja przestrzeni)⁴⁴⁸, Alvin Nikolais (*motion*), George Balanchine (opisywanie geometryczne przestrzeni), Rudolf Laban (kinesfera), Anna Halprin (procedura *tasks* – konkretnych zadań), Tirsha Brown (akumulacja i improwizacja strukturyzowana). Te procedury i inspiracje, połączone z wybranymi konceptami filozoficznymi, algorytmami matematycznymi i przefiltrowane następnie przez indywidualne ciało tancerza, pozwoliły na wypracowanie tego, co można byłoby określić jako formę *choreograficznego idiolektu*. Odnosi się to pojęcie do myśli Barthes’a, który definiuje trzy możliwe formy idiolektu (język mówiony właściwy

⁴⁴⁶ Ten styl jest właściwie przypisany zespołowi Frankfurt Ballet. W sytuacji, gdy jakaś opera lub inny zespół kupuje choreografię Forsythe’a, nie dąży on do zastosowania dokładnie tych samych procedur – głównie z powodu braku czasu. Nawet najlepsi tancerze operowi z powodu konieczności przyswojenia sobie zupełnie nowego sposobu myślenia o ciele, jego przestrzenności, alfabecie ruchowym etc. nie są w stanie opanować tego w zwyczajowym dla kreacji czasie. Stąd też powstała w późniejszym czasie idea pedagogicznego CD roomu zawierającego podstawy ćwiczeń z technik Forsythe’a. BBC Radio, *op. cit.*

⁴⁴⁷ R. Barthes, *Stopień zero*, *op. cit.*

⁴⁴⁸ Analogię w wykorzystaniu nowych technologii i procedur aleatorycznych pomiędzy Cunninghamem a Forsythem analizuje Kerstin Evert w: K. Evert, *Filmschnitt und Hypertextur: Medientechnologische Analogien im choreografischen Prozes bei Merce Cunningham und William Forsythe*, [w:] *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin 2004, s. 145-157.

konkretnej jednostce); są nimi język osoby dotkniętej afazją, styl pisarza (przetransponowany tutaj na styl choreograficzny) i język społeczności lingwistycznej (np. matematyków)⁴⁴⁹.

Idiolekt ukazuje język, na bazie którego się kształtuje, jako niemożliwą do wyczerpania matrycę algorytmów. Potwierdzają to także słowa Forstyhe'a:

Nie sądzę, aby ktokolwiek mógł wyczerpać balet, tak samo, jak kompozytor nie może wyczerpać muzyki, w tym wypadku klasycznej. Nie zrobił tego Bach ani Strawiński. Ale nie chciałabym także znaleźć się w sytuacji, gdy identyfikuje się mnie tylko z baletem. Ponieważ myśl używa baletu jako struktury – struktury umożliwiającej przyspieszenie procesów myślenia⁴⁵⁰.

Esencją technologii Forstyhe'a jest wydany początkowo w 1993 CD, wznowiony i zmodyfikowany w 1999. Jest to materiał szkoleniowy dla tancerzy pragnących opanować podstawy jego techniki. Tytuł CD *Improvisation Technologies: An Analytical Tool for the Dance Eye* pokazuje, jak ten choreograf kompleksowo myśli o swojej pracy. Bodajże nikt przed nim nie nazwał swojego systemu technologią, w odróżnieniu od licznych technik. Różnica pomiędzy tymi terminami, uwidoczniła we wstępie tej części pracy, pokazuje, dlaczego praca Forsythe'a, który dopiero po kilkunastu latach zaczął używać programów komputerowych do kreacji ruchu, mieści się w przestrzeni nowych technologii wytwarzających nowe *corps dansant* i reprogramujących percepcję zarówno widza, jak i tancerza.

Najważniejsze w świetle wcześniej postawionych pytań badawczych jest jednak to, w jaki sposób wypracowany zostaje nowy paradygmat cielesności, realizujący się poprzez i dzięki temu specyficznemu idiolektowi. *Corps dansant* zostaje tutaj zdecentralizowane i zdekomponowane w stosunku zarówno do swoich funkcji nabytych w procesie socjalizacji (*ciała-montażu* według Maussa), jak i postury klasycznej. Jeżeli decentralizacja u Cunninghama zachowała jedno centrum ciężkości w posturze tancerza, to Forsythe nieustannie je przesuwa. Co więcej, dzięki obserwacji pojedynczych ćwiczeń widać bardzo wyraźnie, jak centrum prowadzące ruch zostało przesunięte poza ciało tancerza. Tancerz nie może opierać się tylko na propriocepcji, centrum stało się peryferium. Wyobrażenie sobie zewnętrznych linii, możliwości ich transformacji,

⁴⁴⁹ Uogólnione pojęcie idiolektu zostało zanegowane przez Romana Jakobsona, Barthes podaje te trzy kategorie jako możliwe do uzasadnienia i użyteczne w opisie odpowiadających tym kategoriom rzeczywistości. R. Barthes, *Œuvres complètes. Tome III*, Paris 1995, s. 1475-1476.

⁴⁵⁰ BBC Radio, *op. cit.*

wymaga nieustannej pracy wyobraźni przestrzennej. Ciało tancerza jest w ciągłym poszukiwaniu centrum, znajduje się niejako w *rhizomatycznym* środowisku, w którym bodźce przyjmują wielojakościową postać (dźwięk, głos, rysunek, figura geometryczna, obraz filmowy, ruch partnera). Samo ciało staje się absolutnie zdecentralizowane, gdyż każda jego część może stać się w danej chwili centrum. Jest to zmiana niemalże ontologiczna, gdyż być może należałoby mówić o podmiocie rozszczepionym, którym nie jest tylko samo ciało tancerza, niejako zdetronizowane jako podstawowy wektor ruchu. Stały się nim wszystkie wyobrażone i możliwe elementy kinesfery, która zresztą sama jest w nieustannym ruchu wobec otaczającej ją przestrzeni.

Corps dansant u Forsythe'a jest ciałem *rhizomatycznym*, a cecha ta uwidacznia się w decentralizacji wszystkich elementów spektaklu. Jednocześnie wszystkie zabiegi Williama Forsythe'a mogłyby wpisać się w rozważania o *corps critique*. Dokonując bowiem nieustannej eksploracji wewnątrz ciała, sposobu powstawania i myślenia o ruchu, wpisuje on w *corps dansant* całe otoczenie, które zostaje przetworzone na informację dla tancerza. Taki zabieg jest metonimią procesów zachodzących w świecie nauki i sztuki, znajdujących się pod ciężarem produkowania informacji. Aby coś mogło zaistnieć w świadomości zbiorowej, musi zostać przetworzone w postać informacji. *Rhizomatyczne*, wirtualne ciało przetwarzające bodźce na informację, jest jak nieustannie „stające się” *ja. Ja*, które zaprzecza tradycyjnej, oświeceniowej idei spójnego podmiotu, jednej tożsamości. Tożsamość jest w nieustannej rekonstrukcji i dekonstrukcji, jest „stawaniem się ja”, a nie jego konkretną realizacją⁴⁵¹. Tak samo *corps dansant* Forsythe'a jest nieustannym stawaniem się potencjalnego ciała poprzez ruch i idiolektyczny język choreograficzny, wpisując się w logikę „epoki płynnych tożsamości”⁴⁵².

⁴⁵¹ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *op.cit.*, s. 285-381, oraz B. Banasiak, *Bez różnicy* [przedmowa do:] G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie, op. cit.*, s. 19-20.

⁴⁵² R. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2002, s. 43.

c. *Corps dansant* technologiczne

Łączenie badań naukowych w dziedzinie informatyki i neuropsychologii z poszukiwaniami choreograficznymi jest kolejną drogą do poszerzania paradygmatu *corps dansant* wirtualnego⁴⁵³. Jednym z przodujących w tej dziedzinie choreografów jest Brytyjczyk Wayne McGregor. Technika McGregora wychodzi od wysokiej świadomości fizjologii, morfologii i kinestetyki. Od początków swojej kariery przywiązywał on także dużą wagę do udziału nowych technologii i roli komputera w tworzeniu choreografii. Większość eksperymentalnych prac stworzył w założonym przez siebie zespole Random Dance, i tak w *Sulphur* (1998) tancerze występowali na scenie w towarzystwie wirtualnych sylwetek. W *53 Bytes* (1997), dzięki wykorzystaniu połączenia satelitarnego, ten sam spektakl prezentowany był jednocześnie przez dwie grupy tancerzy w Berlinie i w Kanadzie. *Trilogoy Installation* (2000) natomiast był performansem internetowym na żywo⁴⁵⁴.

Ciało tancerza, widziane przez pryzmat prac tego artysty, to przede wszystkim ciało technologiczne, rozumiane jako niepoznana jeszcze do końca maszyna. W spektaklu zainspirowanym ideami Darwina - *Genus* (2007), McGregor eksplorował ciało jako efekt ewolucji gatunkowej. Trudno było to jednak dostrzec w samym ruchu, który w wykonaniu tancerzy Opery Garnier był wyjątkowo klasyczny, ale całość, uwzględniając scenografię, kostiumy i projekcje wideo bazujące na antropomorficznych i zwierzęcych formach oraz dźwięki, które mogłyby stanowić swoisty *carnet de voyage* Darwina, kreowała odpowiednią do pomyślanego tematu atmosferę.

Bardziej interesujące efekty w eksplorowaniu scenicznej wizji *corps dansant* przyniósł wspomniany wcześniej program poszukiwań informatyczno-neuropsychologicznych na Uniwersytecie w Cambridge, który zaowocował m.in. pełnosceniczną choreografią *Entity* (2008). Centrum zainteresowania McGregora stanowi tutaj nie tyle możliwość kreowania nowego ruchu, co prawa rządzące procesem

⁴⁵³ Współpraca świata naukowego z tanecznym nie ogranicza się tylko do tych obszarów nauk kognitywnych. Francuski choreograf Michel Hallet Eghayan stworzył na przykład projekt z paleoantropologiem Pascalem Picqiem, którego idea były badania nad ewolucyjną naturą ruchu człowieka. Por. D. Pillette, *Ecce Homo sapiens*, „Danser”, 2007 nr 263, s. 46-50.

⁴⁵⁴ J. Mackrell, *Wayne McGreogr*, [w:] *Milpied/Paul/McGreogr*, Paris 2009, s. 54. Program spektaklu w Opera Garnier.

choreografowania, mapowanie procedur decyzyjnych zachodzących podczas tańca. W swoich poszukiwaniach wychodzi od klasycznej sylwetki baletowej – opartej na środku ciężkości umiejscowionym w splocie słonecznym, na liniach i symetrii. O ile centrum zostaje utrzymane, to pozostałe składniki są łamane, dzięki czemu ciało zyskuje niezwykle postury. Najbardziej charakterystyczne cechy tej postury to wygięcie kręgosłupa, najczęściej do wewnątrz ciała, oraz przerysowanie klasycznej linii w łuki i skręty, przegięcia ciała na poziomie korpusu i otwarcie dłoni na zewnątrz. Spektakl rozpoczyna się projekcją wideo – jest to animacja fazowego ruchu psa - chronofotografii Edwarda Muybridge’a *Animal Locomotion, Print no. 709* (1887), w której dzięki montażowi poszczególnych klatek otrzymujemy wrażenie biegnącego psa. Jest to zarazem przywoływanie wiekopomnego kroku dla rozwoju badań nad ruchem, jakim były odkrycia Muybridge’a i Étienne’a Jules-Marey’a. Imponująca scenografia składa się z trzech ogromnych ekranów umieszczonych po bokach i w głębi sceny. Zmieniając swoje położenie od podłoża ku górze, ekrany relatywizują stosunek ciała do przestrzeni. Pojawiają się także inne odniesienia do pomiarów, badań i opisywania ruchu i ciała, m.in. projekcje matematycznych ciągów (Fibonacciego), „złoty podział” – czyli konstrukcje wyznaczające idealne proporcje i środek figury, antropomorficzne wzorce, czy geometryczne formy naturalne. Wraz ze zmianą światła z jasnych i zimnych na cieplejsze oraz wraz z podnoszeniem się ekranów, modyfikacji ulega nastrój spektaklu. W pierwszej części widzimy ciała skrupowane ciasną przestrzenią, niczym obiekty laboratoryjne. Budowaniu nastroju napięcia i dysharmonii sprzyja także muzyka, z dominującym w pierwszej sekcji kwartetem smyczkowym. Gdy ekrany unoszą się ku nadsceniu, otwiera się inny makrokosmos, wyraźnie zmęczone ciała stają się bardziej poetyckie, ich ruchy łagodnieją. Muzyka z szarpanej wiolonczeli przechodzi w elektroniczne dźwięki i łatwiej przenosimy konotacje budowane ruchem w obszar interpersonalnych relacji pomiędzy tancerzami. W pewnym sensie możemy dostrzec tutaj retranskrypcję dynamiki procesu twórczego, od maksymalnego napięcia do wywołanego zmęczeniem rozluźnienia ciała.

Nie znajdziemy w *Entity* ani jednej klasycznej figury, ale wiele wariacji na ich temat. Choreografia jest „genderowo neutralna” – tancerze ubrani są w takie same minimalistyczne kostiumy, w duetach lub trio płeć wykonawcy nie ma znaczenia. *Nota*

bene, jedno z najbardziej zmysłowych trio wykonywane jest tylko przez mężczyzn. W charakter ruchu wpisane są pewne stałe wartości prac McGregora – izolacje poszczególnych części ciała, spartańska atletyka, zapożyczenia zarówno od Cunninghama, jak i od klasyki czy estetyki sportowej.

Forsythe i McGregor w różny sposób eksplorują ciało wirtualne. We Frankfurt Ballet podstawą rozwoju całej technologii była technika klasyczna, eksplorowana początkowo bez użycia jakiegokolwiek medium. McGregor od samego początku zafascynowany technologią, włączał ją do swoich prac, co kontekstualizowało jego globalny zabieg artystyczny. Innymi słowy, Forsythe prezentuje drogę indukcji (od szczegółowych zabiegów do metody kompleksowej), natomiast McGregor dedukcji (od globalnego postrzegania ciała jako maszyny do szczegółowych ruchów). Wyraźną różnicą w porównaniu z pracami Forsythe'a jest także zatrzymanie centrum w ciele tancerza. Powoduje to, że *corps dansant*, pomimo podobieństw w myśleniu o technologii, ma zupełnie inny wymiar. Nie jest *rhizomatyczne*, ale scentralizowane i zmechanizowane. Użycie technologii służy nie tyle odkryciu nowego, co poznaniu dogłębnie mechaniki właściwej ciału fizycznemu⁴⁵⁵.

d. Interaktywność choreografii

Najnowsze technologie dotarły do tańca i choreografii niejako z pewnym opóźnieniem w porównaniu do sztuk plastycznych i do dziś nie są powszechnym narzędziem w pracy nad spektaklem. Niemniej, istnieją grupy wyspecjalizowane w stosowaniu nowych mediów, jak Palindrom Dance Company (Niemcy), NNCorsino (Francja), Random Dance (Wielka Brytania), CIE Pierre Rigal (Francja), Klaus Obermaier (Austria). Pod pojęciem „choreografii interaktywnej” czy też „nowomedialnej” kryją się po pierwsze zabiegi częściowo opisane powyżej oraz

⁴⁵⁵ Styl zarówno Forsythe'a jak i McGregora przez wielu badaczy klasyfikowany jest jako neoklasycyzy. Termin ten w ostatnich latach rozszerza się w związku z powszechną praktyką hybrydyzacji gatunków i technik. Do innych neoklasycyzy choreografów europejskich należałoby w porządku historycznym zaliczyć m.in. zespół Maurice'a Bédjarta, Jiriego Kyliána, Hansa van Mannena, Russella Maliphanta. W niniejszej pracy przyjmuje się, że z uwagi na przekroczenie języka baletowego i otwarcie ciała wirtualnego poprzez opisane zabiegi, Forsythe i McGregor wpisują się swoją myślą w nurt wychodzący poza neoklasycyzy. Por. F. Poudru, *Le style néoclassique, une maladie honteuse?*, „Journal de l'ADC”, 2006 nr 39, s. 3-9.

związane z użyciem *Motion Capture* i tym samym transformacją danych w czasie rzeczywistym. Powstają także programy komputerowe, tworzące na podstawie wprowadzanych algorytmów notację choreograficzną, czytana przez tancerzy w czasie rzeczywistym (Myriam Gourfink, Armando Mecinacci). Z drugiej strony, możliwe jest tworzenie układów tanecznych, które podczas prezentacji są w pewien sposób kierowane przez widzów za pomocą sieci komputerowej. Istnieje też forma choreografii internetowej, w przypadku której każdy internauta ma możliwość interwencji w układ choreograficzny, stający się tym samym całkowicie aleatorycznym. W skrajnej wersji pociąga to za sobą dematerializację podstawowej substancji tańca – *corps dansant*.

Jednocześnie użycie nawet najbardziej skomplikowanych technologii nie implikuje automatycznie interaktywności samego dzieła. Przykładem może być tutaj *Hunt* Tero Saarinen (2002). Ten spektakl fińskiego choreografa jest kolejną reinterpretacją *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Oryginalność przedsięwzięcia Saarinen polega w dużej mierze na solowej formie spektaklu, która powoduje, iż antagonistyczne siły natury, reprezentowane zarówno w oryginalnej, jak i w wielu kolejnych wersjach przez tańce grupowe, są tutaj inkorporowane przez jednego wykonawcę. Wybór tej właśnie formy oraz estetyka ruchu wskazuje również na czerpanie przez twórcę z tańca i filozofii *butoh*, zrozumiałe z tego względu, że Saarinen był uczniem samego Kazuo Ohno. Tancerz ucieleśnia wszystkie przeciwne sobie energie i siły natury, jakie zawierają się w rytuale słowiańskim, kreując ze swojej sylwetki hybrydalną formę, łączącą cechy męskie i kobiece. Jest jednocześnie ofiarą i myśliwym, androgeniczną postacią *animy* i *animusa*, co podkreśla efektownym strojem - rodzajem sukni ślubnej. Ta właśnie suknia staje się ekranem projekcyjnym, na który rzutowane są obrazy zdeformowanego i pofragmentowanego ciała Saarinen, otwierając tym samym symboliczne przestrzenie zbiorowej, archetypowej pamięci. Niemniej, sama technologia paradoksalnie blokuje ciało tancerza. Saarinen musi bowiem stać nieruchomo, zamieniając się w ekran projekcyjny, i to obraz rzutowany zagarnia sobą uwagę widza, przenosząc aktywność źrenicy na poruszające się punkty. Tak więc, pomimo zastosowania wysokiej jakości projekcji i wpisania się w koncept ciała wirtualnego (poprzez symboliczne otwarcie archetypicznych powłok cielesności), idea ta odzwierciedla logikę starych, a nie nowych mediów. Przykłady podobnego, biernego

użycia projekcji, są dość liczne w produkcjach tanecznych, co nie ujmuje nic ich jakości i celowości, związanej jednak przede wszystkim z zastępczym efektem wizualnym.

Problematyczne w mówieniu o tańcu, czy też choreografii nowomediowej, jest także samo pojęcie interaktywności, budzące wiele kontrowersji. Michel Rush uznaje np. za interaktywne te projekty artystyczne, które wymagają fizycznego działania widza, w tym przypadku pierwsze prace datuje na 1920 (projekt *Rotative plaque verre* Marcela Duchampa), a szczególnie praktykę happeningu i *fluxus* lat 60.⁴⁵⁶ Podobnie interaktywne dzieło sztuki definiuje choreografka Sarah Rubidge: „w dziele interaktywnym możliwość modyfikacji formy dzieła w momencie jej ekspozycji jest dostępna wszystkim, którzy angażują się w fizyczną interakcję”⁴⁵⁷.

Interaktywność może także być pojęciem mylącym, gdyż wbrew potocznym skojarzeniom nie zakłada ona dowolności, ale przewiduje ograniczenia możliwych akcji ustanowione przez artystę. Innymi słowy, widz/uczestnik projektu w ramach konceptu artystycznego może działać fizycznie, ale nie zupełnie dowolnie⁴⁵⁸. Charakter interaktywnej prac wykorzystujących techniki cyfrowe i komputery do tworzenia scenicznych choreografii zamyka się tymczasem najczęściej w obszarze tancerz – maszyna. Dotyczy to także projektów tzw. wirtualnych tancerzy⁴⁵⁹. Natomiast możliwości interakcji widz-maszyna to domena przede wszystkim instalacji choreograficznych oraz przestrzeni cybernetycznej (internetu). Instalacje choreograficzne łączą koncept formalny dzieła, pochodzący ze sztuk plastycznych, z choreografią na różnych zasadach. Może to być np. ożywianie określonego układu obiektów ruchem widza, czy też instalacja złożona z ciał tancerzy eksponowanych na zasadzie ruchomych rzeźb, etc. Przestrzeń Internetu otwiera natomiast pole do działań takich, jak projekty

⁴⁵⁶ M. Rush, *op. cit.*, s. 224.

⁴⁵⁷ S. Rubidge, *Action, réaction, interaction*, „Nouvelles de danse. Interagir...”, *op. cit.*, s. 53.

⁴⁵⁸ E. Wójtowicz, *New art. Interaktywna sztuka w środowisku wirtualnym*, [w:] *Estetyka wirtualności*, *op. cit.*, s. 448.

⁴⁵⁹ Wirtualny tancerz to generowana komputerowo forma sztucznej inteligencji, jej konstrukcja odpowiada siatce neuronalnej, zdolnej do działania algorytmicznego, dane wchodzące pochodzą z czujników sensorycznych, na podstawie ich analizy wirtualna postać wykonuje czynności ruchowe. Działanie czynników sensorycznych może być uzależnione od innego obiektu – np. poruszającego się człowieka. Jego działanie w przestrzeni jest dekodowane jako zespół sygnałów i przetwarzane na ruch wirtualnego tancerza. Por. P. Kuypers, F. Cornin, *L'interactivité intelligente. Intretien avec Michel Bret et Marie-Hélène Tramus*, [w:] „Nouvelles de danse. Interagir...”, *op. cit.*, s. 62 – 72.

społeczne związane z tańcem, taneczne wideo *online*, projekty choreograficzne *online*. Wpisują się one w podobne inicjatywy na obszarze innych sztuk, jak teatr czy muzyka.

Tańcowi trudno jest rywalizować z dokonaniem sztuki wideo i cyfrowej zarówno w eksploracji samego medium, jak i we wnoszeniu nowych jakości dyskursu krytycznego. Ciało w różnych jego aspektach od samego początku używania kamery w celach artystycznych stanowiło centrum zainteresowania sztuki wideo (przy czym największe osiągnięcia mają tutaj artyści tacy jak Bruce Nauman, Dan Graham czy Bil Viola⁴⁶⁰). Dlatego być może najcenniejsze dla rozwoju choreografii są te projekty, których interaktywność związana z użyciem nowych technologii ogranicza się do pola tancerz – maszyna. Natomiast projekty implikujące fizyczne działanie widza często są wtórne w stosunku do zaistniałych tego typu prac na niwie sztuk plastycznych, czy tzw. „wideo konceptualnego”. Także w dziedzinie choreografii rzadko dotychczas pojawiają się – ze względów głównie ekonomicznych – projekty implikujące użycie symulacji i wirtualnej rzeczywistości.

Stosunkowo liczne natomiast są projekty związane z fenomenem teleobecności. Z jednej strony wymagają one warunków „teatralnej” produkcji, czyli zgromadzenia widzów i wykonawców w określonym czasie i w określonej (niekoniecznie tej samej) przestrzeni, z drugiej wprowadzają motyw współdzielenia tego samego wirtualnego uniwersum, właściwy projektom internetowym.

e. *Corps dansant* wirtualne – podsumowanie

Powyższy rozdział zaprezentował *corps dansant* wirtualne jako powiązane z logiką nowych mediów, ale jednocześnie niezależne od ich technologii. Niemniej, stosowanie technik cyfrowych przyczynia się w największym stopniu do rozbudowania tego konceptu. Prace wykorzystujące najnowsze technologie wymagają przede wszystkim potężnego zaplecza technicznego, dlatego wielu twórców ogranicza się do

⁴⁶⁰ Por. M. Rush, *op. cit.*, oraz R. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 2006, s. 152- 225.

najprostszycich ich wersji. Pewną funkcją różnicującą na początku lat 90. użycie tych metod był także poziom ekonomiczny poszczególnych krajów. Ze względów najpierw politycznych, a potem ekonomicznych, zarówno wideo, jak i nowe technologie w krajach Europy postkomunistycznej weszły do praktyki artystycznej z dużym opóźnieniem⁴⁶¹. Do dziś dla choreografów i tancerzy skomplikowane narzędzia informatyczne pozostają często niedostępne z uwagi na koszty produkcji. Powszechne jest natomiast użycie projekcji multimedialnych i wideo, nie zawsze jednak ma ono inny niż dekoracyjny cel.

Nowe technologie są przez artystów postrzegane po prostu jako jedno z narzędzi pracy w obróbce materiału, jakim jest ruch czy ciało tancerza:

Taniec cyfrowy we właściwym sensie tego słowa nie istnieje. Istnieje natomiast taniec, który używa technik cyfrowych, tak samo jak niegdyś zaczął stosować puenty. Kamera blisko ciała lub na ciele tancerza może również stać się wektorem ruchu (...) a technologie cyfrowe poprzez wirtualne przetwarzanie i reprezentowanie rzeczywistości fizycznej pozwalają na otwarcie na inny rodzaj wyobraźni⁴⁶².

Artyści odrzucają również zarzut, jakoby nowe technologie eliminowały „żywe” ciało z tańca. Podzielają oni raczej zdanie, iż cyfrowa obróbka to narzędzie otwierające mentalne i fizyczne przestrzenie, które w żadnym przypadku nie może wyeliminować fizycznej obecności żywego ciała. Taniec cyfrowy jest według nich nową opcją kompozycji ruchu, innym sposobem postrzegania przestrzeni, oferującej nowe spojrzenie na ciało, zaś technologia cyfrowa jest narzędziem kreacji, tak jak jest nim światło, dźwięk czy scenografia⁴⁶³. Taki rodzaj obróbki pozwala następnie na wzbogacenie samego procesu i efektu kreacji scenicznej:

Chodzi o wcielenie do sztuki choreograficznej nowej oniryczności o dużej sile kreacyjnej, o pokonanie stopnia w stronę zaskakujących możliwości ciała, wyobraźni i dramaturgii, o skrzyżowanie żywego z nieożywionym narzędziem, grę z czasoprzestrzeniami ciała i sceny, zaproponowanie nowej intymności, odkrycie nowych ścieżek dla dźwięku i obrazu. (...) W ten sposób dźwięk i obraz mogą stać się „osobami” na scenie czy też integralną częścią spektaklu lub liniami łączącymi różne elementy dramaturgii i scenografii. Technologie cyfrowe rozszerzają więc w efekcie przestrzeń sceniczną i wyobrażeniową, kreujące terytorium spektaklu⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ Por. M. Rush, *op. cit.*, s.111-113.

⁴⁶² Wewnętrzne materiały prasowe Monako Dance Forum 2006. Wszystkie cytaty pochodzą z ankiety przeprowadzonej z twórcami choreografii cyfrowych, która została mi udostępniona dzięki uprzejmości dyrektora sekcji cyfrowej festiwalu, Phillipe’a Baudelota.

⁴⁶³ *Ibidem*.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

Nowe technologie w swoim najbardziej interesującym aspekcie stają się więc w tańcu narzędziem spełniającym paradoksalną funkcję powrotu do cielesności – odkrywania na nowo wirtualnego ciała, które poszerza percepcję i wizualizuje abstrakcyjne komponenty ciała fizycznego i jego relacji wobec przestrzeni. Wydaje się więc, że zanurzenie w przestrzeni trójwymiarowej, czy też interaktywne programy, takie jak *Isadora* czy *Life Forms*, nie grożą, jak ostrzegają Jean Baudrillard czy Paul Virilio, zanikiem realnej cielesności, ale wręcz przeciwnie – rozbudowaniem jej świadomości. Dla widza oznacza to nowe formy partycypacji i poszerzanie pola estetycznego, dla tancerza – rozbudowę języka ruchowego i form relacji z przestrzenią oraz podwyższenie poziomu intencjonalnej uważności.

Ich verkörpere also bin ich.

[Ucieleśniam, więc jestem.]

P. M. Boenisch



Fotografia 4. Sidi Larbi Cherkaoui, *Foi* (2003), © Kurt van der Elst.

3.2.4. *Corps dansant* poetyckie

Tendencja do powrotu do poetyckości *corps dansant* wydaje się być szczególnie silna w późnych latach 70. oraz wczesnych 80. głównie w Niemczech za sprawą *Tanztheater*, we Francji wraz z pojawieniem się fali *nouvelle danse française* i w Anglii, przede wszystkim w późniejszych produkcjach zespołu DV8 i jego naśladowców. Jest to również model, który dominował w latach 90. w krajach Europy Wschodniej i Centralnej. Może on być rozpatrywany zarówno w sensie „ciała poetyckiego”, czyli posiadającego możliwość prowadzenia symbolicznego dyskursu poetyckiego, jak również ciała budującego wizualnie obraz, który określić można jako poetycki czy liryczny. Inaczej mówiąc, ciało poetyckie byłoby w tańcu nośnikiem i producentem znaku teatralnego, odsyłającego do poza-cieleśnego makrokosmosu.

Sens pierwszego paradygmatu poetyckości ciała w tańcu oddają słowa Laurence Louppe, według której to sam korpus „zamieszany przez trzewia”, słabo na pozór artykułowany, stanowi organ poetycki *par excellence*, ponieważ w związku z właściwym mu głębokim rodzajem czucia, zwyczajowo nie jest wyznaczony do produkcji semantycznej, jednoznacznie czytelnej⁴⁶⁵. Do dziś taka wizja cielesności, przekraczającej swoją biologiczność w kierunku symbolicznej narracji, rozumiana bardziej jako środek niż cel sam w sobie, jest rozwijana we wszystkich krajach Europy. W Rosji, na Ukrainie, na Białorusi, w Szwecji, w Czechach i w Polsce wydaje się proporcjonalnie (jeżeli brać pod uwagę liczbowe statystyki) dominować w estetyce sceny tanecznej.

Ciało poetyckie zdaje się być niemożliwe do ogarnięcia w kompleksowości emitowanych znaków zarówno przez widza, jak i przez artystę. Jak pisze Jacques Lecoq, poetyckość odnosi się do pewnej wspólnej matrycy,

[...] abstrakcyjnego wymiaru, który tworzą przestrzenie, światła, kolory, materie, dźwięki, jakie znajdziemy w każdym z nas. Istnieją one w nas jako efekt naszych różnych doświadczeń, wrażeń, wszystkiego, co oglądaliśmy, słuchaliśmy, dotykaliśmy, smakowaliśmy. To wszystko zostaje w naszym ciele i tworzy wspólne podłoże, począwszy od którego wylania się pragnienie tworzenia. W mojej pracy pedagogicznej muszę dotrzeć do tego poetyckiego podłoża, aby nie zostać wobec życia takiego, jakie jest albo wydaje się być⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ L. Louppe, *Poétique ...*, *op. cit.*, s. 57.

⁴⁶⁶ J. Lecoq, *Le corps poétique*, coop. J.-G. Carasso, J.-C. Lallias, Paris 1997, s. 57.

Tak rozumiane *corps dansant* odpowiada estetyce teatru tańca, kreującego nowy język poetycki, czyli takie operowanie ciałem i ruchem, które tworzy spójne wizualne kompozycje i koncentruje się na tworzeniu określonego nastroju emocjonalnego. Język ciała zostaje tutaj specjalnie zorganizowany, czy też uporządkowany, zaś sposób tego uporządkowania, rodzaj nadrzędnej matrycy, zależy od indywidualności choreografa – stąd wielość stylów składających się na tak rozumiany język teatru tańca⁴⁶⁷. Widz jest tym samym prowadzony narracją i dramaturgią wewnętrzną spektaklu tańca.

Ciało poetyckie nastawia percepcję przede wszystkim na złożone aspekty wizualne i to obraz poetycki, kreowany przez *corps dansant*, jest swoistą jednostką kompozycyjną. *Corps dansant* staje się nośnikiem obrazu mimetycznego wyobraźni reproduktywnej, ale także obrazu z wyobraźni wyobrażeniowej⁴⁶⁸. Niedookreślenie, będące naturalnym kompozytem symbolu, wywołuje niekiedy uczucie *étrangeté* – *corps dansant* modernistyczne fascynuje właśnie dzięki temu wrażeniu „dziwności”, „obcości”. Nie tylko widz, ale i sam tancerz nie do końca pojmuje fenomen tego, co czyni jego ciało. Ciało stało się nieznane i dziwne dla audytorium, jak i dla sceny, jak twierdzi Emio Greco: „Muszę przyznać, że moje ciało mi umyka”⁴⁶⁹.

a. Teatr tańca dziś – *post-Tanztheater* ?

Jedną z czołowych postaci niemieckiej sceny tanecznej jest obecnie Sasha Waltz. Choreografka ta, podkreślając fakt, że nie rozdziela teatru i tańca, sytuuje się na linii kontynuującej tradycję *Tanztheater*⁴⁷⁰. Nie można jednak określić jednego stylu Sashy Waltz, gdyż jej droga artystyczna przeszła co najmniej trzy etapy, każdy zaznaczony inną dominującą charakterystyką kompozycji i ruchu. W dużej mierze było to związane także z przenoszeniem siedziby zespołu, gdyż za każdym razem nowa przestrzeń (począwszy

⁴⁶⁷ Por. hasło: *Tanztheater – ekspresja indywidualności*, J. Leśniewska, *Słownik wiedzy o teatrze*, Warszawa 2008, s. 323.

⁴⁶⁸ Wyobraźnia reproduktywna (*reproductive*) opiera się na treściach pochodzących z doświadczenia, zaś twórcza, lub inaczej wyobrażeniowa (*creative, imageante*), wychodzi poza formy i treści wyniesione z tego, co percepcyjnie doświadczalne. Por. G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, 2004, s. 3-5.

⁴⁶⁹ „*Il faut que je vous dise que mon corps m'échappe*” – cytat za: A. Schober, *The Desire for Bodily Subversion*, „Performance Research”, 2003 nr 8, s. 69 -81.

⁴⁷⁰ Por. *Tanz Gespräche. Zeitgenössischer Tanz im Dialog*, red. H.G. Bögner, Köln 2000.

od budynku dawnej dzielnicy robotniczej Sophiensaele, poprzez Schaubühne, po postindustrialny Radialsystem) otwierała nowe perspektywy w relacji z ruchem i ciałem⁴⁷¹. Pierwszą cezurą w twórczości Waltz była *Allee der Kosmonauten* (1996) – zabawna ruchowa satyra na nowy, postkomunistyczny świat, którego soczewką stała się przeciętna, miejska rodzina⁴⁷². Taniec funkcjonuje tu jako sposób na groteskowe przerysowanie codziennych nawyków cielesnych, gestów i ruchów postaci stłoczonych na kilkunastu metrach kwadratowych. Pantomimiczny i zrytmizowany, doskonale podkreśla charakterystykę mocno zindywidualizowanych postaci. Spektakl ten jednocześnie zaznacza swoim realizmem estetykę, której zwolenniczką Waltz pozostała na długo. Pewną odmianą, a zarazem światowej sławy wydarzeniem, była natomiast realizacja spektaklu *Körper* (2000), którego premiera odbyła się na inaugurację współpracy choreografki z teatrem Schaubühne. Spektakl ten był emblematyczny z tego powodu, że prezentował nie tyle jeden, wybrany aspekt rzeczywistości, poddany teatralno-tanecznej obróbce, co stał się panoramą bardzo wielu różnorodnych idei tego, czym może być *corps dansant*. Zaistniało ono tutaj w wielu wymiarach, zarówno biologicznym, jak i plastycznym, czy politycznym, indywidualnym i grupowym. Waltz pokazała ciało jako będące w nieustannej transformacji, uwidaczniając całą jego ontologiczną różnorodność⁴⁷³.

Praca nad tym spektaklem przebiegała według protokołu, na który składały się poszukiwania ruchowe skoncentrowane wokół czterech bloków tematycznych: ciało – system, ciało i pomieszczenie, ciało i medycyna, ciało i historia⁴⁷⁴. Całość tego przedsięwzięcia pozostaje bardzo teatralna, poetycka. Z estetycznym wysmakowaniem używa się samej przestrzeni Schaubühne, jak i kostiumów oraz muzyki. Obrazy tworzone ruchem, a przede wszystkim samą ekspozycją cielesności, są przepelnione treściami zarazem uniwersalnymi, jak i osobistymi.

⁴⁷¹ O znaczeniu przestrzeni dla choreografki zob. *Sasha Waltz. Gespräch mit Michaela Schlagenwerth*, Berlin 2008, s. 7 – 22.

⁴⁷² Na potrzeby spektaklu przeprowadzono wywiady z rodzinami mieszkającymi w blokowiskach dzielnicy Marzahner Plattenbauten, *ibidem*, s. 8.

⁴⁷³ A. Wesemann, *What is narrated doesn't get under your Skin – it is under your Skin: the Body*, „Balletanz”, 2000 nr 3.

⁴⁷⁴ *Sasha Waltz, op. cit.*, s. 64.

Kolejną cezurą w karierze Waltz jest perła barokowej opery – *Dido and Aeneas* wg Henry’ego Purcella (2005), która zapoczątkowała jej zainteresowanie muzyką klasyczną i operą (kolejna będzie *Medea*, 2007). Choreografka zmodyfikowała nie tylko operową konwencję, ale i dodała nieco „materii”, jak choćby otwierający spektakl dialog przywołujący nimfy i bogów. Na scenie ustawione jest wielkie akwarium, w którym odbywa się pierwsza „tańczona”, czy raczej „pływana” scena. Efekt jest wizualnie imponujący, a wielką rolę odgrywa tu oniryczność kostiumów nurkujących postaci (w całym spektaklu stroje w wyjątkowy sposób oddają zarówno barokowy przepych, jak i mitologiczne motywy w uwspółcześnionych bądź też zupełnie fantastycznych formach). Miłośnicy opery w jej „czystej” wersji mogli więc być zaskoczeni hybrydalnym pomieszaniem konwencji, tutaj łączących np. odgłos wody z delikatną muzyką i śpiewem chóru (w fosie orkiestry).

W następnej scenie akwarium zjeżdża ze sceny, a w jej głębi odsłania się Kartagina – symboliczna czarno-biała makieta z konturami kolumn i oknami, w których od czasu do czasu pojawia się jakaś postać. Od tego momentu począwszy, widz otrzymuje pełną wizję tańczonej opery według Waltz. Pojawiają się właściwe postaci tragedii – Dydona i Eneasza, Belinda i czarownice. Każda postać jest zmultiplikowana, tzn. reprezentuje ją zarówno śpiewaczka/śpiewak, jak i co najmniej jedna/jeden tancerka/tancerz (niekiedy są to dwie tancerki lub dwoje tancerzy). Jeżeli krytycy opery jako gatunku zarzucają jej dramatyczną sztuczność, ocierającą się wręcz o estetyczny kicz, to właśnie ten aspekt został bardzo dobrze zatuszowany, o ile nie zniwelowany, dzięki zabiegowi, jakiego dokonała tutaj Waltz. Tancerze przejmują na siebie i wyrażają w tańcu emocje i stany ciała, które ciało śpiewaka często maskuje bądź - niekoniecznie świadomie - parodiuje. Dramatyczny ładunek słów przekłada się na dyskutujący z nim łagodnością bądź brutalnością taniec. Estetycznie wysublimowane kostiumy tancerzy i czystość ich ruchów stanowią energię przeciwstawną do barokowego przepychu strojów i śpiewu solistów. Dopiero fuzja różnych energii wpływających z dynamiki śpiewu i ruchu daje nam pełny obraz postaci, uwidacznia jej dramatyzm, zbudowany na ilustracji ambiwalencji uczuć i sądów protagonistów.

Dekonstrukcja schematu operowego *mise en scène* nie zatrzymuje się w tym punkcie. Sasha Waltz postanowiła bowiem rozruszać chór oraz rozśpiewać tancerzy.

Chór nie tylko zamienił się w regularną, aktorsko-taneczną trupe, ale musiał też zmienić zupełnie swoje nawyki co do techniki śpiewu (np. nauczyć się śpiewać, nie mając przed oczami dyrygenta, w różnych pozach i nierzadko podczas ruchu, co dla utrzymania harmonii śpiewu jest zadaniem wyjątkowo trudnym). Chór i tancerze mieszają się w kolejnych odsłonach, czasami – zwłaszcza w konfrontacji z zawodowymi tancerzami – unaocznia się niepewność i niedokładność ruchu, ale efekt końcowy tej scenicznej alchemii pozwala o tym zapomnieć. Na uwagę zasługuje również wykorzystanie gestyki solistów do podkreślenia ekspresji emocji wpisanych w słowa libretta. Chwył ten nie jest zupełnie nowy w historii tańca, ale jego efekt w tym wypadku jest imponujący. O ile w klasycznej operze gest solisty nigdy nie jest otwarty i „dokończony”, o tyle tutaj zostają przedłużone w ekspresyjności dłoni i ramion te wszystkie linie, które w klasycznej wersji zamknęłyby się w elipsie wewnątrz ciała solisty.

Waltz „ożywia” również postaci drugoplanowe, doskonale wyeksponowane zostają np. role czarowników, ponadto choreografka dodaje „szekspirowskiego” narratora prowadzącego przez zawirowania miłosnej historii. Charakter każdej z kolejnych scen jest wyjątkowy, a materiał je budujący gruntownie wyeksploatowany, czy to będzie ludyczna i feeryjna scena balu (również dorzucona do libretta), czy też – bardzo poruszająca – scena rozstania Dydony i Eneasza. Zresztą ta ostatnia odsłona, w której równolegle do siebie stają „korowód” Dydony i Eneasza, jest kwintesencją całego spektaklu, który jako taki nie został poddany „tyranii” tańca.

Corps dansant jest więc tutaj rewelatorem poetyckich znaczeń libretta, tym samym ruch i sposób funkcjonowania ciała w całości spektaklu poddane są zewnętrznym, autorskim ramom koncepcji. Nie ma w tym projekcie miejsca na tak szeroką, indywidualną ekspresję, jak np. w *Körper*. Cały zespół funkcjonuje bowiem jak perfekcyjny organizm, z podziałem na role i funkcje.

W nurcie tego, co po odejściu Piny Bausch i wyczerpaniu się pewnej estetyki można by określić jako *post-Tanztheater*, sytuują się także *sequelle* i rekonstrukcje spektakli stanowiących estetyczne podstawy tego nurtu. Jeszcze niedawno sama Bausch uruchomiła projekt rekonstrukcji jednego z jej najsłynniejszych spektakli – *Kontakthoff*.

Specyfika nowych wersji polegała na tym, że jedna powstała z grupą nastolatków, a druga – osób po 65. roku życia⁴⁷⁵.

Natomiast Susanne Linke powraca do powstałego w 1985 we współpracy z artystą wizualnym VA Wölflem solo *Schritte verfolgen*, które uważa za swoje artystyczne credo. W tym autobiograficznym spektaklu Linke obraca się wokół swojego dzieciństwa, a konkretnie choroby, w następstwie której nie mogła ani słyszeć, ani mówić przed szóstym rokiem życia. Gesty i ruchy były więc jej pierwszym środkiem ekspresji i komunikacji. W oryginalnej choreografii Linke odtwarza maleńkie kroki, poprzez które rozkwita osobowość. Odkrywa część swojej historii, zaś piękno i precyzja tańca intensyfikują biograficzne fakty, przekraczając je w geście estetycznej sublimacji.

W rekonstrukcji (2007), którą Susanne Linke tańczy wraz z trzema innymi wykonawczyniami, dochodzi dodatkowe obciążenie emocjonalne, związane z procesem starzenia się, osiągnięcia dojrzałości i potwierdzenia ciągłości tożsamości w każdej fazie życia. Współpraca z VA Wölflem zaowocowała piękną, czystą i wymowną scenografią. Biel płótna staje się synonimem wysterylizowanego otoczenia niesłyszącego i niemówiącego dziecka. Spadające pióra to synonim ciszy, która przytłacza. Wjeżdżający w pewnej chwili na scenę kryształowy żyrandol jest jak piękna zabawka, o której nie można nikomu opowiedzieć, ale i symbol drogiego światła – odkrywania świata. Muzyka, a właściwie kolaż złożony z muzyki klasycznej, popularnej i dźwięków zmechanizowanego miasta, współtworzy w znacznym stopniu emocjonalną atmosferę kolejnych scen.

Każda z czterech tancerek reprezentuje odmienną dynamikę ruchu, pozostającą w związku z przypisaną jej fazą życia protagonistki oraz z muzyką. Emocjonalnie bogata jest już scena otwarcia, w której jedna z tancerek pojawia się ubrana w białą koszulę i duże, włochate buty, tłumiące dźwięk kroków. Jej taniec budowany jest na tak drogiej Mary Wigman figurze dośrodkowego wirowania, która jest symbolem zwrócenia się ku światu wewnętrznemu, ale tutaj staje się wręcz synonimem uwięzienia w nim, niemożności wyjścia poza ograniczenia narzucane przez ciało.

Ta rekonstrukcja biograficznego solo jest doskonałym przykładem efemeryczności tańca jako sztuki. Pokazuje paradoksalnie, że rekonstrukcja jest

⁴⁷⁵ Por. *Kontaktthof with Ladies and Gentlemen over 65*, Paris 2007.

niemożliwa, termin ten powinien raczej zostać zastąpiony *wspomnieniem* Kierkegaarda czy Bergsonowską *teraźniejszą przeszłością*. Ponieważ ani Linke, ani taniec, ani publiczność nie są takie same jak dwadzieścia lat temu, *Schritte verfolgen* z 2007 to spektakl nowy, zwłaszcza, iż jego forma też uległa zmianie. Nie jest to już solo, figura protagonistki uległa multiplikacji, jakby konieczne było rozproszenie energii na ciała reprezentujące różne fazy życia. Nie mamy jednakże wątpliwości, że Linke chciała mimo wszystko zatrzymać pewną jedność w tej mnogości, dążąc do estetycznego podkreślenia ciągłości procesu przechodzącego przez ciała różniące się dynamiką wykonania. Susanne Linke jest tutaj tylko jedną z czterech tancerek, ale siła i ekspresja jej gestu pozostaje niezmienna. Mimo iż reprezentuje styl niemalże historyczny w tańcu współczesnym, potwierdza to, jak wiele dla rozwoju tańca uczyniły tancerki i choreografki, takie jak Linke, Bausch, Carston, które łączy siła emocjonalnego przekazu i czerpanie inspiracji z własnej biografii, wprowadzając zarazem pierwsze elementy dyskursu feministycznego do tańca. Linke rekonstruuje solo, które określa jako swoje artystyczne *credo*, mierzy się tym razem z figurą samej siebie – jednej z legendarnych postaci niemieckiego tańca. Te etapy, które w pierwotnej wersji odnosiły się do procesu rozkwitania osobowości dziecka, tutaj można więc symbolicznie odnieść do kolejnych faz jej artystycznego dojrzewania.

Cielesność u Linke, widziana przez pryzmat tego solo, to siedlisko pamięci, która znajduje swój wyraz przetransponowana na niedookreśloną poetyckość gestu, wpisująca się w symboliczny kadr scenografii i muzyki.

Poza tym nurtem rekonstrukcji, ożywiającym historię teatru tańca, oraz licznymi zespołami podążającymi klasyczną ścieżką estetyki języka poetyckiego w tańcu, pojawiają się także nowe sposoby łączenia tych dwóch sztuk performatywnych. Swoisty styl wypracował m.in. wspomniany wcześniej Raimund Hoghe, w krajobrazie europejskim wyróżnia się także Meg Stuart czy Simone Aughterlony, a także belgijska grupa Needcompany pod dyrekcją Grace Ellen Barkey i Jana Lauwersa⁴⁷⁶.

W trylogii *La chambre d'Isabella* (2004), *Le Bazar du Homar* (2006) i *La maison de cerf* (2008) wykrystalizował się styl multiartysty Lauwersa, bazujący na

⁴⁷⁶ To przede wszystkim grupy belgijskie określane są jako nietypowe w sposobach łączenia tańca i teatru z innymi sztukami. „Gdy jakiś kurator chce przekroczyć tradycyjny rozłam pomiędzy teatrem a tańcem, zaprasza najczęściej grupy flamandzkie” - M.-Ch. Vernay, *Les Flamands osent*, „Liberation”, 12.07.04.

kolażowej formie scenicznej, łączącej teatr dramatyczny, *musical*, sztuki plastyczne, wideo i taniec. Każda z tych dyscyplin jest tak samo istotna dla całości⁴⁷⁷, a Lauwers wpisuje się swoimi zabiegami w nurt hybrydalny performansu, popularny w wydaniach solowych. Niemniej w tym przypadku mamy do czynienia z dużymi przedsięwzięciami teatralnymi, dla których kadrem zawsze jest klasyczna scena teatralna, zaś dramaturgia opiera się najczęściej na tekście (tutaj autorstwa Lauwersa). Performerzy są zarazem tancerzami, aktorami i śpiewakami, a nierzadko i muzykami. Nawet jeżeli to język mówiony dominuje jako sposób komunikacji, to poprzez specyfikę operowania nim (powtórzenia, nacisk na jego organiczność, wielojęzyczność i tłumaczenia, śpiewanie na zmianę z mówieniem i krzykiem, etc.) ukazuje się zarazem jego granice.

La chambre d'Isabella w kadrach spersonalizowanej narracji zawiera aluzje do najważniejszych wydarzeń historii niemalże całego XX wieku (I i II wojna światowa, Hiroshima, kolonializm, ale także rozwój sztuki współczesnej). Ponad dziewięćdziesięcioletnia bohaterka – tytułowa Isabella, snuje swoją opowieść o poszukiwaniu prawdziwego ojca. Miejscem akcji jest jej maleńki pokój w Paryżu, w którym zgromadzonych zostało ponad pięć tysięcy obiektów etnograficznych z Afryki. Tyle fikcji, bowiem na scenie faktycznie znajduje się mini-muzeum antropologiczne, będące *de facto* spadkiem po zmarłym ojcu Lauwersa. Autentyczność tych obiektów oraz sposób ich rozmieszczenia powoduje, że całość funkcjonuje niczym specyficzna muzealna instalacja, zawierająca także „ożywione” egzemplarze, czyli tancerzy. Wszystkie występujące na scenie postaci są efektem projekcji Isabelli, gdyż po utracie wzroku poddaje się ona eksperymentowi, w którym kamera przekazuje obrazy bezpośrednio do jej mózgu. Pomimo tego, że tancerze wcielają się w poszczególne postaci z przeszłości Isabelli, to nie są to kreacje psychologicznie prawdopodobne ani też stałe, performerzy wychodzą i wchodzą w rolę, natomiast cały zespół tworzy niejako jedno *corps dansant* – są masą, rozbijającą się na poszczególne atomy w zależności od dramaturgii. Jediną wyróżniającą się postacią jest sama Isabella, która na scenie pełni rolę demiurga.

⁴⁷⁷ Niemniej, ponieważ Lauwers studiował malarstwo, to wizualność zdaje się być najważniejszym kadrem organizującym jego spektakle teatralne. Por. G. Duplat, *op. cit.*, s. 119-126.

Bliskość toposu śmierci przemycona zostaje nie tylko w samej opowieści i przywoływaniu na scenę zmarłych już osób, ale także w scenografii i muzyce (spektakl zaczyna się i kończy piosenką *We can go on*, której referen powtarzany jest niemalże do wyczerpania, jak gdyby zmęczone ciała próbowały za wszelką cenę udowodnić swoją witalność). Musicalowa oprawa całości, która rytmizuje strukturę, nadaje jej także egzystencjalnej lekkości, równoważąc pierwotny ciężar dedykowanego pamięci zmarłego ojca spektaklu. Niczym w ginących ludowych tradycjach, performerzy zdają się wypełniać rytuał wspólnego śpiewu, którego cel wyczerpuje się w nim samym – w przyjemności uczestnictwa. Jak mówi sam twórca – jest to chęć połączenia sposobu opowiadania ze *Stu lat samotności* Gabriela Garcii Marqueza ze stylem *Finnegan's Way* Joyce'a⁴⁷⁸. *La chambre d'Isabella* okazuje się archeologią nie tyle jednostkowej pamięci, co historii i jej „ciała”.

Powtórzeniem tych estetycznych zabiegów jest kolejny spektakl z tej trylogii, czyli *Le Bazar du Homar*. Strukturyzuje go tragiczna opowieść o parze, która w wyniku bezsensownego wypadku na plaży straciła syna. Axel i Therese próbują, każde na swój sposób, poradzić sobie z tą stratą. Axel, profesor genetyki i wynalazca nowego, doskonałego kłona ludzkiego, przelewa na niego zastępczo uczucia ojcowskie, co samo w sobie jest komentarzem do kondycji współczesnego człowieka. Gdy zawodzi ten zabieg, z góry skazany na porażkę, bohater postanawia rzucić się w morze, ale wcześniej chce zjeść ostatni posiłek w ulubionej restauracji Le Bazar du Homar. Całość akcji to projekcja jego umysłu, moment zatrzymania w absurdalnym czasie, gdy kropla sosu z homara spada na jego jasny kostium.

Poprzez podobne do omówionych zabiegi inscenizacyjne, Lauwers dystansuje emocjonalnie widza do treści tej opowieści, jej tragizm złamany zostaje ponownie musicalowo-taneczną oprawą i groteską samego tytułu. Tym samym stan żałoby jawi się nie jako wyjątkowy i nie do zniesienia, ale naturalnie uzupełniający ludzką kondycję. *Le Bazar du Homar* to spektakl, który dociera do istoty rzeczy, ale z lekkością nadającą tragedii wymiar codziennego ludzkiego doświadczenia.

Na pograniczu współczesnego post-teatru tańca można także umieścić pracę Amerykanki Meg Stuart, która wraz ze swoją grupą Damage Goods pracuje przede

⁴⁷⁸ M.-Ch. Vernay, *op. cit.*

wszystkim w Belgii, a ostatnio także w Niemczech. Jan Ritsema, założyciel m.in. stowarzyszenia P.A.F., tak opisuje naturę jej spektakli:

Wszystko, co „dis” stanowi porządek dnia : *distortion, disruption, dislocation, disorde* [zniekształcenia, zakłócenia, zwichnięcia, zaburzenia], można dodać do tej listy cokolwiek, co możliwe jest do pomyślenia jako „dis”. Nie tylko materiał kinetyczny *is dissed* [rozpada się], ale to, co konstytuuje przedstawienie jest w stanie *disposition* [rozkładu]. To jest właśnie to, co jest w niepostrzeżalnym „dis”. [...] To coś, co powinien zagwarantować chaos, albo zapoczątkowana wraz z nim złożoność. Nie chodzi tutaj o kreowanie nowego porządku. [...] Raczej o ukazanie dżungli, przemocy egzystencji. Przemocy skrywanej pod powierzchnią porządku. Nie chodzi o to, że przemoc ma być zniesiona, przeciwnie, o to, że ma być przeżyta. I nie myślcie tutaj o kliszach, agresji fizycznej, bo przemocą jest także walka przeciwko zmurszeniu, lenistwu, zanikaniu, trywialności i wygodzie. [...] Czasami mam wrażenie, że Meg Stuart w taki sposób traktuje esencjalną niewidoczność rzeczy fizycznych, że ta niewidoczność staje się rzeczą samą w sobie, nie tylko jako świadomość jej granic, ale jako rzecz, którą możemy zobaczyć i pokazać⁴⁷⁹.

Corps dansant u Stuart to przetworzona sceniczna reprezentacja ułomnego, zdeintegrowanego ciała o statusie bezsilnej, upośledzonej lalki, które bywa *dansant* tylko w swoistych interludiach. Tańczone fragmenty w spektaklach takich jak *Alibi* (2001) czy *It's not funny* (2006) funkcjonują na zasadzie paradoksalnej – przerywają właściwie performans, są tak rzadkie, że zdają się jakby podkreślać fakt, że ktoś teraz właśnie tańczy na scenie. Charakter ruchu nie przypomina niczego znanego ze szkół modernistycznych czy postmodernistycznych, „taniec” zredukowany jest do symultanicznego, rytmicznego poruszania się dwóch lub więcej ciał w przestrzeni.

To ciała, które nie komunikują się ani z widzem, ani pomiędzy sobą. Tak naprawdę nie stają się nigdy „ludzkie”, negując możliwość interakcji pomiędzy jednostkami. Stuart nie wpisuje się w model *Tanztheater* do końca o tyle, o ile rozbieżność pomiędzy ruchem, gestem, a ich możliwym znaczeniem jest zbyt duża⁴⁸⁰. Jej spektakle sytuują się więc na granicy *corps dansant critique* i nowej formy teatru tańca.

Post-Tanztheater w świetle powyższych przykładów jest więc pewną propozycją na określenie tej estetyki, która korzystając z narzędzi teatralnych właściwych *Tanztheater* włącza jednocześnie dyskurs meta-historyczny, cytaty i rekonstrukcje, a także nowe, hybrydalne formy kreacji spektaklu tańca.

⁴⁷⁹ J. Ritsema, *Reconquering territory*, „A-Prior”, 2001-2002 nr 6, s.121 - 122. [Podkreślenia własne – J. Sz.]

⁴⁸⁰ R. Laermans, *Dramatic images of society. Meg Stuart's dance theater reflects on communication in an autistic society*, „Ballett International/Tanz Aktuell”, 2005 nr 8/9, 42-48.

b. Minimalizm uteatralizowany

Nurt minimalizmu w tańcu europejskim związany jest z wpływem postmodernizmu amerykańskiego. Zaadaptowanie na gruncie europejskim procedur znanych z prac takich choreografów jak Trisha Brown (akumulacja oraz improwizacja strukturyzowana) czy Lucinda Childs (repetycja) dokonało się przede wszystkim w pracach Anny Teresy de Keersmaeker. Omówione wcześniej spektakle *Fase* i *Rosas danst Rosas* były osadzone w duchu czystego amerykańskiego minimalizmu, co podkreślała także linia estetyczna w muzyce Thierrego de Meya, scenografii i kostiumach. W kolejnych fazach swojej twórczości De Keersmaeker coraz częściej ucieka się do szerszej palety środków teatralizacji *corps dansant*. Na przykład w trzeciej z głównych „żeńskich” choreografii Rosas - *Elena's Aria* (1984) pojawia się muzyka klasyczna (arie Di Capui, Bizeta i Donizettiego)⁴⁸¹. To, co jest jednak zupełną nowością, to obecność tekstu mówionego, na dodatek bardzo zróżnicowanego. Na całość składają się bowiem teksty Dostojewskiego, Tolstoja, Brechta (m.in. fragmenty z *Opery za trzy grosze*), mówiące o miłości i relacjach kobieta – mężczyzna oraz fragment przemówienia Fidela Castro. Po raz pierwszy użyte zostają projekcje wideo, z których De Keersmaeker korzysta potem często i chętnie. W „The New York Times” (19.05.1987) Anna Kisselgoff odczytuje ten spektakl jako emocjonalną krytykę społeczną: „Ogólna atmosfera, zawierająca przemówienia polityczne, sugeruje, że miejsce kobiety w społeczeństwie jest częścią większego, politycznego problemu”⁴⁸². Za tą powagą kroczy ironia w portretowaniu kobiety przez De Keersmaeker. Ukazane jako nieszczęśliwe, samotne ofiary, jej tancerki to niedookreślone *femmes fatales* w krótkich, wąskich sukienkach, wstydliwie odsłaniające fragment uda. Kobiety Rosas prowokują, wysyłając ambiwalentne komunikaty. Dla socjologa Rudiego Laermansa *Elena's Aria* odkrywa przede wszystkim jedno: obraz niemocy. Bezsilności kobiety wobec nieobecnego przedmiotu miłości, człowieka wobec ludzkości, opresji i niesprawiedliwości, wreszcie

⁴⁸¹ *Elena's Aria* jest także spektaklem, który postawił wielu krytyków w ówczesnej Flandrii przed problemem zmiany stylu De Keersmaeker, gdyż po minimalistycznym, repetytywnym charakterze tańca z *Fase* i *Rosas danst Rosas*, pojawiły się nowe jakości tańca uteatralizowanego. Por. R. Laermans, M. van Kerkhoven, *Anna Teresa de Keersmaeker*, [w:] *Critical Theater Lexicon*, Brussels 2005, s. 13.

⁴⁸² *Fifty contemporary choreographers*, op. cit., s. 85.

niemoc twórcy teatralnego wobec tej chimery, jaką jest scena – wszystko to symbolizują krótkie momenty słabości cielesnej tancerek⁴⁸³. Podobnie ujmuje to Steve Paxton, zwracając uwagę na niezwykle znaczący detal: „twarze [tych kobiet] są zbyt nagie, aby mogły pasować do ich ubrań i emocjonalnie zaprzeczają idei święta, na które tak starannie się ubrały”⁴⁸⁴.

Kolejne prace De Keersmaeker kontynuują wątek *gender*, włączony we właściwy jej, abstrakcyjny styl komunikowania. W *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1987), opartym na tryptyku Heintera Müllera, użyła postaci Medei, rozbudowując jej inspiracje i ekspresywność. Ten spektakl był jej wiodącą pracą w manipulacji klasycznym tekstem⁴⁸⁵.

Tożsamość płciowa staje się istotna również w *Achterland* z 1990 do muzyki György’ a Ligetiego. Interesujący jest w tym kontekście wybór muzyczny i rozwój materiału ruchowego, opartego na cyrkularnym powtarzaniu sekwencji kontakt z podłożem - odbicie. Na scenie znajduje się grupa kobiet i mężczyzn ubranych w biznesowe kostiumy. Kobiety w krótkich spódnicach i na wysokich obcasach biegają niczym pozbawione kontroli nad własnymi ciałami, bieg kończy się zazwyczaj upadkiem, po którym natychmiast się podnoszą. Te sekwencje powtarzane są w kółko, sugerując desperackie zawirowania fizycznej walki. Tancerze są nieco bardziej agresywni, dorzucają skoki pod koniec podnoszenia się. Praca ramion, z zaznaczonymi łokciami, silne ruchy nóg oraz użycie krzeseł przypominają wcześniejsze spektakle. To różnicowanie charakteru ruchu ze względu na płeć wykonawcy (bardziej społeczną niż biologiczną, sygnowaną kostiumem) oddala prace De Keersmaeker od estetyki amerykańskiego postmodernizmu, o kopiowanie której bywa posądzana. Bezsprzecznie czerpie ona od nowojorskich choreografów wiele z konstrukcji frazy tanecznej i rozumienia muzyki, ale jednocześnie zbliża się do estetyki *Tanztheater* poprzez ładunek emocji wnoszony zabiegami teatralizacji i dyskursem *gender*. Żaden z tych kierunków nie jest ani jej właściwy, ani zaanektowany całościowo, belgijska artystka raczej inspirowuje się daną jakością choreografii i przerabia ją na tyle, że staje się nieodłącznym elementem stylu Rosas.

⁴⁸³ Wypowiedź Rudiego Laermansa w *Rosas...*, *op. cit.*, s. 75.

⁴⁸⁴ Wypowiedź Steve’a Paxtona, *ibidem*, s. 81.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, s. 85

Muzyka węgierskiego kompozytora pojawia się ponownie w *Stelli* z 1990, spektaklu na pięć kobiet. De Keersmaecker powraca tutaj do źródeł literackich: *Rashomon* Runosuke Akutagawy, *Stella* Goethego, *Tramwaj zwany pożądaniem* Tennessee Williamsa. Spektakl otwiera kilka sekcji, w których tancerki zostają wręcz popchnięte do wspólnego tańca. Potem najczęściej w ogóle nie tańczą. Zamiast tego zmagają się z tekstami mówionymi, nieustannie próbując „przedstawić” te teatralne lub literackie źródła. Teksty pochodzą z różnych epok, są napisane w różnych językach, wykonywane z odmienną manierą, nie dąży się do ich homogenizacji. Wszystkie kobiety określone są poprzez ich niełatwe związki z mężczyznami i z samymi sobą. Jedna jest alkoholiczką, dwie inne ofiarami gwałtu, kolejna jest niesprawiedliwie krzywdzona. Świat męski ponownie prezentowany jest w swojej nieobecności. Gdy biegną, krzycząc i śmiejąc się, kobiety te nieustannie podważają swoje role, zakładając i zrzucając kostiumy, przechodząc gwałtownie od tragizmu do śmiechu, powtarzając ruchy, jakby w próbie ucieczki od narzuconego kostiumem dyskomfortu. *Stella* była zapowiedzią pierwszych znaczących zmian w stylu i estetyce Rosas. Jak twierdzi Tim Etchells, być może gdzieś w środku jest to nadal chór kobiet z *Rosas danst Rosas* lub *Mikrokosmosu*, kobiet chwilowo wyzwolonych od władzy mężczyzn; kobiet w zwyczajnych, czarnych sukienkach, które razem biegną i upadają. Ale są też ogromne zmiany. W tym chaotycznym kontekście taniec służy jako czynnik wiążący, ale sam ruch też się zmienia. Użyte struktury są mniej ścisłe i rygorystyczne. Spokój i prędkość, które znaliśmy wcześniej, zostają zniesione na rzecz humoru i niezręczności. *Stella* podkreśla proces reprezentacji teatralnej, przestrzeń jest zatłoczona rekwizytami i krzesłami. W tym kontekście kobiety istnieją na dwóch poziomach: jako ubrane na czarno performerki, które tańczą, obserwują, zmieniają kostiumy i czekają, oraz jako produkty tekstu, który próbują wykonywać⁴⁸⁶.

W drugiej połowie lat 90. artystka wybiera częściej klasyczne kompozycje muzyczne: Schönberg, Mozart, Berg, Wagner, Bela Bartók (opera *Sinobrody*). Wraca do minimalistów oraz do tekstu w *Just Before* (1997), a wraz z *Drumming* na nowo tryumfuje pulsująca fraza perkusji Steve'a Reicha. W 1999 w spektaklach *Quartett* (na podstawie dramatu Heinerja Müllera) i *I said I* (tekst *Selbstbesichtigung* Petera Handke)

⁴⁸⁶ T. Etchells, *Ceratin's fragments : Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London 1999, s. 203-204.

oraz *In real time* (2000) łączy w estetyce teatr i taniec, a na scenie tancerzy, aktorów i muzyków. Jakby dla przeciwwagi w 2001 tworzy czysto taneczny *Rain* do muzyki Reicha. Estetyka produkcji tego okresu odbiega diametralnie od spektakli z lat 80. i 90. Zniknęły kokietki w krótkich spódniczkach i na obcasach, zastąpione półprzezroczystymi postaciami w zwiewnych koszulach i tunikach. Nawet krzesła przestały już obowiązkowo pojawiać się na scenie, znacząc koniec pewnego etapu. To, co nadal niezmiennie, to wiedząca dla koncepcji spektaklu rola muzyki.

Ważnym wydarzeniem jest kreacja jej trzeciego solo w karierze. *Once* (2003) jest jedną z niewielu tak silnie politycznych wypowiedzi, jakie choreografka zaprezentowała kiedykolwiek na scenie.

Nowe inspiracje przychodzą wraz z *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2003) – określanym jako pierwszy spektakl „jazzowy”, czyli *de facto* dopuszczający improwizację na scenie. *Raga for the Rainy Season / A love Supreme* (2003) łączy jazz i muzykę indyjską. *D'un soir un jour* (2006) to z kolei pierwsza konfrontacja z muzyką Debussy'ego, włączająca piękną, fotograficzną rekonstrukcję *Popołudnia fauna*.

Prace z ostatniego dziesięciolecia charakteryzuje jeszcze jedna, niezwykle ważna cecha. Od momentu powstania zespołu jego liczebność wzrosła kilkakrotnie, obecnie jest to grupa mieszana, ponad dwudziestoosobowa. Tancerze (w większości absolwenci P.A.R.T.S.) sami wypracowują część materiału ruchowego. W toku kolejnych kreacji powstał słownik oparty na konkretnych częściach ciała, i o ile każda z choreografii wnosi coś nowego, znajdujemy zarazem stale dominującą stylistykę. Pierwsze spektakle zwracają uwagę na pracę ramion i ruch w zdecydowanej mierze ekspansywny. Ramiona nadają również pęd motoryce, która nieustannie zmienia poziomy, od podłogi po wysokie skoki. Praca górnej części ciała inauguruje rytm odśrodkowy, dając efekt eksplodującego ładunku emocjonalnego. Punktacja, intensywna i krótka na początku ruchu, stopniowo łagodnieje. W drugim dziesięcioleciu (1992-2002) pojawiają się bardzo wyraźne nierówności i łuki. Pozy i wahania zaznaczają się w *Once* i *Desh* (2004), jak gdyby każdy gest okupiony był chwilą wcześniejszej refleksji⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ P. Guisgand, *op. cit.*

Stopniowo taniec Rosas skupi się na podłodze jako biegunie relacji przyciągania – odpychania. Skoki pojawiają się wraz z pierwszymi mężczyznami w grupie (*Ottone, Ottone*, 1988 do opery Monteverdiego *Koronacja Poppei*). Jeden z tych skoków, wykonywany na jednej stopie, stanie się typowy dla zespołu, podobnie jak figura spirali. W tej specyficznej organizacji ciała znajdziemy również pewne cechy współczesnej formy adaptacji dziedzictwa baletu klasycznego. Właściwa dla klasyki wirtuozeria ustępuje na korzyść rozprzestrzenienia ruchu na najbardziej nieoczekiwane części ciała i niecodzienne osi mobilizacji ruchu. Akcenty - spazmodyczne, bolesne, niekiedy agresywne - dotyczą często góry ciała. Ta akademicka tendencja osłabnie nieco wraz z powiększaniem się zespołu i przyzwoleniem na kreację indywidualnych fraz przez poszczególnych członków zespołu.

Zarówno ten charakterystyczny rytm, jak ślady i formy czyniące taniec belgijskiej choreografki abstrakcyjnym, rozumieją się doskonale z muzyką. Możemy zresztą zaobserwować, na przestrzeni dwudziestu lat jej pracy, inne stałe wyznaczniki rytmiczne. Oscylacje i ich formalne wariacje są tego przykładem. Należy je rozumieć jako rezonans poprzedniego ruchu, cielesny ślad świeżo minionego gestu, niejako fizyczne echo. Taniec De Keersmaecker nie jest więc stworzony tylko z form cielesnych, linii, rytmów, jest również tańczonym teatrem. Od początku choreografka uczyniła z teatralności ciała element esencjalny kompozycji swoich spektakli. Od pewnego momentu pojawia się też mowa, choreografka często zresztą przywołuje narodowe języki tancerzy, nie kładąc nacisku na ich zrozumienie, ale podkreślając sposób, w jaki tancerze znajdują w słowach cielesne oparcie, nadając im inny wymiar egzystencji. *Mozart/Concert Arias* odsyła nas do barokowego, odczuwającego przyjemność ciała, które porzuca chęć ruszania się na rzecz chęci wzruszania. *Achterland* podkreśla lekturę rytmów pojawiania się: szok, upadki, impulsy, brak równowagi. Choreografka wykorzystuje tę okazję do ukazania nam naszych własnych wizji ciała, raz seksualnie nacechowanych, raz androgenicznych czy transgresywnych. W *Drumming* i *Rain* personalne interakcje zdają się być zamaskowane abstrakcją formy. Z drugiej strony, odnajdujemy w spektaklach bardziej teatralnych (począwszy od *Just before*) konstrukty, które zaznaczają trajektorie ruchu i odsłaniają przestrzenie, prowadząc dialog z niewidzialnym i wzmacniając ideę pozazmysłowego wymiaru. Jak gdyby wraz z pojawieniem się na scenie tekstu i mowy otwierała się nowa,

jeszcze bardziej abstrakcyjna perspektywa, bliższa także klasycyzmowi. Później znajdziemy też kwestię tańca jako alternatywy dyskursu politycznego, praktyk społecznych i prywatnych⁴⁸⁸.

Założycielka Rosas zawsze wyróżniała się znaczącymi wyborami muzycznymi – od baroku poprzez klasykę, muzykę współczesną, operę i muzykę popularną, jazz i muzykę świata – wybierając ścieżkę szczęśliwego spotkania tych dwóch sztuk. Punktem wyjścia wszystkich kreacji jest dla choreografki właśnie muzyka. Przekonana, że taniec może wiele nauczyć się z kompleksowości frazy muzycznej, stawia partyturę na cokole. Taniec nie jest tymczasem poddany muzyce, jest raczej z nią związany i potrafi niekiedy się od niej oderwać, jak w przypadku improwizacji, w której muzyka i cielesne jakości współżyją i słuchają się nawzajem. Pierwsze spektakle zawierają charakterystyczne cechy kompozycji, które znajdziemy w całości dzieł: powtórzenia tej samej podstawowej frazy, akumulacje i wariacje. W toku kolejnych spektakli i wraz z przyrostem słownika cielesnego, jej zasady mnożą się i stają się coraz bardziej złożone, inspirując się strukturami muzycznymi (*unisono*, alternacja, rozwój określonego motywu, repetycja, etc.), ale nie zapominając o początkowej strukturze. Ta kompozycyjna złożoność pociągnie za sobą poszukiwanie kontrapunktu na wszystkich poziomach kompozycji. De Keersmaeker bawi się również różnicami morfologicznymi i jakością ruchu swoich tancerzy⁴⁸⁹.

Corps dansant Rosas ewoluuje więc w zależności od projektu, narzucając wymiar historyczny i genealogiczny dla jego interpretacji. Charakteryzuje go pewnego rodzaju sinusoidalność, wyznaczona w zakresie teatralizacja – minimalizm. Każdy spektakl łączy te dwa pierwiastki, ale w różnym stopniu i w różnym natężeniu. O ile *Zeitung* (2008) wpisuje się w ramy tego, czego oczekivalibyśmy po „klasycznym” stylu Rosas - chociaż pozostawiając wyjątkowo wiele miejsca na oddech dla widza - to omówiona wcześniej *The Song* (2009) udowadnia, że poszukiwania De Keersmeaker trwają i przechodzą w nowe obszary.

De Keersmeaker nie stworzyła więc konceptu *corps dansant* zamkniętego i stylistycznie jednoznacznie zdefiniowanego. Korzystając z doświadczenia zarówno

⁴⁸⁸ *Ibidem.*

⁴⁸⁹ *Ibidem.*

wyniesionego ze szkoły MUDRA, jak i z amerykańskiej edukacji, stworzyła płynny amalgamat, krystalizujący się w kolejnych spektaklach w formy mniej lub bardziej uteatralizowane. Niemniej zawsze pozwalają one na rozpoznanie tej płynnej jakości, wpisanej przede wszystkim w sposób kompozycji frazy choreograficznej, relację ruchu i muzyki oraz oryginalny *langage* ruchowy łączący elementy neoklasyki z amerykańskim postmodernizmem.

Wychodząca z tej samej szkoły MUDRA - Maguy Marin jest jedną z ikon nowego tańca francuskiego, która zaistniała na scenie choreograficznej już pod koniec lat 70., ale nadal tworzy prace przekraczające każdorazowo właściwy jej styl i zaskakujące połączeniem uniwersalności z krytyką aktualnej kondycji jednostki i społeczeństwa. Korzystając z podobnych w naturze zabiegów kompozycyjnych (repetycja, minimalizm, akumulacja) Marin środkami czysto teatralnymi, uciekając od bezpośrednich komentarzy, czy też metod właściwych teatrowi i tańcowi posługującemu się dokumentem, tworzy spektakle będące klasycznymi pod względem jedności czasu, miejsca i akcji dziełami scenicznymi i zarazem radykalnymi komunikatami filozoficzno-politycznymi. Pomimo technicznej zbieżności, te same zabiegi, ale przetransponowane na odmienną ideę *corps dansant*, prowadzą do ukształtowania się swoistych estetyk tych pokrewnych sobie pokoleniowo i warsztatowo artystek.

Konstytutywnym wydarzeniem dla ukształtowania się stylu Maguy Marin było jej spotkanie z Samuelem Beckettem. Niestety, nigdy nie dane było pisarzowi zobaczyć zainspirowanego światem jego dramatów, jednego z najbardziej popularnych spektakli tańca współczesnego – *May B* (1981), które od premiery doczekało się już ponad sześćuset przedstawień⁴⁹⁰. Charakterystyczny dla Becketta język afazji i agnozji, pozbawiony możliwości poznawczych i komunikacyjnych, znajduje swoje wcielenie w groteskowych i przerysowanych postaciach świata stworzonego przez Marin oraz w jakości ruchu zapętłonego w redundacji i repetycji. Nie znajdziemy w *May B* żadnej próby adaptacji tekstów Becketta poprzez ruch, czy też reżyserowania jego tekstów. Pomimo tego, pozostaje ten spektakl jedną z najdoskonalszych prób oddania atmosfery Beckettowskiego absurdu i groteski. *May B* już poprzez sam tytuł ewokuje świat pisarza.

⁴⁹⁰ *May B* zostało nawet mianowane best-sellerem tańca współczesnego. R. Boisseau, *May B, le best-seller de la danse contemporaine*, „Le Monde”, 14.11.2006.

Matka Samuela Beckettta miała na imię May, zaś B. to inicjał jej nazwiska, tym samym powstała specyficzna gra słów, będąca zarazem ukłonem w stronę matki pisarza i jego literatury, gdyż to właśnie słowo *maybe* zamyka *Końcówkę*. Pada także – jako jedyna czytelna fraza - wypowiedziane w języku francuskim na scenie: *ça va finir, ça va peut-être finir*.

Marin opisuje następująco kluczowy dla ukonstytuowania się estetyki *May B* proces:

Praca nad dziełami Beckettta, których atmosfera teatralna i gestyka są przeciwstawne performatywnej estetyce tancerza, była dla nas bazą do pracy nad odczytaniem naszych najbardziej intymnych gestów, najchętniej skrywanych lub ignorowanych. [...] W tej pracy *a priori* teatralnej staraliśmy się poszukiwać momentu, miejsca, w którym spotkałyby się z jednej strony zawężony język teatralny, z drugiej taniec i język choreograficzny⁴⁹¹.

May B jest więc, analogicznie do dzieł pisarza, refleksją nad absurdem codziennego życia, archetypami i kondycją człowieka. Dziesięciu tancerzy na scenie tworzy swoisty amalgamat postaci Becketta. Ubrani w niby-pizamy, koszule nocne, z twarzami i ciałami pokrytymi białą, pylistą substancją, są niczym nocne koszmary, niby wcielenia najgłębszych lęków i niewygodnych prawd, jakie o sobie skrywa człowiek. W drugiej części tancerze zyskują nieco na indywidualności – pojawiają się ucharakteryzowane postaci z dramatów Becketta: Lucky i Pozzo z *Czekając na Godota*, Ham i Clov z *Końcówki*, Krapp z *Ostatniej taśmy Krappa*.

Na poziomie uniwersalnym *May B* można odczytać jako metaforę pre-historii, archetypicznego czasu bez epok. Jest to opowieść otwierająca mikrokosmos życia bez porządku i bez miary, pełen napięcia skrywanego w dziwnych marzeniach, bez antropologicznej pamięci. Tancerze odtwarzają historię geologiczną i genealogiczną zarazem, opowiadają, choć nie ma tu narracji, opisują tylko pewne intuicje, aby przejść od czegoś nie do końca ludzkiego do ustanowienia człowieka – wrywającego się powoli z nieekspresywnej masy, wkraczającego dopiero w historię. *May B* jest realizacją globalnej idei wyłaniającej się z dzieł Becketta – wizji podróży do utopijnej ziemi obiecanej, raj, który na podobieństwo postaci Godota istnieje tylko w języku.

Ruch zdeformowanych przez kostiumy ciał jest trący, repetytywny, bardzo precyzyjny, a jednocześnie wymykający się jakiegokolwiek technice, najczęściej przy

⁴⁹¹ I. Danto, *Maguy Marin sans compromis*, „Figaro”, 12.11.2006.

ziemi, jeżeli odrywa ciało od podłoża, to w karykaturalny sposób. Podstawową strategią organizującą całą przestrzeń jest relacja grupa i masa *versus* jednostka. I to właśnie stanie się sygnaturą kolejnych spektakli Marin, odtąd coraz radykalniej ingerujących w sferę społecznych habitusów, podążając jednocześnie w kierunku ruchowego minimalizmu i choreograficznej precyzji. Charakterystycznym motywem w pracy z ruchem stanie się u Marin repetycja, ale w odróżnieniu od De Keersmaeker, jest to zabieg celowo dążący do przekroczenia u widza stanu przyjemności oglądania, wymuszający konieczność diametralnej zmiany nawyków, lub co najmniej ich rozpoznania.

Premiera tego spektaklu w czasie, gdy w modzie był amerykański minimalizm, nie spotkała się z dobrym przyjęciem publiczności, towarzyszyły jej reakcje równie negatywne, jak pierwszym inscenizacjom dzieł Becketta. Ta paradoksalna sława Marin (chwalonej przez krytyków i często atakowanej przez publiczność) towarzyszy jej kilku kolejnym, równie przełomowym produkcjom, chociaż popularnością niedorównującym *May B*. Takim z pewnością jest *Umwelt* (2004). *Umwelt* w języku niemieckim oznacza otoczenie, środowisko i wszelkie konotacje ekologiczne pozostają tutaj uzasadnione. *Corps dansant*, jakie znamy z *May B*, ukazane w kontekście całości determinujących go społecznych warunków, zyskuje na wyrazistości poprzez jeszcze większe zdystansowanie wobec widza i zminimalizowanie zabiegów choreograficznych i scenograficznych. Zauważony przez część krytyki związek *May B* z ekspresjonizmem zarówno na płaszczyźnie wizualnej (kostiumy, maski), jak i tanecznej, zanika na rzecz bardziej formalnych zabiegów⁴⁹². Jeżeli w *May B* muzyka Schuberta kreowała tło nacechowane emocjonalnie, które podkreślało ekspresję gestu tancerza, to tutaj dźwięk jest raczej barierą do pokonania, uciążliwym i nieustającym bodźcem, który nie pozwala na pozostanie obojętnym. Projekt muzyczny Denisa Mariotta realizuje się bowiem w głośnym, ciągłym, głuchym i drażniącym dźwięku. Efekt uzyskano dzięki specjalnemu układowi trzech gitar elektrycznych połączonych linką, która poruszana specjalną korbką przesuwana się bez przerwy po strunach.

Podobna redundacyjna monotonia estetyczna dominuje w choreografii. W głębi sceny ustawione zostały niby-lustra, metalowe zwierciadła. Pomiedzy nimi pojawiają się na chwilę tylko, w ścisłej koordynacji rytmicznej, tancerze. Ich ciała odbijają się (wraz z

⁴⁹² N. Six, *Œuvre de jeunesse*, „Danser”, 2006 nr 260.

tworzącą tło widownią) w nieregularny sposób w tych lustrach. Poprzez ustanowienie tak dużego dystansu (środek i przód sceny pozostają niemalże nieużywane, służą jako miejsce wyrzucania kolejnych „śmieci” przez tancerzy) oglądamy spektakl, jak gdyby był to obraz z dużego planu kinowego, na którym brakuje protagonisty. Albo jest nim sam krajobraz, tworzony przez ukazujących się na chwilę i znikających w niezmiennym rytmie przez cały czas trwania spektaklu tancerzy. Niekiedy są oni jak reminiscencje ze zwykłego życia: osoba w klapkach, jedząca jogurt, przeglądająca się, rozbierająca się, czytająca gazetę, szorująca podłogę, zmieniająca kapelusz, potrząsająca gniewnie palcem, etc. Innym razem są to obrazy bardziej symboliczne, jak postać w koronie, czy mężczyzna z nagą kobietą zarzuconą na plecy niczym worek. Sztuczny wiatr, poruszający lustrami i światło nakładają na te pozornie realistyczne czynności powłokę oniryzmu. Rzeczywistość i jej sobowtór przeplatają się w sposób uniemożliwiający ich oddzielenie⁴⁹³. Pozorna prostota choreografii skrywa w sobie bardzo skrupulatny mechanizm. Tancerze muszą dostosować się do niezwykle szybkich zmian kostiumów i skrajnie precyzyjnego, rytmicznego ruchu, który umożliwia i warunkuje doskonałą koordynację czasowo-przestrzenną kolektywnego *corps dansant*. Gdy kończy się linka poruszająca struny gitar, niknie dźwięk, a jednocześnie schodzą ze sceny tancerze. Widzom pozostaje do kontemplacji góra śmieci – przedmiotów, z których składa się nasza codzienna egzystencja, nasz *Umwelt*.

Spektakl ten poprzez sposób, w jaki oddziałuje na percepcję, przekracza granice wygodnej konsumpcji dzieła teatralnego. Prowadzi to niekiedy do gwałtownych reakcji publiczności, jak podczas premiery, gdy jeden z widzów wbiegł na scenę, chcąc zniszczyć elementy scenografii, powstrzymany przez samą choreografkę. Jak się później okazało, był to aktor jednego z lyońskich teatrów, który - jak sam wyraził to na spotkaniu z zespołem – posunął się do takiego gestu, bo nie widział w tym spektaklu *nic pięknego*⁴⁹⁴.

Skumulowane zabiegi repetycji, powtórzenia, redundacji, odczytywane są przez krytyków jako radykalna krytyka naszego neoliberalnego konsumpcjonizmu. „*Umwelt* jest jak bezlitosne i zimne spojrzenie w samo serce naszej egzystencji. Żaden inny

⁴⁹³ M. Steinmetz, *Maguy Marin a dépassé le stade du miroir*, „L’Humanité”, 6.12.2004.

⁴⁹⁴ Relacja własna ze spektaklu premierowego w Toboggan, Décines (Lyon) w dniu 30.11.2004.

spektakl tańca nie pozostawił mnie bardziej poruszonym” – czytamy w londyńskim „The Guardian”⁴⁹⁵. Z kolei „The New York Times” podkreśla beckettowski nastrój i zarazem uniwersalność prostego w formie przekazu⁴⁹⁶. Francuski „Le Monde” przywołuje natomiast klimat głębokiego pesymizmu, wyzierający z ludzkiej kondycji widzianej oczami Marin: „dotrzymuje ona umowy, pokazując, jak bardzo bieg ludzkiej egzystencji jest daremny i prowadzi ku pustce, a jednocześnie, że jest on nieustający”⁴⁹⁷.

Otwarta krytyka konsumpcji, repetycja jako podstawa formalna kompozycji – to gesty znane już z wcześniejszych prac Marin, tutaj zyskujące jeszcze na radykalności. Ale dopiero w spektaklu *Turba* (2007), będącym trzecią częścią nieoficjalnej trylogii (*Umwelt*, *Ha ha!*, *Turba*), Marin rezygnuje niemalże zupełnie z tańca na rzecz choreografii przestrzeni i kompozycji rozłożonej nie tyle na ciała, co na całość spektaklu. Inaczej mówiąc, to nie w ruchu indywidualnego *corps dansant* dostrzeżemy choreografię, ale dopiero po dokonaniu się całości możemy zrozumieć, że to scena i teatr stały się dla choreografki swoistym *corps dansant*.

Turba jest niezwykłą podróżą przez przestrzeń porządkowanego chaosu. Marin wychodzi od materii podstawowej: tancerza-aktora, przestrzeni, tekstu i stopniowo uzupełnia ten zestaw o - wydawałoby się całkowicie przypadkową - masę przedmiotów, kostiumów i rekwizytów. Z początkowo niemalże ascetycznej scenografii wyłania się więc całe skomplikowane uniwersum. Jedenastu aktorów-tancerzy recytuje *De Natura Rerum* Lukrecjusza po łacinie, włosku, hiszpańsku, angielsku i grecku. Scena zabudowana jest trzydziestoma praktykablami (równie dobrze mogłyby to być odwrócone lustra z *Umwelt*), które stopniowo pokrywają się ubraniami, gałęziami drzew, dywanami kwiatów. Muzyka Denisa Mariotte’a to repetytywna elektroniczna fraza, ale nie o jednostajnym natężeniu jak w *Umwelt*, zmienia swoją jakość z ciężkiej na lżejszą, kierując uwagę ku odmiennym elementom spektaklu. Z czasem ciała tancerzy stają się przestrzenią teatralnych przeobrażeń, kostiumy, maski i makijaże (bardzo rzadkie u

⁴⁹⁵ R. Sanjoy, *Catherine Diverres, Maguy Marin*, „The Guardian”, 25.10.2005.

⁴⁹⁶ C. La Rocco, *An Ordinary-Looking Bunch, Reflecting the Random Activities of Others*, „The New York Times”, 19.06.2008.

⁴⁹⁷ R. Boisseau, *Au cœur d'un orage assourdissant, la surenchère répétitive de Maguy Marin*, „Le Monde”, 03.12.2004.

Marin) zmieniają ich w sztuczne twory, symulakra - jakże dalekie od typowej dla niej estetyki.

Turba - po łacinie oznaczająca tumult, kłębisko - u Lukrecjusza pojawiła się w znaczeniu chaosu charakteryzującego tłum i sygnalizującego niekiedy gwałtowne zmiany⁴⁹⁸. Warto przywołać tutaj idee epikurejczyka o dwoistej naturze ciał: tych złożonych z atomów, powstających zgodnie z oczekiwaniami i wolą, które nie mogą obawiać się śmierci jako naturalnej konsekwencji i metamorfozy życia, oraz tych, wyłaniających się niejako znikąd, ze spotkania jednego ciała z drugim, jako hybrydalna forma, pozwalająca wierzyć w coś, czego rzeczywistość nie ma – te określa jako symulakry. W tym świetle to właśnie symulakrum okazuje się właściwą materią spektaklu *Turba* – ciało nie jako fizyczność, ale przestrzeń interakcji, może nią być więc każda forma obecności, idea i osoba. Całość tego teatralnego wydarzenia jest więc ciągiem symulaków, następujących po sobie kolejnych efemerycznych wersji *corps dansant*. Przedmiotem akcji okazuje się zaś proces transformacji sam w sobie, ruch kumulujący i przetwarzający materię i energię (taniec?). Symbolizuje go w sposób latentny woda – na scenie od samego początku słyszymy szum zamkniętego obiegu mini-fontann, który nasila się w trakcie całego spektaklu, tworząc tło dźwiękowe w interakcji z muzyką Mariotte'a, a jednocześnie swoistą wykładnię dla całości scenicznego działania się.

Z minimalistycznej przestrzeni z początku spektaklu wyłania się więc w serii wizualnych transformacji hellenistyczny ogród, pełen przepychu i marionetkowych postaci. Na oczach widza dokonuje się przeobrażenie totalne, *corps dansant* ze zwykłego i codziennego staje się sztucznym, teatralnym. Aktorzy są w nieustannym procesie stawania się tym Innym, symulują, okazują się własnymi symulakrami. Nawet lustra nie odbijają ich odbić. Nie potrafią, nie chcą utrzymać ani roli aktora, ani tancerza. Są tylko ich zdublowaniem, figurantami raczej niż aktorami, co potwierdzają słowa Marin: „Chodzi o to, aby dzięki grze stać się Innym. Tworzymy fikcje, bo chcemy dowiedzieć się, jak rodzi się akcja sceniczna”⁴⁹⁹. Jako widzowie rozpoznajemy się jako część tego totalnego procesu transformacji i ciała – symulakrum.

⁴⁹⁸ E. Vautrin, *Le poème chorégraphique*, „Mouvement”, 2007 nr 50, s. 154-157.

⁴⁹⁹ M.-C. Vernay, *Maguy Marin. Un plaisant désordre*, „La Libération”, 26.09.2008.

Trudny do jednoznacznego zakwalifikowania spektakl spotkał się, podobnie jak *Umwelt*, z gwałtownymi reakcjami publiczności (niemalże tradycją stało się wchodzenie widzów na scenę, tym razem przerwano spektakl w Théâtre de la Ville, doszło do szarpaniny z jednym z tancerzy i choreografka poprosiła widzów, którzy nie mogą znieść przedstawienia, aby opuścili salę⁵⁰⁰). Krytycy podkreślali przede wszystkim fakt, że w *Turbie*, używając charakterystycznych dla siebie metod repetycji i redundacji, Marin ukazuje „magię teatralności”⁵⁰¹. Zwracano także uwagę – po raz kolejny od czasów *May B* i *Umwelt* - na uniwersalność przekazu o „odwiecznym cyklu życia i śmierci z aluzjami do współczesności”⁵⁰².

Dopiero prześledzenie kilku etapów twórczości Marin ukazuje zarysowującą się pełnię i kompleksowość jej estetyki. Sposób, w jaki progresywnie kształtuje się filozofia *corps dansant* potwierdza zakorzenienie Marin w rzeczywistości społecznej jako źródle inspiracji, oraz rolę sceny jako alter-ego widowni.

Minimalistyczny nurt, połączony z teatralnym kadrem dużego, scenicznego spektaklu, nie jest zbyt rozpowszechniony w Europie i zdecydowanie częściej staje się przedmiotem małych form choreograficznych. W Belgii pracuje dawna współpracowniczka De Keersmaeker - Anne Michele de Mey, również absolwentka MUDRY. Podziela ona jej zainteresowanie dla relacji taniec – muzyka, to partytury nutowe wyznaczają jej struktury choreograficzne. Minimalizm jej choreografii wymyka się jednak z biegiem lat sztywnym ramom, tak więc w spektaklu *Neige* (2009) paleta ruchowa jest już znacznie bardziej rozbudowana. Spektakl ten potwierdza istotność oprawy wizualnej, kontekstualizującej całość przekazu. W tym wypadku jest to monumentalny projekt ewokujący zimowy krajobraz, moment zastygnięcia – *stillness*, który przekłada się także na ruch, skupiony wokół budowania momentalnych rzeźb – kompozycji złożonych z ciał tancerzy wplecionych w oniryczne tło.

De Keersmaeker kultywuje przywiązanie do minimalizmu poprzez nauczanie w szkole P.A.R.T.S. (zwłaszcza metody Trishy Brown), tym samym Belgia pozostaje bodajże najsilniejszym w Europie obszarem manifestacji tego stylu. Niemniej, jego echa

⁵⁰⁰ K. Ménine, *Maguy Marin – L'impossible dire*, „Le Courrier. Quotidien suisse indépendant”, 18.07.2009.

⁵⁰¹ R. Sulcas, *At the Lyon Biennial, Peeking at the Past to glimpse the Future*, „New York Times”, 01.10.2008.

⁵⁰² M. Steinmetz, *La danse fait les pas, la philosophie avance*, „L'Humanité”, 01.12.2007.

pojawiają się sporadycznie w twórczości innych choreografów, czego przykładem mogą być takie polskie produkcje, jak *Delia* (2009) Anny Steler i Jacka Krawczyka, *Kwadrat. Wersja 6* Teatru Okazjonalnego (2005), czy *Idiota* Teatru Maat (2009).

c. Spektakularność mechaniczności

Fizyczność zaangażowana

Za ojczyznę nurtu tzw. *physical theatre* przyjęło się uważać Wielką Brytanię, przede wszystkim dzięki założeniu tam (przez Llyoda Newsona – *notabene* Australijczyka) zespołu DV 8 Physical Theatre. Głęboko socjologicznie osadzona idea artystyczna implikuje jako podstawowy środek ekspresji doskonale wytrenowane, silne ciało. Fizyczny taniec, niemal na granicy gimnastyki, dominował w debiutanckim duecie Newsona i Nigela Charnocka, określanym jako „homoseksualny” - *My sex, my dance* (1986). W kolejnych pracach styl DV8 ukształtują także elementy *stricte* teatralne, jak tekst, dekoracja, muzyka komponowana na zamówienie, narracja linearna. Dyskurs krytyczny przesuwają się powoli z kwestii homoseksualizmu, ważnej w takich spektaklach jak *Dead Dreams of Monochrome Men* (1989), *Strange Fish* (1992), *MSM* (1993) czy *Entre Achilles* (1995)⁵⁰³ na inne obszary wykluczenia, jak niepełnosprawność oraz szeroko ujęta krytyka społeczeństwa konsumpcyjnego (*Can we afford this/the cost of living* 2000, film *The costs of living*, 2004).

Physical theater dziś przekracza pierwotnie kształtujące go ramy krytyki społecznej, a zwłaszcza genderowej i przyjmuje nowe postaci. *Corps dansant* jednak nadal jest traktowane jako środek do tworzenia scenicznych narracji i ekspresji nadbudowanych sensów.

Obecnie, obok Anglii, to Holandia przejęła model teatru fizycznego jako najbardziej rozpowszechniony wśród zespołów i choreografów współczesnych. Działają tutaj tacy artyści jak André Gringas, Company T.R.A.S.H., Ann van der Boek czy Keren Levi, którzy tradycję anglosaską adaptują do dużo szerszego kontekstu niż genderowy.

⁵⁰³ Por. J. Leask, *The Silence of the Men*, „Ballett International”, 1995 nr 08/09.

Gringas, Kanadyjczyk z pochodzenia, który swoją karierę zaczynał u Roberta Wilsona, zapożycza od tego ostatniego przywiązanie do dominujących kadrów wizualnych, strukturyzujących odbiór przestrzeni i ciała zarazem. Jego zainteresowania skupiły się początkowo na czysto fizycznej stronie tańca, aby następnie rozszerzyć się o elementy *break-dance*, sztuk walki, tańca postmodernistycznego i teatru.

W spektaklach takich jak *Hypertopia* (2006) czy *The Autopsy Project* (2007) choreograf łączy krytykę współczesnych utopii społecznych z wymagającym teatrem fizycznym, posuwając się do quasi-agresywnych ingerencji (jak skoki z wysokich instalacji, ograniczanie możliwości oddychania). W *The Autopsy Project* Gringas bada koncept obdukcji, traktując go zarówno dosłownie (egzaminowanie anatomicznych modeli ciała), jak i przenośnie, tłumacząc fenomen bezwzględnej zaufania w nowe technologie, jako złudną wiarę w rozwiązanie wszelkich problemów ludzkości. Władza i wiedza ujęte zostają jako dwa podstawowe komponenty relacji człowieka do technologii. Ten abstrakcyjny motyw przetwarza choreograf na czysto fizyczne relacje tancerzy pomiędzy sobą, ciała wobec przestrzeni oraz wobec scenografii, którą tworzą wysokie, metalowe rusztowania. Skoki i ewolucje na nich narażają (w oczach widza) tancerza na fizyczne niebezpieczeństwo, intensyfikując zarazem emocjonalny odbiór scenicznego przekazu.

Nie zawsze pojęcie teatru fizycznego musi jednak ewokować ekstremalność w eksplorowaniu mechaniki cielesności. Spektakl taki jak *Couple Like* (2006) Keren Levi i Ugo Dehaesa ukazuje, jak przepracowanie samej dynamiki ruchu i kontaktu ciał w duecie tworzy zróżnicowaną paletę jakości i możliwości ich odczytania. Słowo *like* w tytule doskonale uświadamia zamysł twórców, tak, jak odczytujemy go w akcie odbioru. Wszystkie możliwe konstelacje, jakie w pustej przestrzeni tworzą dwa ciała - kobiety i mężczyzny -, a które wynikają z najbardziej podstawowych praw dynamiki, mogą być odczytane przez widza zarazem jako akt czystego tańca, jak i metaforyczna opowieść o odcieniach intymnej relacji dwojga ludzi. Artyści nie wykładają łopatologicznie znaczeń, ale otwierają przestrzeń dla doświadczenia czysto kinestetycznego, które okazuje się niezwykle zróżnicowane energetycznie, dynamicznie i symbolicznie.

Z kolei spektakl *Zofia* (2009) zespołu T.R.A.S.H. jest dowodem na to, iż dla wielu twórców granice polityczne dla tańca nie istnieją. Tytuł odnosi się zarazem do

postaci św. Zofii jak i do stolicy Bułgarii – Sofii, ewokowanej zarówno scenografią jak i elementami muzycznymi. Zamysłem choreografa (według programu spektaklu) było oddanie atmosfery kraju funkcjonującego w reżimie komunistycznym. Atmosfera wyobrażonych sytuacji lęku, opresji, absurdu przekłada się na gwałtowność sekwencji tanecznych, łagodzonych quasi-kościelnym śpiewem chóralnym, co - wydaje się - miało ewokować paradoksy krajów zza żelaznej kurtyny, widziane oczami Zachodu. Abstrahując od wymowy ideologicznej tego spektaklu, warto podkreślić, że w estetyce tego przedsięwzięcia pojawiają się zarówno elementy tańca współczesnego, jak i teatru fizycznego, wstawki mówione, śpiew i muzyka na żywo. Sposób uporządkowania przestrzeni oraz montażu poszczególnych scen przypomina natomiast styl Les Ballets C. de la B., a zwłaszcza wczesne spektakle Sidi Larbi Cherkaouiego.

Physical theater posługuje się więc ciałem jako maszyną, wytrenowanym i intensywnie na scenie eksploatowanym organizmem, który umieszczony zostaje w naddanych kadrach poetyckich. *Corps dansant* stanowi instrument w rękach choreografa, służy ewokowaniu sensów i treści powstających w ramach interakcji wielu elementów budujących cały spektakl. Ciało tancerza wpisuje się swoim ruchowym działaniem w szerszy kontekst dramatyczny przedstawienia. Mamy tutaj najczęściej do czynienia z klasyczną formą przekazu teatralnego, w którym widz zdeterminowany jest jako odbiorca pasywny.

W Polsce Teatr Dada von Bzdülov deklaruje powinowactwo z *physical theater*⁵⁰⁴, niemniej, zważywszy źródła z jakich wywodzi się ten nurt (krytyki społecznej obszarów wykluczenia) gdańską grupę oddala od niego właściwy jej styl pełen poetyckiej ironii, groteski, powiązany z literacką bazą jako źródłem inspiracji. To raczej szeroko rozumiany *teatr tańca* koresponduje z ich estetyką, nie ujmując jednocześnie niczego oryginalnemu językowi choreograficznemu, będącemu amalgamatem różnych technik i szkół tanecznych prezentowanych przez członków zespołu. Takie wnioski nasuwają się na podstawie recepcji spektakli takich jak *Przed południem przed zmierzchem* (2009), czy nieco bardziej interdyscyplinarnego przedsięwzięcia, jakim był spektakl *Factor T* (2008), w sposób wolny zainspirowanego tekstami Stefana Themersona.

⁵⁰⁴ Por. wywiad A. Królicy z Leszkiem Bzdylem, <http://www.nowytaniec.pl/?p=727>, data dostępu 02.03.2009.

Dziedzictwo futurystów

Zwrot ku źródłom historycznym pozwala nam na odnalezienie przodków „mechanicystycznego” myślenia o ciele w środowisku futurystów. Według jego głównych ideologów - Giacomo Balla, Ruggero Vasariego, Ivo Pannaggiiego i Vinicio Paladiniego - taniec powinien być oczyszczony z jakiegokolwiek sentymentalności, zmysłowości i romantyzmu i ma wprowadzać estetykę maszyny (często z humorem), elektryczności, dynamizmu (aż do frenetyzmu) i szybkości. Mechanizacja ciała, czy też jego „marionetyzacja”, była jednym z praw tej estetyki. Gesty stały się stylizowane i kodyfikowane, w sekwencjach ruchowych pojawiały się nawiązania do akrobatyki i sportu⁵⁰⁵. Podobna mechanizacja ciała tancerzy charakteryzowała balet francuskich dadaistów, a zwłaszcza *Relâche* Francisca Picabii oraz eksperymenty Oskara Schlemmera i Wassily’ego Kandinsky’ego w szkole Bauhaus. Futurystyczna linia tańca u Schlemmera to przede wszystkim *Balet triadyczny* – geometryczna trylogia, w której ciało tancerza zostało poddane mechanicznej metamorfozie dzięki kostiumom i specyficznym akcesoriom (dla jednej z postaci kostium składał się z kompozycji najprostszych form geometrycznych: linii, kół, trójkątów), natomiast ruch taneczny zyskał charakter czysto abstrakcyjny⁵⁰⁶.

Podobnej dynamiki cielesnej dostarcza dziś nowy cyrk, który zaznacza coraz silniej swoje konotacje ze środowiskiem tanecznym. Akrobatyka czy żonglerka nadają ciału tancerza wymiaru doskonale opanowanego układu. Jednocześnie odchodzi się od wybastrahowanej, zimnej mechaniki ruchu na rzecz poetyckich form interdyscyplinarnych spektakli⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ N. Blumenkranz-Onimus, *A bas le tango et Parsifal! La danse futuriste*, „Revue esthétique”, 1992, nr 22, s. 56 - 64

⁵⁰⁶ T. Vila, *Paroles de corps*, Paris 1998, s. 106; Por. M. Leyko, *Przestrzeń sceniczna jako funkcja formy, barwy i ruchu. "Balet triadyczny" na tle koncepcji teatru Oskara Schlemmera*, [w:] *W kręgu zagadnień awangardy*, t. V, red. G. Gazda i M. Leyko, Łódź 1995, s. 103-111.

⁵⁰⁷ C. Hamon-Siréjols, *Formes théâtrales dans le cirque d'aujourd'hui*, [w:] *Le cirque au risque de l'art*, E. Wallon, Paris 2002.

Nowy cyrk i taniec

W latach 60. we Francji cyrk, po okresie kryzysu powojennego, zaczął walkę o status sztuki, chcąc zerwać z tradycją „rozrywki dla ludu”. W efekcie tych starań powstało kilka grup, które zmieniły obraz cyrku, rezygnując z niektórych dziedzin, jak choćby tresura dzikich zwierząt, oraz wprowadzając szereg środków teatralizujących spektakl cyrkowy. Nowy cyrk nie kreuje już herosów, ale postaci sceniczne, podkreśla się indywidualizm artysty, w sztukach cyrkowych pojawia się ciągłość narracyjna, cyrk zaczyna również zapożyczać elementy innych sztuk⁵⁰⁸.

W latach 70., na fali przemian we wszystkich sztukach, we Francji zaczęły powstawać szkoły cyrkowe, których adepci zasilali nie tylko trupy cyrkowe, ale również zespoły aktorskie czy taneczne. W 1986 powstała najbardziej prestiżowa szkoła cyrkowa, uznana przez ministerstwo edukacji - Centre National des Arts du Cirque w Châlons-en-Champagne⁵⁰⁹. Jest to również znak poważnej zmiany, jaka zaszła w systemie nauczania sztuk cyrkowych - edukacja nie opiera się już na rodzinnej tradycji i tym samym do świata cyrku wchodziły osoby z bardzo różnych grup społecznych. Spektakle dyplomowe w tej szkole tworzą również choreografowie tańca współczesnego, najbardziej znane są niewątpliwie *Le cri du caméléon* (1995) Josepha Nadja oraz *Sur l'air de Malbrough* (1996) François Verreta⁵¹⁰. Przykład kanadyjskiego *Cirque du Soleil*⁵¹¹ czy unikalnego pod względem estetyki „cyrku konnego” Bartabasa⁵¹² są najlepszą ilustracją zmian, jakie zaszły w tej dziedzinie⁵¹³.

Za prekursora interdyscyplinarnych spektakli, włączających elementy cyrku, należałoby uznać François Verreta, pioniera nowego tańca francuskiego. Z wykształcenia architekt, Verret od początku kariery wprowadzał cyrkowe maszyny i akrobatykę do swoich spektakli na równi ze sztukami plastycznymi i literaturą. Jednym z większych jego przedsięwzięć, pod względem eksploracji estetyki nowego cyrku, jest

⁵⁰⁸ S. Barré-Meinzer, *Le cirque classique, un spectacle actuel*, Paris 2004. s. 104 -145.

⁵⁰⁹ Zob.: L. Laurendon, *Nouveau cirque. La grande aventure*, Paris 2001.

⁵¹⁰ R. Boisseau, *Les danses du cirque*, „Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporaine. La piste et la scène”, 1998 nr 7, s. 125-126.

⁵¹¹ J. Boudreault, *Le cirque du soleil. La création d'un spectacle Saltimbanco*, Montréal, 1996.

⁵¹² F. Gründ, *Le ballade de Zingaro*, Paris 2000.

⁵¹³ J. Pascal, *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris 2002.

spektakl *Sans retour* (2006), zainspirowany lekturą *Moby Dicka*. Nie jest to próba adaptacji treści dzieła literackiego, ale forma palimpsestu – przetworzenia motywacji działań bohaterów z opisu słownego na akcje ruchowe. Scenografię tworzą ogromne maszyny, wentylatory produkujące silny wiatr, tuby, liny, dźwignie, z którymi skonfrontowane jest ciało tancerza – niczym Ahab walczący z żywiołem morza w pogoni za białym waleniem. Główne motywy organizujące narrację powieści – rywalizacja, pasja, zatracenie się, żywioł, znajdują swoje przełożenie na język ruchowy, będący kolażem technik współczesnych z elementami akrobatyki. *Corps dansant* jest tutaj nośnikiem pewnych abstrakcyjnych treści, które poprzez ruch mogą zyskać symboliczną formę.

Inną z głównych figur nurtu nowego cyrku sceny francuskiej jest multiartysta James Thierrée, *notabene* tancerz w zespole Verreta. Uczestnicząc w onirycznych widowiskach w jego reżyserii dostrzegamy niewiele z klasycznego cyrku, co doskonale ilustruje spektakl *La veillée des abysses* (2005) - melanz akrobatyki, żonglerki, tańca, śpiewu, muzyki i aktorstwa. Zróżnicowaniu gatunków odpowiada także zróżnicowanie artystów, wyspecjalizowanych w swoich dziedzinach, ale nierzadko występujących w rolach dla nich nietypowych (czyli podobnie jak np. u Lauwersa, reprezentują oni typ multi-performera). Sam reżyser jest jednocześnie tancerzem i akrobatą, pozostali tancerze charakteryzują się także umiejętnością żonglerki, akrobatyki, śpiewu czy aktorstwa. Również scenografia (w stylu, który można określić jako „kontrolowany kicz”, z nagromadzeniem elementów stylistycznie niekoherentnych) jej rozmachem oraz rozbudowanymi konstrukcjami, z ogromną huśtawką i obręczą o średnicy sceny zawieszoną pod sufitem, przywołuje przestrzeń klasycznej areny. Od cyrku różni ją zdecydowanie miejsce prezentacji (budynek teatru, a nie namiot) oraz zniesienie (bądź zdecydowane ograniczenie) ryzyka, brak cyrkowych „numerów” i tresury zwierząt.

Nouveau cirque nie przyciąga więc widza ryzykiem, ale wykorzystuje akrobatykę jako środek dramatyzacji – budowanie napięcia w kategoriach arystotelesowskich. Łączy bowiem akrobatyczne ewolucje z momentami kulminacyjnymi akcji, ponadto artyści są zabezpieczeni przed ewentualnym upadkiem linami.

Innym elementem zapożyczonym z cyrku klasycznego, który zmienia tutaj swoje oblicze, jest żonglerka. Wpleciona w poetykę spektaklu, scena żonglerki staje się jeszcze

jedną z wielu sytuacji scenicznych, w których zawieszeniu ulegają wszelkie potencjalnie prawdopodobne reguły. Ten postmodernistyczny zabieg jest główną linią reżyserii operującej „kontrolowanymi” formami chaosu. Taki bowiem stan w świat przedstawiony wprowadza potęga ewokowanego Eola, który jednym mocnym dmuchnięciem wszystko gmatwa. Przedmioty ulegają niezwykłym metamorfozom, narzucają swoje własne prawa, nic nie jest na właściwym miejscu, a grawitacja wydaje się nie istnieć (wyobrażony stan a-grawitacji świetnie oddaje m.in. solo taneczne Jamesa Thierréego). Kanapa staje się więc „czarną dziurą” połykającą artystów, brama wymaga dziwacznych tanecznych rytuałów przejścia, mikrofon przetwarza mowę na nieskoordynowane dźwięki, etc. A cały bałagan od czasu do czasu próbuje opanować krzyczący sopran. Nic z naszego poukładanego katalogu znaczeń nie sprawdza się, co więcej, każdej kolejnej negacji towarzyszy najczęściej spora dawka dobrego, niewerbalnego, humoru.

To świat nieustannego przeobrażania się – ponownie można pokusić się o metaforę z cyrkowej semantyki. Kolejne sceny są jak zmiany w łańcuchu skomplikowanych akrobacji, każda figura wymaga poprzedniej i jest niezbędna dla następnej.

W spektaklach Thierréego uderza ogromna dawka dobrego humoru oraz swoistej ludowej mądrości. Cieleśność, pomimo iż faktycznie zredukowana do aspektów mechaniczno-technicznych, jest środkiem budowania znaków teatralnych wpisujących się w leżącą u podstaw dramaturgii opowieść. Głównym atutem ciała pozostaje sprawność wykonywanych zadań, równie ważne są akrobacje co taniec, śpiew i gra aktorska. Do przestrzeni wyobraźni wyobrażeniowej odsyłają ogromne maszynie i postaci. Przekraczające swoje naturalne zdolności *corps dansant* musi także stać się niezwykle, aby wpisać się w estetykę *mis-en-scène*. Odbiega ono od pierwotnych wizji ciała mechanicznego, jakie wykształcili futuryści czy Bauhaus, gdyż jakości wynikające z jego mechanicyzacji nie są wartością samą w sobie, ale środkiem do celu, narzędziem teatralizacji *corps dansant*.

Monumentalne produkcje Thierréego to nie jedyna forma transformacji nowego cyrku i jego współpracy z tańcem. Powstają także liczne mniejsze spektakle, dające szansę skupienia się na detalu, a nie tylko pochłaniającej zmysły całości.

Idea *Plan B* CIE 111 (2004) odzwierciedla zainteresowanie reżysera Phila Soltanoffa teatrem abstrakcyjnym, opartym na geometrii, muzykalności, możliwości komunikowania bez słów. Spektakl ten używa metod i estetyk wywodzących się z cyrku, teatru, tańca i wideo, aby stworzyć udany eksperyment nad doświadczeniem fizycznej przestrzeni, praw grawitacji i złudzeń percepcyjnych.

W otwierającej spektakl scenie na pionowej ścianie pojawia się projekcja siatki, która mogłaby zostać odczytana jako nawiązanie do zazwyczaj stosowanej w tradycyjnym cyrku siatki zabezpieczającej artystów przed upadkiem. W nowym cyrku element niebezpieczeństwa i ryzyka zostaje tymczasem zminimalizowany. Z drugiej strony, siatka to także odniesienie do sposobu opisywania przestrzeni, forma rozpisania apriorycznej i abstrakcyjnej idei. Pojawia się ona kilkakrotnie w ciągu spektaklu. Zazwyczaj towarzyszą jej ruchy ciał, które wydają się niemalże płynąć, a nie ześlizgiwać z tejże ścianki. Performerom udaje się tak dobrze manipulować napięciem mięśni, że zdają się kontrolować całkowicie siłę grawitacji⁵¹⁴.

Na ścianie projektowane są ciągi cyfr, które z kolei odsyłają do idei aleatoryki, kombinatoryki i przypadku, ale równie dobrze mogą przywoływać słynne obrazy z *Matrixa*... Pozostajemy jednak daleko poza myślą Cunninghama, tutaj projekcja przede wszystkim urozmaica wizualnie przekaz sceniczny, ale możemy myśleć o tym, co wydarza się w świecie przedstawionym, jako o ciągu logicznych (choć niewerbalnych i nienarracyjnych) wydarzeń. Reżyser używa wielu technicznych zabiegów, które urozmaicają przestrzeń fizyczną na zasadzie analogii do technik cyrkowych. Pojawiają się nowe przeszkody, nowe płaszczyzny i obiekty, które wymuszają inne funkcjonowanie ciała, ingerują w relacje pomiędzy postaciami i przede wszystkim świadczą o możliwościach tworzenia poetyckiej opowieści przy użyciu techniki i mechaniki. Kule do żonglerki „tworzą” np. muzykę, przy czym jakość dźwięków modelowana jest siłą i napięciem mięśni, która przetwarzana jest na ruch piłki.

W ostatniej scenie pojawia się pozorna narracja, nadal pozbawiona słów, niemniej bardzo sugestywna. Dotychczas pochyły mur zostaje położony na scenie. Wszystkie

⁵¹⁴ To właśnie grawitacja pozostaje dla wielu choreografów podstawą logiczną tańca, a nawet jego esencją, co podkreśla m.in. Ushio Amagatsu, twórca i choreograf współczesnej japońskiej grupy *butoh* Sankai Juku. Por. U. Amagatsu, *Dialogue avec la gravité*, Arles 2000.

akcje podejmowane przez tancerzy-akrobatów rozgrywają się teraz w płaszczyźnie horyzontalnej. Równocześnie kamera rejestruje je na żywo i są one projektowane na ekran w głębi sceny. Mamy więc do czynienia ze zmultiplikowaniem obrazu *corps dansant* w ten sposób, że relacje pomiędzy ciałami i obiektami nabierają innych sensów, gdy oglądamy żywych aktorów i gdy oglądamy projekcję. To, co jest dwuwymiarowe na płaskiej powierzchni, nabiera głębi i kontekstu dzięki odwróceniu perspektywy. Tym samym wszystkie ruchy ślizgania się ukazują się na wideo jako płynięcie czy chodzenie w powietrzu. Niezwykle ciężki ruch czołgania nabiera lekkości i wręcz frywolności. Rotacyjne ruchy wykonywane po podłożu jawią się na ekranie jako postać wykonująca salta, bez troski o prawa grawitacji. Wiele podobnych, niemożliwych w realnym świecie relacji wobec przestrzeni, oglądamy w tym spektaklu dzięki kamerze. W zabawny więc sposób Soltanoff spełnia w tym wyobrażonym świecie archetypiczne marzenia człowieka o lataniu, uwolnieniu się od grawitacji. *Corps dansant* nie przykuwa uwagi jako takie, przenosi naszą wyobraźnię do sfer, które stara się wykreować używając skomplikowanych środków technicznych i złudzeń percepcyjnych. Wprowadza nas w grę z efektem rzeczywistości⁵¹⁵, ale jednocześnie ewokuje filmowe ikony popkultury (*Matrix* czy *Tygrys i smok*, które ożywiły w zbiorowej wyobraźni idee ciał ponad-ludzkich, ignorujących prawa grawitacji). Kreowanie świata wyobrazonego i praw nim rządzących (niczym z dziecięcej wyobraźni) zostaje jednak ujęte w nawias, a to dzięki temu, iż jako widz mamy zawsze pozostawiony wybór pomiędzy oglądaniem realnego *corps dansant* i jego wizualnej reprodukcji.

Związki tańca z nowym cyrkiem i właściwym mu sposobem myślenia o ciele – maszynie przyjmują różnorodną formę, od interdyscyplinarnej współpracy po hybrydalne formy spektakli⁵¹⁶. Niemniej, *corps dansant* pozostaje we wszystkich tych przypadkach środkiem do osiągnięcia celu – zbudowania pozajęzykowej narracji, zilustrowania fabuły czy skomponowania poetyckiego obrazu.

⁵¹⁵ *Efekt rzeczywistości* według badacza kina Jacquesa Aumonta oddziałuje w kinie na widza dzięki obrazowi reprezentatywnemu, przez całość analogii, jakie w sobie zawiera. Jest to *efekt*, ponieważ mówimy o reakcji psychologicznej widza na to, co widzi. Należy więc to pojęcie odróżnić od *efektu realnego* (*l'effet de réel*), opisanego przez Barthesa, który oznacza z kolei, że widz wierzy, że to, co ogląda, istniało bądź mogło istnieć w przeszłości. J. Aumont, *L'image*, Paris 1994, s. 82.

⁵¹⁶ Por. S. Lesort, *Danse et cirque, l'union libre*, „Danse”, 2010 nr 297, s. 34-37.

d. Semiotyczne a symboliczne

Uczestnicząc w spektaklach takich twórców, jak Jan Fabre czy Wim Vandekeybus, doświadczenie cielesności, wpisanej w całość artystycznej wizji, przekracza poziom tego, co za Julią Kristevą nazwalibyśmy symbolicznym, a tym samym sytuuje się w przestrzeniach tego, co semiotyczne. Według Kristevej to, co semiotyczne oznacza wszystkie reguły porządkowania rzeczywistości przez podmiot, które pochodzą z etapu przed-językowego i pre-edypalnego. Semiotyczne odwołuje się do platońskiego pojęcia *chory* – porządku rzeczy i ich następstw, wyznaczanego ruchem materii. W teorii freudowskiej odpowiada mu częściowo stadium procesów pierwotnych, organizujących i kondensujących energię płynącą z popędów. W kształtowaniu semiotycznego porządku podmiot posługuje się więc pozawerbalnym i pozajęzykowym mechanizmem kinestetyczno-motorycznym. Pojawienie się pierwszych reguł języka wprowadza natomiast porządek symboliczny⁵¹⁷.

Chociaż trudno byłoby znaleźć podstawy do porównania na poziomie stylu prac obu Belgów, to odnosząc się do terminologii Kristevej, u Fabre'a możemy mówić o przenikaniu się tych dwóch porządków, a dokładniej - o transpozycji semiotycznego w treści symbolicznej⁵¹⁸, u Vandekeybusa natomiast - o eksploracji samej przestrzeni popędowej podświadomych impulsów.

Jan Fabre, którego nazwisko bardzo często pojawia się na afiszach festiwali tanecznych, odmawia nazywania siebie choreografem. Jego spektakle to wielogatunkowe przedsięwzięcia, nieklasyfikowalne w jednej kategorii teatru, tańca, opery czy sztuk plastycznych. Przyznaje on, że metoda jego pracy na poziomie koncepcji w dużym stopniu opiera się na postępowaniu intuitywnym. Pierwsze, nieskonkretyzowane idee modyfikowane są jego fascynacją nauką, zwłaszcza biologią (owady), na obszarze której poszukuje tego, co animalistyczne w człowieku: „W mojej pracy z aktorami dążę do tego, aby potrafili oni stać się czymś innym, a nie kimś innym. (...) Solo prezentuje dla

⁵¹⁷ Por. J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris 1974. Kristeva analizuje tutaj poezję Stefana Mallarmégo oraz Lautrémonta jako przykłady przenikania się porządku semiotycznego (w zaniku syntaksy, negacji podmiotu, strukturach rytmicznych) i symbolicznego w języku.

⁵¹⁸ W treściach symbolicznych nie zanika bowiem zupełnie to, co semiotyczne, ale zostaje uporządkowane zgodnie z regułami językowymi. Wartości semiotyczne w języku to np. prozodia i rytm. Por. *ibidem*.

mnie ćwiczenie na poziomie mikroskopijnych poszukiwań”⁵¹⁹. Fabre nie waha się także narażać samego siebie na fizyczne niebezpieczeństwo w eksperymentach na pograniczu *body art*, np. w perfomansie *Sanguis/Mantis* (2001, Lyon), w trakcie którego przez sześć godzin pisał poematy i rysował własną, regularnie upuszczaną krwią.

Sławę przyniosło mu ośmiogodzinne (analogicznie do czasu trwania dnia pracy) przedstawienie *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982). Każdy następny spektakl Fabre'a to *moment wojny*, przemocy, który bulwersuje zwyczajowy ogląd cielesności, tego co wewnętrzne i zewnętrzne, związków świata ludzi i zwierząt, dobrego i złego smaku. Jego twórczość często prowokuje skandale, był między innymi oskarżany o maltretowanie zwierząt na scenie⁵²⁰.

Spektakle Fabre'a wyróżniają się niezwykle silnie oddziaływającą stroną wizualną: ciała wymazane keczupem i czekoladą (*As long as the world needs a warrior's soul*, 2000), krew i symulacje kastracji (*Je suis sang*, 2001), nagie ciała zdominowane przez pluszowe maskotki (*Perrots et Guinea pigs*, 2002), tancerka krzycząca z ustami pełnymi rozpuszczającego się masła (*My mouvements are alone like streetdogs*, 2000). Z powodu tych silnych konotacji wizualnych dzieła Fabre'a określane są m.in. jako teatr-instalacja, przywołujący twórczość Chrisa Burdena, Yannisa Kounellisa czy Josepha Beyusa, a z drugiej strony - malarstwo Hieronima Boscha czy Pietera Breugela⁵²¹.

Od drugiej połowy lat 80. Fabre interesuje się także baletem, a ściślej ikoną baletnicy, przetwarzając najprostsze sekwencje klasyczne w wizualne kompozycje, w których ubrane w koronki - lub dla odmiany w średniowieczne zbroje - tancerki figurują niczym *masochistyczne corps de ballet*⁵²². Najśłynniejszym bodajże zabiegiem artysty, powtórzonym w kilku spektaklach, jest malowanie niebieskim BIC-iem zarówno całej dekoracji, jak i kostiumów (m.in. *Quando l'uomo principale è una donna*, 2004), co może być widziane jako specyficzna forma tańca⁵²³. Fabre słynie także ze swoich instalacji plastycznych, w których – podobnie jak w wielu spektaklach – przejawia się

⁵¹⁹ G. Banu, *On risk*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”, s. 28-35.

⁵²⁰ Jak podkreśla to dramaturg Jana Fabre'a, profesor Luc van den Dries, Fabre jest mistrzem teatralnej iluzji i często zabiegi wyglądające na drastyczne są tylko złudzeniem, zamierzonym teatralnym efektem. Por. L. Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Obserwacja procesu twórczego*, Przeł. I. Mączka, J. Urbaniak, S. Walecka, Poznań-Kraków 2010, s. 17-18.

⁵²¹ *Ibidem*, s. 33 - 36.

⁵²² I. Ginot, M. Michel, *op. cit.*, s. 198.

⁵²³ *Ibidem*, s. 61 – 62.

jego zainteresowanie światem zwierząt, a zwłaszcza owadów oraz topos metamorfozy, według niektórych badaczy związany z jego upodobaniem do twórczości Hieronima Boscha.

Centrum zainteresowań w pracach teatralnych Fabre'a stanowi ciało, w odczytaniach którego posługuje się on zarówno teoriami Artauda, jak i Foucaulta. To ciało odzwierciedlające ideę Georges'a Bataille'a o cielesnej istocie doświadczenia wewnętrznego i transgresji⁵²⁴. Niejednoznaczność swoistej ciała materii artysta ujmuje w cztery kategorie:

1. **Ciało fizyczne**: ciało ukazujące swoją moc za pomocą zmęczenia i wyczerpania. Badanie koncentruje się na powłoce zewnętrznej ciała, ale poprzez krew, łzy, pot, odkrywa się też jego wnętrze.
2. **Ciało erotyczne**: ciało jako kostium i kostium jako ciało. To ciało potężne, bez śladu lęku czy paniki, ale podejmujące jednocześnie fizyczne niebezpieczeństwa. Rycerze w zbroi albo nadzy królowie są właśnie takimi ciałami erotycznymi.
3. **Ciało nocne**: ciało oddające się mrocznemu i obscenicznemu świętu nocy. Seks, drugi i rock and roll opanowują świętujące ciało. To ciało funkcjonujące w stanie upojenia.
4. **Ciało duchowe** lub **ciało przyszłości**. Ciało puste. Ciało bez narządów i krwi. Duchy, mumie, anioły, strachy na wróble są możliwymi nośnikami duchowymi. Ciało ze szkieletem zewnętrznym. Ciało przesycone niedzisiejszą powagą i głębią, wzniosłością i chwałą⁵²⁵.

Requiem für eine Metamorphose (2007) to praca szczególnie interesująca w kontekście niniejszych rozważań. Jest to amalgamat teatru, tańca, instalacji, muzyki, który prowadzi widza przez przestrzeń mitów i rytuałów związanych ze śmiercią, umieraniem, metamorfozą ciała z ożywionego w martwe.

„Żyjący stają się martwi, a martwi ożywają. To przejście pomiędzy pięknem a śmiercią, bo żadnego z tych pojęć nie możemy zdefiniować... Taniec jest celebracją śmierci, karnawałem śmierci”⁵²⁶.

W spektaklu występują dwa rodzaje postaci: niespersonalizowana grupa tancerzy obojga płci oraz ucharakteryzowani aktorzy, jak stanowiący parodię samego siebie Joker, Łapacz Motyli, czy Zmarły na AIDS⁵²⁷, etc. Jest to również element właściwy spektaklom Fabre'a, w których postaci często uosabiają archetypiczne i współczesne pra-

⁵²⁴ L. Van den Dries, *op. cit.*, s. 28.

⁵²⁵ L. Vanden Dries, *op. cit.*, s. 357-358 [Podkreślenia własne – J.Sz.].

⁵²⁶ Wypowiedź Jana Fabre'a, podaje za: A. Wesemann, *Der Schlaf, die Zeit und der Tod*, „Ballettanz. Jahrbuch 2007”, s. 74.

⁵²⁷ Określenia postaci własne – J.Sz.

wzory z pomieszanych porządków rzeczywistego i wyobrazonego, jak Chaplin, Kopciuszek, Andy Warhol, Jackie Kennedy, Hitler i Dali (*Glowing Icons*, 1997). Zabieg ten wpisuje się w filozofię, w której nie ma miejsca na indywidualność, gdyż jednostka jawi się jedynie jako echo istniejącego modelu, transmutacja procesów genetycznych.

Te charakterystyczne postaci w *Requiem...* odpowiadają konstruktowi cynika jako typu – charakteru społecznego, właściwego danej epoce. Opisany przez Sloterdijka cynik jest rewelatorem wszystkich chętnie skrywanych przez społeczeństwo hipokryzji i przekłamań, które w jego ustach nabierają przerysowanej, groteskowej formy. Cynik już samym swoim wyglądem wykpiwa czas i historię, w jakiej dane jest mu żyć⁵²⁸. Tak też zbudowane są postaci w *Requiem...* Nie bez znaczenia dla wyżej wzmiankowanego zainteresowania Fabre’a światem zwierząt może być także fakt, że jednego z największych cyników – Diogenesa, Sloterdijk opisuje jako „zwierzę polityczne” i „kąsającego psa”, podkreślając, że nie chodzi tutaj o rozumienie artystotelesowskie *zoon politikon* (człowieka, który swojej indywidualności może doświadczyć dopiero w odniesieniu do społeczeństwa), ale o uwypuklenie zwierzęcej podstawy ludzkiej egzystencji⁵²⁹.

Jedną z pierwszych scen spektaklu otwiera wejście Patologa–Anatoma z bynajmniej nie chirurgicznym nożem w dłoni. Jego opowieść o kolejnych etapach przeprowadzanej sekcji zwłok⁵³⁰ to bodajże jedna z mniej drastycznych scen tego spektaklu. W innym momencie grupa nagich tancerek i tancerzy „wiesza się” na sztucznej pepowinie, ilustrując niejako wcześniej wypowiedziane zdanie *Life is a preparation for Death*, a zarazem najstarszy i najsilniejszy antropologicznie lęk człowieka – przed śmiercią. Fabre bezlitośnie ukazuje to, przed czym wielu współczesnych choreografów ucieka – organiczność cielesności, jej płyny i wnętrzości, w tych głębokich strukturach doszukując się możliwości tworzenia poetyckiego języka. W jednej ze scen, w akcie „poszukiwania drogi do serca”, tancerze „wyjmują” sobie z brzucha sztuczne organy. Świadomość dezintegracji jest także immanentną częścią wielu

⁵²⁸ P. Sloterdijk, *op. cit.*, s. 173-235.

⁵²⁹ *Ibidem*, s. 185.

⁵³⁰ Przypomnijmy, że to właśnie sekcje zwłok dały początek anatomicznym rozważaniom nad różnicami pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Pierwszą rozprawą poświęconą tej kwestii był traktat *Orang-Outang, sive Homo silvestris or the anatomy of the Pygmy* Edwarda Tysona z 1699. Por. G. Agamaben, *L'ouvert...*, *op. cit.*, s. 46.

performansów Fabre'a, w których jedność rozpada się na niezliczone fragmenty⁵³¹. Belgijski artysta nieustannie przypomina o przemijalności ciała, jego ontologicznej dualności żywe-umierające: *everything that is composed can decompose* - mówi jedna z postaci, a w ostatnim, zamykającym spektakl *tableau*, tancerze – *wojownicy piękna*, jak ich określa Fabre, wykonują para-taniec śmierci z kościotrupami przywiązanyymi do pleców.

Topos metamorfozy ciała w byciu-ku-śmierci powraca w *Another Sleepy Dusty Delta Day* (2008). Jest to solo stworzone dla Ivany Jozic, którego narracja opiera się na legendarnym przeboju Bobby Gentrego *Ode to Billy Joe* – piosence opowiadającej o samobójstwie tytułowego bohatera, w kontekście banalnej codzienności rodzinnego obiadu. Scenografia składa się z kilku kolejek-zabawek, usypanych kopców z ziemi, wokół których krążą mini-pociągi, oraz kilku klatek, w których zamknięte zostały kanarki. Tancerka w żółtej sukience nieuchronnie tworzy analogię z uwięzionym ptakiem. Przywołując postać Billego, jest więc konstruktem paradoksalnym – żywym ciałem, ewokującym antycypowaną historię własnego unicestwienia (podobnie jak np. Zmarły na AIDS z *Requiem...*).

Przekraczające granice wstydu działania performerów, często łączące erotyzm ze śmiercią, eksponujące czynności seksualne jako performatywne działania negujące przemijalność, to matryce, w których łączą się dwa podstawowe popędy: Tanatos i Eros - podwaliny tego, co semiotyczne. Jednocześnie to, co semiotyczne znajduje tutaj swoją symboliczną wykładnię - w *Requiem...* byłby nią cmentarz, którym staje się ostatecznie scena, ze wszystkimi klasycznymi inksrypcjami, próbującymi oddać niepoznaną naturę śmierci. Wszelkie sposoby estetyzacji śmierci, jakie wypracowała cywilizacja Zachodu, mające na celu przemianę ciała, w którym zanikł ruch, w piękną, nieruchomą rzeźbę (mycie, ubieranie, makijaż zwłok, trumna, kwiaty, etc.) to symboliczna parafraza semiotycznego. Ukwiecone jak cała przestrzeń stoły, które wcześniej służyły jako miejsca sekcji zwłok i kopulacji, okazują się bowiem cmentarnymi nagrobkami, na ich przestrzeni łączy się Eros z Tanatosem.

W *Another Sleepy...* pomiędzy przytaczane rozmowy znad niedzielного stołu wpleciona zostaje informacja o samobójstwie Billego, czyniąc z tych pogawędek

⁵³¹ L. Vanden Dries, *op. cit.*

wykładnię języka, który utracił swój przedmiot, stał się formą a-emotywnego fabrykowania *quasi*-komunikatów, oddalających i czyszczących jego przestrzeń z wszelkich form manifestacji semiotycznego, jako zagrażającego społecznemu porządkowi. Billy/Jovana to współczesny cynik, po raz kolejny podkreślający przez swoje bez-wstydne zachowania zarówno w sferze seksualnej, jak i egzystencjalnej, wypartą z języka, zwierzęcą naturę człowieka.

Ingerując tak bez-wstydnie w istotę ludzkiego ciała, Fabre deklaruje, iż nie chce, „aby ciało zostało zmonopolizowane przez społeczeństwo i aby stało się aseptyczne, nieczułe, aby przestało się pocić, krwawić i wydalać. (...) Nie jestem ani cynikiem, ani desperatem. Być może jest we mnie sporo ironii, ale także nadziei”⁵³².

Fabre pozostaje jednocześnie jednym z głęboko krytycznych twórców, *explicite* i *implicite* ukazując okowy różnych systemów politycznych. Ciało jest dla niego narzędziem „do pisania”⁵³³, analogicznie do bycia narzędziem „do rządzenia” dla mediów i polityki. Dzieło Jana Fabre’a często bywa definiowane także przez pryzmat *teatru okrucieństwa* Artauda⁵³⁴, zarówno ze względu na rodzaj relacji z widzem, zapożyczenia z różnych sztuk, bezpośredniość zmysłowych doznań i głęboko metafizyczny kontekst, w jaki wpisuje się estetyka zespołu Troubelyn.

Uczeń, tancerz i współpracownik Fabre’a - Wim Vandekeybus, jest także jednym z cudownych dzieci tzw. *flamandzkiej nowej fali*. Jak sam o sobie mówi: „Jestem synem weterynarza obdarzonym katastroficzną wyobraźnią”⁵³⁵. Zaczynał on swoją karierę w sposób niekonwencjonalny, ocierając się w początkach swojej edukacji o psychologię, teatr, taniec klasyczny i współczesny, a nawet tango. Te wszystkie doświadczenia oraz brak bazy, jaką jest szkoła baletowa, wymusiły na początkującym choreografie konieczność stworzenia własnej techniki. *What the body does not remember* (1987) to spektakl, który stał się jednym ze sztandarowych przykładów doskonałego użycia wypracowanego przez niego stylu. Ruch u Vandekeybusa opiera się na trzech pryncypiach: szybkości, ryzyku i relacji przyciąganie-odpychanie. Bezpośrednia

⁵³² G. Duplat, *op. cit.*, s. 61.

⁵³³ Przywiązanie Jana Fabre’a do używania niebieskich długopisów BIC i analogię do stosowania krwi na scenie i na ciele analizuje Johannes Odenthal, *Tanz. Körper. Politik*, „Theater der Zeit. Recherchen”, 2005 nr 27, s. 84 – 88.

⁵³⁴ A. Artaud, *Teatr okrucieństwa*, [w:], idem, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa 1978.

⁵³⁵ R. Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine*, Paris 2006, s. 572.

interakcja dwóch *corps dansant* często daje wrażenie zderzenia dwóch elektronów o tych samych ładunkach. Niemożliwe jest ich połączenie, a szybkość następujących po sobie zdarzeń minimalnych wydaje się niekiedy przekraczać możliwości percepcyjne soczewki. Kiedy na scenie zaczynają fruwać cegły (kultowy wręcz atrybut z *What the body...*) dochodzi do tego możliwość faktycznego, fizycznego zagrożenia. W efekcie widz jest bombardowany taką dawką energii i szybkości, że aż zaczyna w nim narastać obawa o bezpieczeństwo wymykających się sile grawitacji ciał, zmuszonych do reagowania na poziomie instynktów. Vandekeybus wybiera zdecydowanie odmienne stylistycznie środki niż jego pierwszy, teatralny mistrz. W swoich pracach korzysta w bardzo dużym stopniu z tzw. popkultury – odwołań do kina i muzyki popularnej. Podziela jednak do pewnego stopnia zainteresowanie toposem metamorfozy i analogiami świata zwierząt i ludzi.

Po serii spektakli wymagających od tancerzy akrobatycznych zdolności i frenetycznej szybkości, Vandekeybus proponuje *Menske* (2007), niczym deklarację, iż pole społecznej problematyki również nie jest mu obce. Poprzez zapożyczanie konwencji z innych dziedzin, zwłaszcza kina i komiksu, Vandekeybus rozważa problematykę relacji jednostki wobec społeczeństwa, nie rezygnując jednak z akrobatycznego eksplorowania granic ciała w ruchu. Bodajże po raz pierwszy w *Ultima Vez* tancerze prezentują w tak dużym zakresie również swoje inne niż ruchowe zdolności; piszą tekst, który następnie wypowiadają na scenie. Pośrednio zabieg ten ma służyć zindywidualizowaniu postaci, niemniej są to figury efemeryczne i fluktuujące, a każdy z performerów przyjmuje więcej niż jedno sceniczne wcielenie. W scenografii ewokującej estetykę niczym z kina grozy: miejskich, zaśmieconych i ponurych przedmieść, kolejne postaci znaczą swoje ślady. Mówią do nieobecnego interlokutora, sprzątają, wynoszą śmieci, oddają mocz, wdrapują się na słup elektryczny, piszą sprayem puste hasła, które ktoś inny natychmiast zamalowuje, prowadzą monologi: wulgarny - o seksie, czy utopistyczny - o „nowym Nowym Jorku” z wieżami w kształcie macicy. Pierwszej gwałtownej wymiany energii, czyli tego, co u Vandekeybusa najbardziej typowe, dostarcza widzom scena, w której tancerze poruszają się zaczepieni do elastycznych lin. Dynamika i płynność ruchu uzyskana w ten sposób (tancerze poruszają się bardzo szybko i tworzą wielopoziomowe, efemeryczne konstelacje na planie koła) nie pozwala wątpić w choreograficzny zmysł

Vandekeybusa i akrobatyczne zdolności wykonawców. Jakby na przekór zadowoleniu widza kolejna sekwencja wpisuje się ponownie w serię „refleksja nad społeczeństwem”, kończąc się jednak dość ożywym motywem rzucania w widownię pełnymi workami śmieci – na szczęście zaczepionymi na linach. Dobrą zabawę widowni przerywa jednak kolejna scena przesiąknięta absurdem pomieszanym z burleską. Duże tablice tworzące część scenografii zostają przekrecone i ustawione w jednym rzędzie z przodu sceny tak, że ich niewidoczna do tej pory strona ukazuje zdjęcie podwójnego korytarza, pustego i ewokującego chłodną przestrzeń nieokreślonej instytucji, urzędu, być może szpitala psychiatrycznego. Ta ostatnia sugestia zostaje wzmocniona paradą postaci, jakie następnie pojawiają się na tym tle. Pierwszy obraz tworzy „nagi” król otoczony osobistościami w kartonowych maskach i dziwacznych kostiumach, niczym z koszmarne komiksu (lub zdjęć Diane Airbus). W kolejnej sekwencji tancerze wcielają się w pacjentów szpitala psychiatrycznego, inkorporując typowe i karykaturalne wyobrażenia o ciele pozbawionym kontroli zdrowego umysłu (stupor, urojone schorzenia, mutyzm, onanizm, etc.).

Jest to zabieg bardzo intrygujący z punktu widzenia dramaturgii spektaklu. To tak jakby początek i koniec tworzyły względną jedność, środek zaś był próbą ukazania od podszewki tego, co tworzy materiał dla ruchu w dwóch pozostałych częściach. Vandekeybus stawia więc tezę, iż za problemy, jakie prezentuje w bardzo efektowny sposób w dwóch pozostałych częściach spektaklu (samotność, niezrozumienie, lęk, dehumanizacja, wojna, etc. – klasyczne problemy społeczne) odpowiadają po pierwsze stosunki władzy (wynaturzone i absurdalne, jak pokazuje to scena z królem i „poddanymi”) oraz słabość indywiduum (czego skrajnością jest zaprezentowany obraz choroby psychicznej). Analogicznie więc do relacji semiotyczne – symboliczne struktura głęboka pojawia się najpierw jako model dla mechanizmu znaczącego⁵³⁶.

Intrygująca jest również forma *mise-en-scène* tej właśnie części. Przystawienie tablic i ustawienie ich w rzędzie powoduje przede wszystkim zamknięcie dotychczasowej przestrzeni reprezentacji – znika z oczu widowni słup elektryczny, elastyczne liny, cała skomplikowana maszyna. Pojawia się nowa przestrzeń i chociaż utrzymana jest w podobnej estetyce, pozbawia widza emocji dostarczanych przez ekstremalność

⁵³⁶ J. Kristeva, *op. cit.*, s. 266.

choreografii. Vandekeybus każe się skupić na recepcji nie tylko ciała w ruchu, ale także postaci, chociażby tej efemerycznej i karykaturalnej, ale wymuszającej na widzu przyjęcie zupełnie innej postawy. Do tej pory flamandzki choreograf igrał z tabu, jakim jest bezpieczeństwo aktora i nienaruszalność ciała, które widz mógł akceptować lub nie, a które najczęściej akceptował, bo w zmediatyzowanym środowisku codzienności było to dla niego być może jedno z niewielu doświadczeń autentyczności. W *Menske* trzeba przynajmniej przez chwilę skupić się na sobie jako medium, gdyż sytuacja recepcji zmienia się z tej, która umożliwia jakiś rodzaj identyfikacji (właściwej estetyce kina), w tę teatralną, bazującą na symbolice i konieczności przetwarzania znaków. Tancerze oscylują na granicy sceny i widowni, niekiedy dosłownie balansując na skraju proscenium niczym na linie. W momentach bardziej „teatralnych” uwidaczniają się jednak nierówne zdolności dramatyczne poszczególnych wykonawców, z których większość, mimo wszystko, zdecydowanie lepiej radzi sobie z niecodziennymi stanami ciała i siłami grawitacji (semiotycznym) niż deklamacją monologu (symbolicznym).

W ostatniej sekwencji otrzymujemy apogeum klasycznego stylu Vandekeybusa. Estetyka komiksu i filmu à la Tarantino wzmocniona muzyką, dominuje nad całą przestrzenią wizualno-sonoryczną. W tym obrazie – na wzór telewizyjnych relacji wojennych - dźwięki helikopterów oraz ciała kobiet zamienione w karabiny maszynowe wrzucają gwałtownie widza z powrotem w rolę postronnego obserwatora (niczym przed ekranem telewizora). Jeden z tancerzy przerywa tę scenę w momencie, gdy akumulacja sztuczności sięga szczytu mówiąc, że „to już jednak przesada” i każda postać zaczyna ponownie swój własny „taniec”, jak na początku spektaklu. Elipsa zamykająca *Menske* jest więc przypomnieniem tego, że tancerze to nie tylko maszyny do odtwarzania choreografii, ale indywidua funkcjonujące w tym samym społeczeństwie co widz. Z drugiej strony jednak, wizja świata i człowieka, jaką proponuje *Menske* nie ma w sobie ani krzty optymizmu. Paradoksalnie, jedynymi prawdziwymi momentami na scenie są te najbardziej sztuczne, kiedy królują na niej super-kobieta czy kowboj. W świetle całości spektaklu trzeba przyznać, że są to momenty najbardziej koherentne zarówno z punktu widzenia dramaturgii, jak i płynności aktora w kreowaniu postaci.

Swoistym podsumowaniem pewnego etapu pracy Vandekeybusa jest spektakl *Spiegel* (2006). Jest to panorama większości najbardziej spektakularnych zabiegów, z jakich

znany jest ten choreograf. W *Spiegel* możemy także prześledzić jak rozwijała się filozofia *corps dansant* u Vandekeybusa. Początkowo – jak w *What the body...* - ciało to jawi się jako niemalże immanentnie semiotyczne – jako przestrzeń manifestacji pierwotnych popędów ku życiu i śmierci, ścierających się w najbanalniejszych działaniach scenicznych, w dążeniu do nieustannego narażania ciała na ryzyko i zmuszania go do przekraczania głęboko zakorzenionych, antropologicznych lęków. Opisywane bardzo często jako animalistyczne, irracjonalne⁵³⁷, jest to ciało, dla którego instynktowna zwierzęcość nie jest stanem archaicznym i zapomnianym, ale wręcz przeciwnie, poprzez wprowadzenie szerokich odwołań do współczesnej kultury jest tym, co jawi się jako post-historyczna przyszłość człowieka⁵³⁸.

W powyższym wymiarze można doszukiwać się analogii z twórczością Fabre'a. Upodobanie do świata zwierząt, zarówno w jego aspekcie symbolicznym, przetworzonym przez kulturę, jak i czysto fizjologicznym, jawi się jako koherentne z semiotycznym wymiarem ruchu obecnym w pracy obojga twórców. Podkreśla to fakt, że według niektórych badaczy stadium semiotyczne, przed-językowe, jest wspólne dla człowieka i zwierząt, co więcej – warunek ten jest konieczny, aby uznać język jako odróżniający *homo sapiens* od innych gatunków⁵³⁹. O ile jednak tancerz u Fabre'a musi przede wszystkim przekraczać granice niebezpieczne psychologicznie – własnego wstydu, o tyle u Vandekeybusa to przede wszystkim realne, fizyczne niebezpieczeństwo - *ciało kamikadze*⁵⁴⁰ - dostarcza widzom największych emocji. Gerard Mayen określa styl Vandekeybusa jako *taniec ciał korzystających ze środków formy estetyki triumfującej*, krytykując go m.in. za: ekspresję nieustannie organicznych ciągot, ekscytację ciał, ograniczonych do funkcji maszyn produkujących energię bez względu na okoliczności, podejmowanie ryzyka narzuconego ciału zgodnie z czystą zasadą podejmowania ryzyka, perfekcję produkcji choreograficznej, do której dąży ciało, nieustannie utrzymywane

⁵³⁷ Por. m.in. J. Leśniewska, *Uczta z Przystawką*, „Didaskalia”, 2003, nr 57, s. 112.

⁵³⁸ Taką tezę o cywilizacji dążącej ku post-historyczności stawia w 1979 Alexandre Kojève na podstawie obserwacji społeczeństwa amerykańskiego i *american way of life* oraz współczesnej Japonii jako dwóch form społeczeństw post-historycznych. Por. G. Agamben, *L'ouvert...*, *op. cit.*, s. 26.

⁵³⁹ G. Agamben, *op. cit.*, s. 61.

⁵⁴⁰ I. Ginot, M. Michel, *op. cit.*, s. 215.

napięcie, niepokojący nadzór, które osaczają ciało w sposób obsesyjny oraz monumentalny i rytualny wymiar, do którego dąży ciało⁵⁴¹.

Być może spektakl *Menske* był próbą nadania także innych wymiarów *corps dansant* poprzez wprowadzenie scen teatralnych, chociaż nie jest to zabieg zupełnie nowy, bo również w filmie *Blush* (2002) możemy mówić o linearnej narracji i budowaniu postaci. Wydaje się więc, że na przestrzeni całej swojej twórczości, pomimo wplatania innych porządków w strukturę przedstawień, Vandekeybus nie rezygnuje z eksploracji ruchu jako przejawu semiotycznego w jego najbardziej pierwotnych, popędowych treściach.

e. *Corps dansant* archetypiczne

Ciało archetypiczne w tańcu ujęte zostanie przede wszystkim przez pryzmat myśli Carla Gustava Junga i koncepcji prac, które do niej nawiązują. Jako pierwsze inspirowały się filozofią archetypów Wigman i Graham, chociaż każda z nich w zupełnie inny sposób. Zainteresowanie filozofem powróciło wraz z nową falą francuską, w czym niewątpliwie udział miał fakt, że Francja jest jednym z niewielu krajów europejskich kultywujących i rozwijających psychoanalizę pofreudowską. *Explicite* do psychoanalitycznych konotacji uciekał się w swoich pracach Jean-Claude Gallotta, chociażby w kultowym swego czasu spektaklu *Mammame* (1985), rewindykującym relacje syn-matka, czy *Les Aventures d'Ivan Vaffan* (1984), który z kolei bierze na warsztat mit *Uroczego Księcia* - nieuchronnie homoseksualnego.

Modele archetypów pamięci kolektywnej deklaruje jako źródło inspiracji młody belgijsko-marokański choreograf Sidi Larbi Cherkaoui: „Nie robimy nic innego jak ponowne rozważenie tego, co zawsze było, tych wszystkich wielkich historii, archetypów, mitów Ariadny, Edypa. (...) Nic nie wymyślamy, wcielamy”⁵⁴². Charakterystyczny styl jego prac można określić jako synkretyczny⁵⁴³. Nie tylko dlatego,

⁵⁴¹G. Mayen, http://www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=e08eaa7eda6f18b8&fiche_alias=mouvement, data dostępu 11.11.2006.

⁵⁴²S. L. Cherkaoui, J. Morin, *Pèlerinage sur soi*, Arles 2006, s. 12.

⁵⁴³ Fragment dotyczący Sidi Larbi Cherkaouiego został wcześniej częściowo opublikowany w postaci artykułu. Niniejsze opracowanie prezentuje nieco odmienną od wcześniej przedstawionej wizję prac Cherkaouiego. Por. J. Szymajda, *Sidi Larbi Cherkaoui. Sztuka choreograficznego synkretyzmu*, „Didaskalia”, 2008 nr 83.

że łączy w równych proporcjach taniec, muzykę i śpiew, ale również ze względu na samą technikę taneczną, będącą w istocie umiejętnością harmonijnego łączenia niekiedy bardzo różnych metod pracy z ciałem. Obok technik współczesnych przeplatają się tu joga z nowym cyrkiem, *kathak* ze stepowaniem, musical z tańcami tradycyjnymi, etc. Nie jest to wynikiem tak szerokiego przygotowania tancerzy, ale pochodzącej z tradycji belgijskiej grupy Les Ballets C. de la B. (gdzie debiutował Cherkaoui) zasady komponowania zespołu indywidualów, co miałyby odzwierciedlać analogiczną różnorodność w rzeczywistości społecznej.

Na przykładzie kilku wybranych choreografii można byłoby pokusić się o wyróżnienie z tego estetycznego melanzu takich komponentów, które stanowiłyby zarysy zarówno właściwego stylu *mise en scène*, jak i tego, co początkowo wydawało się być załącznikiem „techniki” Sidi Larbi Cherkaouiego. Do zilustrowania tego eksperymentu posłużą tu następujące spektakle: *D'avant* (2002, współchoreografia z grupą Schaubühne am Lehniner Platz), *Foi* (2003), *Tempus fugit* (2004), *Zéro degrés* (2005) oraz *Myth* (2007).

W większości spektakli Cherkaouiego zbiorowa nieświadomość i jej konstrukcje stanowią tło znaczeniowe i dialektyczne dla choreografii oraz ruchu. Pojęcie nieświadomości, takie jakie znajdujemy w myśli Freuda, oznacza zbiór wypartych i zapomnianych treści i w związku z tym ma charakter wyłącznie jednostkowy (nieświadomość indywidualna)⁵⁴⁴. Według Junga w tej warstwie struktury psychicznej istnieje jednak pewna część wrodzona, która nie pochodzi z doświadczeń personalnych jednostki i to ją właśnie określa mianem nieświadomości zbiorowej, tak więc uniwersalnej, a nie jednostkowej. Jej zawartość stanowią mity i archetypy, a wśród nich najistotniejsze są *anima* i *animusa*, czyli – na wzór chińskiego *yang* i *yin* – nieświadomiona część kobieca psychiki męskiej (*anima*) oraz nieświadomiona część męska psychiki kobiecej (*animus*), a zarazem pra-idea Kobiety (Matki) i Mężczyzny (Ojca). Archetyp jest przekazywanym w ramach zbiorowej nieświadomości pra-wzorem najważniejszych instancji budujących kulturę. Zbiory archetypów danych kultur ewoluują wraz z nimi i różnią się między sobą reprezentacjami. Zgodnie z tą tezą cywilizacja Wschodu ma na przykład wiele różnych wcieleń animy jako Kobiety, dużo

⁵⁴⁴ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2006.

bardziej subtelnych niż kultura zachodnia. Jung pisze, iż nie ma jednej konkretnej, zmaterializowanej formy archetypu funkcjonującego na zasadzie otwartej formy, konkretyzowanej każdorazowo w innej świadomej treści, w zależności od indywidualium. Innym ważnym pojęciem psychoanalizy jungowskiej jest *Cień*. *Cień* oznacza w tym wypadku zbiór nieświadomych treści, które muszą zostać wcielone w konstrukcje osobowościowe, aby *Ja* mogło osiągnąć swoją pełnię. Ta inkorporacja odbywa się w procesie *indywiduacji*, czyli stopniowego integrowania do świadomości treści nieświadomych⁵⁴⁵. Odniesienia do tych wszystkich podstawowych konstruktów nie jest trudno odnaleźć w pracach Belga.

Można także zaobserwować powtarzalność niektórych motywów, ewoluujących z jednego spektaklu na drugi. Przykładem jest pojawiający się pierwotnie we *Foi* konstrukt Anioła-stróża, reprezentowany przez tancerzy pełniących funkcję swoistych *alter-ego* wobec swoich scenicznych partnerów. Specyfika pracy Cherakouiego polega na systematycznych poszukiwaniach jedności między głosem a ruchem, między muzyką a tańcem (które są zresztą dla niego dwiema formami podobnej pracy, bo obydwie wymagają kontroli mięśni i oddechu). I tak we *Foi*, w kadrach scenografii zainspirowanej malarstwem Rubensa, skonfrontowane zostają Ars Nova z XIV wieku i tradycyjna włoska muzyka liryczna. W symbolice tego spektaklu dominuje cyfra *trzy*. Widoczne są odwołania do trzech religii (islam, judaizm, chrześcijaństwo), w tym do Świętej Trójcy (do tego symbolu powraca Cherkaoui w *Myth*). Podstawą scenografii są tworzące trójkąt dwie ściany, w których z kolei kolejne pary okien formują tryptyk. Choreografia podzielona jest na trzy rozdziały, przy czym często sam materiał taneczny jest tworzony przez tria tancerzy. Cyfra *trzy* powraca więc tutaj jak nieustanny i cyrkularny ruch.

W średniowieczu (czyli epoce, z której zaczerpnięto częściowo inspiracje muzyczne) śpiew religijny miał przywoływać anioły i stąd pomysł wprowadzenia kilku tancerzy reprezentujących Aniołów-Stróża, niewidzialnych przewodników „właściwych” postaci. W języku choreograficznym motyw ten reprezentowany jest przez gestyczne naśladowanie akcji mówionej, swoiste zdublowanie dyskursu przez dwa różne środki wyrazu. Wyobraźmy sobie na przykład postać opowiadającą jakąś historię, gestykulująca

⁵⁴⁵ Por. C. G. Jung, *Les racines de la conscience. Etudes sur l'archétype*, Paris 1995.

przy tym w sposób mający wizualnie reprezentować to, co mówią słowa (co jest formą przerysowanej i zrytmizowanej komunikacji niewerbalnej). Za tą postacią stoi niemy i dyskretny Anioł – inny tancerz nie opuszczający ani na chwilę swojego podopiecznego i w zadziwiająco idealny sposób powielający jego grę. Niekiedy nie ma on nawet możliwości obserwowania gestów, które wykonuje jednocześnie ze swoim pierwowzorem. Potwierdza to tylko, iż umiejętnością niezbędną do takiej pracy jest wsłuchanie się w rytm samych słów, śledzenie poprzez ruch melodycznej frazy, idealna reprodukcja „cielesnych” jakości dyskursu słownego.

Anioł jest archetypem doskonalszego człowieka, bytu zawieszonoego między człowiekiem a bóstwem, pozbawionego aspektu płciowości, wywodzącym się z symboliki chrześcijańskiej, która jest zresztą ideologicznym fundamentem tego spektaklu. O ile we *Foi* funkcjonuje on w takim właśnie kontekście, o tyle *Zéro Degrées* oraz *Myth*, gdzie widać kontynuację tego konstrukt, przechodzi on swoistą metamorfozę. Ze Stróża – milczącego i nieinterweniującego bezpośrednio, staje się figurą aktywną, partnerem dialogu, interlokutorem. Nie pozostaje to oczywiście bez znaczenia dla przynależących mu, jako scenicznej postaci, jakości ruchu i gestu. Można w zasadzie zaryzykować stwierdzenie, że w tych spektaklach Anioł zbliża się bardziej do wersji spersonifikowanego Cienia. W *Zéro Degrées* ten Cień jest jednocześnie projekcją *Ja* jak i obrazu *Innego*. Z kolei w *Myth* archetyp *Cienia* zostaje zinterpretowany dość dosłownie i przedstawiony przez tancerzy ucharakteryzowanych w sposób ewokujący wygląd kreatur z pogranicza światów (czarne kostiumy, długie, sięgające ziemi peruki, rękawy optycznie przedłużające ramiona w nieskończoność, etc.). Pełzające po scenie Cienie nie są już łaskawymi Stróżami, wręcz przeciwnie: nie tylko stają się krzywym zwierciadłem dla działań postaci, ale niekiedy zaczepiają ją, drażnią czy nawet atakują. Horyzontalna perspektywa ich ruchów wydaje się być przypieczętowaniem ich ontologicznego statusu (odwołując się do chrześcijańskiej symboliki podziału przestrzeni na Piekło i Niebo). Z punktu widzenia techniki tańca tancerze-Cienie wykazują się niezwykłą giętkością ciała (wzmocnioną treningiem jogi) oraz umiejętnością wykorzystania do maksimum kinestetycznego potencjału ciała pozostającego w pozycji horyzontalnej. Niektóre z Cieni zaczynają żyć własnym życiem, inne zostają „ujarzmione”, jeszcze inne osiągają swój cel i postać, będąca ich „ciałem”, traci swoją początkową jednowymiarowość.

Innym elementem odsyłającym w *Myth* do psychologii Junga jest obecny w kilku wcieleniach scenicznych archetyp *animy*. W *Myth* obecny jest on przede wszystkim pod postacią spersonifikowanej Dziewicy, Matki, Matki Boskiej, Kobiety, ale i transwestyty. Ta ostatnia postać, rodem z amerykańskich *talk-shows*, pełni funkcję katalizatora dla wielu akcji scenicznych. Przedstawiona w sposób niemalże burleskowy i lekko obsceniczny jest jednym z możliwych, współczesnych wcieleń archetypu *animy*.

We wcześniejszych niż *Myth* choreografiach *anima* pojawiała się m.in. w nawiązaniu do symboliki Matki Boskiej (matka poszukująca zaginionego syna we *Foi*), w relacji kobieta-mężczyzna (w tym, między innymi odniesienie do stereotypu postrzegania pozycji społecznej kobiety w społeczeństwach muzułmańskich - *Tempus Fugit*), czy też jako nieświadomiona części psychiki męskiej (czego subtelnym wyrazem jest nauka przez męskiego tancerza gestów ucieleśniających boginię w indyjskim tańcu *kathak* – technika użyta w *Zéro Degrées*). Sposób w jaki archetypy funkcjonują w spektaklach Cherkaoui jest więc wierną realizacją postulatu Junga o ich otwartej formie. Cenne w tych pracach jest to, iż Cherkaoui pozwala na nieograniczoną eksplorację symboliki chrześcijańskiej, którą niekiedy konfrontuje z kulturą islamską lub judaizmem, ale również – zapraszając do współpracy artystów bardzo różnych narodowości – z indywidualnym doświadczeniem każdego z nich. Być może dzięki takiemu osobistemu zaangażowaniu widz nie odnosi wrażenia, iż przekazuje mu się pusty symbol lub tani orientalizm. Niewątpliwie bowiem ten symboliczny *patchwork* jest również reakcją na rzeczywistość wielokulturowych społeczeństw. Jung już w latach trzydziestych XX wieku pisał o tym, że bardzo prawdopodobne jest zwrócenie się w przyszłości kultury chrześcijańskiej w stronę Wschodu (poprzez fascynację jego symboliką, bogami i obrzędowością). W końcu dojdzie do tej fascynacji, gdyż człowiekowi potrzebna jest pewna „tajemnica”, pociągająca jakoś niezrozumiałego, dająca nadzieję na ukryte znaczenie. Analiza form reprezentacji nieświadomości zbiorowej na przestrzeni wieków doprowadziła Junga do wniosku, iż nigdy przedtem archetypy nie istniały w tak otwartej formie, jak we współczesności, poprzedzonej upadkiem mistycyzmu obrazów chrześcijańskich. Misteria antyku czy archetypiczne reprezentacje chrześcijańskiego dogmatyzmu tworzyły coś w rodzaju obrazów chroniących człowieka przed lękami życia psychicznego. Zbiorowa

nieświadomość personalizowała się w nich poprzez formy obdarzone dużą protektorską mocą. Tak było aż do czasów wielkiej awangardy początku XX w., która obaliła władzę obrazu, demistyfikując jego zdolność do przywoływania jakiegokolwiek formy obecności. Według Junga, ten właśnie moment ujawnił, że dogmatyzm zabił i uniemożliwił prawdziwą myśl, głęboką refleksję nad tym, czym są archetypy. Z drugiej strony, nie można powiedzieć, że te archetypiczne formy były puste⁵⁴⁶.

Pozbawiony tego symbolicznego zabezpieczenia człowiek miał dwa wyjścia: albo zacząć rozmyślać od nowa nad kwestionowanymi idolami, albo zwrócić się w stronę innych form ochrony psychiki i jedną z tych form stała się właśnie fascynacja życiem duchowym Orientu. (Zresztą można zaobserwować reakcję symetryczną, czyli fascynację symboliką chrześcijańską wśród osób wywodzących się z kultury Wschodu). Niemniej, ta fascynacja jest często złudna i nietrwała, gdyż zadowala się samym istnieniem „tajemnicy”, a nie jej sensem. Pustkę po idolach zapełniły ponadto, często absurdalne, idee społeczne i polityczne. Gdyby Jung żył kilkadziesiąt lat później, zapewne poszerzyłby ten zbiór o idoli kreowanych przez media. Ciekawą ilustracją medialności współczesnych bóstw znajdziemy w *d'avant* pod postacią swoistej analogii między figurą ukrzyżowanego Chrystusa (w jarmułce i czerwonym garniturze), jako idolem czasów średniowiecza, a współczesnym idolem – gwiazdą boys-bandu. Podobnie w innej, doskonalej technicznie scenie, odnajdziemy symbolikę obrazującą iterację pewnych rytuałów społecznych. Dzięki sprytnym zmianom rekwizytów grupa tancerzy przeobraża się (pozostając nieustannie w ruchu) z uczestników średniowiecznej procesji pątników w demonstrantów całkiem współczesnej manifestacji, podczas której dowolnie żongluje się hasłami i przypadkowo naznacza przeciwnika. Tym samym unieważniony zostaje przedmiot takiej procesji-manifestacji (czyli zbiorowego uczestnictwa), a podkreślona zostaje istotność rytuału jako takiego, i jednocześnie płynność towarzyszących mu symboli.

Zubożenie przestrzeni psychicznej współczesnego człowieka w archetypiczne reprezentacje jawi się jako proces nieuchronny, ponieważ to, co nie zostało wypracowane na tyle, aby w jakiś sposób stworzyć związek ze świadomością, jest w pewnym momencie skazane na zapomnienie. Jak pisze Jung, bogowie Rzymu i Hellady umierali

⁵⁴⁶ C.G. Jung, *op. cit.*

na te same choroby, co chrześcijańskie symbole. Jedynie takie poznanie archetypu, które przekroczyłoby zwykłą nim fascynację, może uchronić archetyp przed śmiercią. A poznanie to jest możliwe poprzez analizę świadomych treści, którymi jednostka wypełnia archetypiczną konstrukcję⁵⁴⁷. W tym sensie możemy uznać spektakle Sidi Larbi Cherkaouiego za próbę przemyślenia fundamentów kultury europejskiej. Ewokując w swoich spektaklach to, co dla przeciętnego Europejczyka (ateisty, chrześcijanina, czy wyznawcy jakiegokolwiek religii) pozostaje zaledwie dogmatem, Cherkaoui doprowadza do ożywienia symboli i zaprasza do refleksji nad nimi. Co jest dla nas święte? Czy świętość w ogóle istnieje? Jakie symbole są dla nas ważne i obecne w naszym życiu? Jakie momenty przejścia znaczą życie Europejczyka (dla wielu są to nadal chrzest, bierzmowanie, ślub)? Te pytania i ich niuanse Cherkaoui przemyca w kolejnych spektaklach. Wielowarstwowość i kompozycyjna złożoność umożliwiają jednak przejście obok tych zagadnień i pozostanie na poziomie adoracji sztuki choreograficznej jako takiej.

Prace Cherkaouiego wzbudzają bowiem ogólny aplauz przede wszystkim dlatego, że są bardzo dobrym przykładem teatru tańca (nieodzownie symbiotycznego ze śpiewem), uwodzącym widza, pochlebiającym mu, ale w sposób, który może okazać się dla niego zdradliwy. Tak jest w *Tempus Fugit*, w którym śpiew po korsykańsku zachwycał publiczność swoją łagodnością, chociaż była to antyfrancuska pieśń protestacyjna. Spektaklem, który bardzo dużo czerpie z tego aspektu podkreślającego fizyczność dźwięku jest również *d'avant*. Można byłoby alegorycznie określić go, jako wędrówkę przez europejskie dziedzictwo kulturowe od czasów średniowiecza do dziś. Jedyny akompaniament muzyczny stanowi tutaj śpiew *unisono* (w wykonaniu tancerzy), zaś same teksty to zbiór popularnych piosenek średniowiecznych, zarówno religijnych, jak i świeckich. Ich językowa różnorodność powoduje, że współczesny widz bardzo słabo bądź wcale nie rozumie tekstu, pozostaje mu jedynie wsłuchać się w ton, melodię i obserwować, jak na tym samym oddechu powstaje dźwięk i ruch. Współczesny *everyman*, którego figura wylania się z tego spektaklu, przechodzi przez rytuały powtarzające się z epoki na epokę, choć pod różnymi formami: dziecinnej zabawy, młodszej rywalizacji, inicjacji, ślubu, żałoby, śmierci. Ma swoich idoli i swoje

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

symbole, których płynność uwidacznia się tylko w perspektywie minionych wieków. Trwale pozostaje to, co uniwersalne: archetypiczna podstawa, konstrukcja, wypełniana świadomą treścią kolejnych pokoleń.

Miesięcznik „Ballettanz” w uzasadnieniu przyznania Cherkaouiemu nagrody Choreograf Roku 2008, przytacza właśnie walory międzykulturowego dialogu i uniwersalnego wymiaru jego prac, będących przemyśleniem społeczno-religijnych podstaw europejskiej kultury.

Przebieg kariery Cherkaouiego pokazuje jednak, jak niebezpieczna może być maszyna produkcyjna w świecie sztuki, która narzucając najpopularniejszym choreografom konieczność tworzenia coraz to nowych spektakli, nie pozwala jednocześnie dojrzeć stylowi i indywidualnemu językowi wypowiedzi. Cherkaoui, którego pierwsze prace były bardzo obiecujące, pozbawiony możliwości relacji krytycznej do przeładowania symbolicznego i dydaktycznego swoich prac, podąża ścieżką akumulacji raz sprawdzonych schematów, które przetasowane mogą sprawdzić się ponownie. Po *Myth*, który z uwagi na przepełnienie treścią moralizatorsko-mesjanistyczną spotkał się z poważną krytyką, *Sutra* – spektakl zrealizowany z grupą mnichów w 2008 wydaje się być kontynuacją drogi, która zbacza z obszaru artystycznego eksperymentu w kierunku kultury masowej i rozrywki. Również strona archetypów i pamięci kolektywnej przesuwa się ku modnym tematom wielkulturowości spłaszczanej do postaci stereotypów. Nie wsparty ustrukturyzowanym bądź oparty na klarownej idei artystycznej trening i taniec rozplywa się w potrzebach tworzenia ciągle nowego, większego i bardziej spektakularnego. Dlatego obserwujemy tak dużą rotację tancerzy pracujących z Cherkaouim (z nielicznymi wyjątkami). Tylko nowa jakość *corps dansant*, z jego oryginalnością kinestetyczną, może bowiem dostarczyć odpowiedniego materiału dla kolejnej, nowej choreografii.

Także w obszarze pomiędzy *sacrum* a *profanum* sytuuje swoje poszukiwania związany z Holandią choreograf włoskiego pochodzenia - Emio Greco. Jego doświadczenie obejmuje zarówno balet, jak i kabaret, czy formy współczesne, był m.in., tancerzem w zespole Jana Fabre'a. W duecie z Peterem Scholtenem wypracował w krótkim stosunkowo czasie (od 1996) swoją mocną pozycję głównie dzięki wspaniałym efektom wizualnym i oryginalnej technice Greco - połączeniu modernistycznego

myślenia o ciele jako siedlisku popędów z klasycznymi rygorami struktury i linii, ewokując *silną, fizyczną organiczność*⁵⁴⁸. Ich współpracę i powstanie zespołu EmioGreco|PC zainicjował specyficzny manifest. Składała się na niego seria stwierdzeń :

- Muszę wam powiedzieć, że moje ciało interesuje się mną. Jestem moim ciałem.
- Muszę wam powiedzieć, że nie jestem sam.
- Muszę wam powiedzieć, że mogę kontrolować moje ciało i jednocześnie bawić się nim.
- Muszę wam powiedzieć, że moje ciało mi umyka.
- Muszę wam powiedzieć, że mogę powielać moje ciało.
- Muszę wam powiedzieć, że musicie odwrócić głowę.
- Muszę wam powiedzieć, że odchodzę i zostawiam wam swój posąg⁵⁴⁹.

Pierwsza wspólna praca choreografa i reżysera teatralnego – trylogia *Fra Cervello e Movimento* ujmuje ciało w klamrę tego, co racjonalne i perfekcyjnie opanowane (technika) i tego, co nieświadome i popędowe. Klasyczne pozycje baletowe stają się punktem wyjścia do transowych niemalże spirali i piruetów⁵⁵⁰. Opanowane pozornie ciało znajduje ujście dla tłumionych energii także na twarzy, której mimika staje się integralną i żywą częścią *corps dansant*. Technika jest dla Greco pewną formą racjonalności, która ma przede wszystkim „ogarnąć szaleństwo” i pozwolić na dialog z odbiorcą⁵⁵¹. Antagonizm pomiędzy *sacrum* i *profanum* powraca jako *leitmotiv* włosko-holenderskiego duetu w kolejnych pracach – *Hell* i dyptyku *Purgatorium* - także poprzez bezpośrednie nawiązania do symboliki chrześcijańskiej.

Spektakl *Hell* (2006) jest swobodnie inspirowany *Boską komedią* Dantego. Rozpoczyna się jednakże w sposób, zdawałoby się, daleki od atmosfery piekielnych kręgów. Już w trakcie wchodzenia widowni na salę, tancerka, w punktowym świetle mocnego reflektora, tańczy i śpiewa dyskotekowy przebój *Tell It To My Heart* Taylor Dayne, jej ruchy i w pewnym stopniu strój nawiązują do estetyki teledysku. Gdy dołączy

⁵⁴⁸ G. Valette-Pilenko, *La danse comme on brûle d'Enfer*, „Journal de l'ADC”, 2007 nr 43, s. 15.

⁵⁴⁹ E. Greco, P. Scholten, *Fra Cervello e Movimento*, program spektaklu. Dostępny na <http://www.ickamsterdam.com>.

⁵⁵⁰ R. Boisseau, *op. cit.*, s. 243.

⁵⁵¹ H. Ploebst, *op. cit.*, s. 133.

do niej reszta zespołu, wydaje się, że zamiast w teatrze jesteśmy w nocnym klubie, albo kabarecie (co może podpowiadać doświadczenie Emio Greco z tym rodzajem rozrywki artystycznej oraz część pojawiającej się później scenografii), tym bardziej, że dźwięk jest amplifikowany i dochodzi z całej sali, nie tylko ze sceny. Ale atmosfera za chwilę ulegnie diametralnej zmianie, zresztą pewne zdania, wplecione w słowa piosenek, antycypują to przejście (*How can we dance when the world is burning?*). Tło muzyczne staje się bardziej dyskretne, przeplatają się w nim dźwięki muzyki popularnej z tangiem i *V Symfonią* Beethovena. To przejście do eksploracji kolejnego kręgu Dantego – każdy następny jest wizją tego, jak w dzisiejszym świecie można rozumieć piekło. Dopiero pod koniec spektaklu w tłumie pojawiają się dwie postaci „rodem z piekieł”, z twarzami zasłoniętymi perukami i w czarnych strojach nie budzą wątpliwości co do ich odmiennego statusu. Tytułowe piekło nie jest tutaj wizją pokrewną chrześcijańskim obrazom kaźni i cierpienia, ale raczej zbliża się ku idei Sartre’a - piekła jako innych. Obrazy sceniczne są wysublimowane, przede wszystkim dzięki doskonałej reżyserii światła, w dużym stopniu odpowiedzialnych za kreowanie emocjonalnej atmosfery spektaklu. Charakterystyczne dla zespołu Greco androgeniczne sylwetki tancerzy (przede wszystkim za sprawą strojów – zunifikowanych, prześwitujących, długich tunik) zostają tutaj zastąpione bardziej spersonalizowanymi *quasi*-postaciami, np. Adama i Ewy. Nie zmienia się natomiast istota ruchu, w którego powstawaniu największą rolę odgrywa odcinek lędźwiowy kręgosłupa, co prowadzi do rotacyjnych wygięć korpusu i spiralnego charakteru ruchów. W ciałach rysuje się napięcie, taniec często ma charakter repetytywny, graniczący niekiedy z konwulsjami.

Corps dansant jest więc przede wszystkim przestrzenią manifestacji transformacji energii ciała ujętego w swojej podwójnej kondycji *sacrum-profanum*, jako nosiciela archetypicznych wzorców i ich dziedzictwa, a zarazem poddanego naturalnym procesom erozji. Ekspresja ta jest jednak ściśle związana z techniką Greco, unifikując tym samym tancerzy do swoistej formy kolektywu. Taka wizja powtarza się w dwóch kolejnych pracach – *Purgatorium in visione* (2007) i *Purgatorium Popopera* (2008). Rozbudowane muzycznie (z orkiestrą na scenie) spektakle te nie wnoszą niczego nowego do wizji *corps dansant*, raczej kontynuują eksplorowanie jego podświadomych i archetypicznych treści, w bardzo efektownej i spektakularnej oprawie świetlnej i scenograficznej.

W model ciała poetyckiego, archetypicznego wpisuje się także bardzo wielu twórców z Europy Środkowo-Wschodniej, na obszarze której najsilniejszą tradycją tańca jest tradycja teatralno-baletowa, a więc hołdująca idei ciała jako wytwarzającego teatralne znaki i metafizyczne dyskursy. Ku takiemu rozumieniu skłania się między innymi Ewa Wycichowska w swoich choreografiach dla Polskiego Teatru Tańca. Literackie źródła inspiracji, połączone z istotną rolą muzyki, tworzą swoiste narracje i podkreślają tradycję spektaklu tańca jako teatralnego, a *corps dansant* jako ewokującego poetyckie treści.

f. Post-folklor i antropologia pamięci

Rewitalizacja tradycji przez taniec współczesny związana jest silnie z powszechnym w świecie tańca nomadyzmem i przyjmuje bardzo różne formy, jak widać to na omówionych już przykładach prac takich twórców, jak Eszter Salamon czy Akram Khan. Dla wielu twórców ciało jest przede wszystkim skarbnicą archeologiczną, rewelatorem pamięci emocjonalnej i kinestetycznej, odnoszącej się do pierwotnych wspomnień kształtującego się podmiotu.

Emigrant z Wojwodiny, części byłej Jugosławii, Josef Nadj tworzy od ponad dwudziestu już lat sztukę łączącą praktykowany przez niego w młodości teatr ruchu i pantomimę z tańcem współczesnym, nowym cyrkiem, sztukami plastycznymi, a ostatnio muzyką współczesną, zwłaszcza perkusyjną. Amalgamat wielu wykorzystywanych środków spajany jest swoistym stylem Nadj, determinującym estetykę, powodując, że nastrój w poszczególnych spektaklach jest wyjątkowo stały. Specyfika rodzinnego miejsca – byłej Jugosławii, kraju-utopii, który próbował połączyć dwadzieścia sześć różnych grup etnicznych i w którym obowiązywało sześć oficjalnych języków – często pojawia się w kontekście interpretacji prac Nadj, pochodzącego z mniejszości węgierskiej. Jego rodzina mieszkająca w miejscowości Kazinsa to nomadowie, którzy nigdy nie ruszyli się z miejsca. Dziadek artysty, mieszkając całe życie w jednym domu, podlegał kilku różnym państwom i ustrojom (urodzony w monarchii Austro-Węgierskiej, następnie obywatel pierwszej Jugosławii, podczas II wojny światowej zaanektowany do Węgier powraca po wojnie do Jugosławii socjalistycznej). Sam Nadj także posiada

wielokulturową tożsamość państwową, urodził się jako Węgier w Jugosławii, a przed otrzymaniem paszportu francuskiego został obywatelem Serbii. Ponieważ choreograf traktuje własne ciało, jego doświadczenie i pamięć jako metonimię wielu scenicznych działań, wynikająca z tego specyficznego wielonarodowościowego statusu idea granicy jako niestabilnej i płynnej stała się sygnaturą jego licznych projektów scenograficznych i choreograficznych⁵⁵².

Między innymi z powodu wpisania się w nurt swoistej antropologii kultury, teatr tańca Nadja porównywany bywa często z twórczością Tadeusza Kantora. Trzeba przyznać, że dzieje się tak głównie w mediach francuskich, które dostrzegają podobne, „wschodnie” cechy ich twórczości. Według części krytyki, jeden i drugi korzysta bowiem ze źródeł łączących tradycję popularną, traumę wojenną, doświadczenie totalitaryzmu, *czarny katolicyzm* i *dzikie pogaństwo*, co czyni z nich przedstawicieli *egzotyki à la Europa Środkowa*, bardzo pożądanej przez francuską publiczność⁵⁵³.

W wymiarze wizualnym świadczy o tym podobieństwie przywiązanie do prostych, czarnych kostiumów męskich, koszuli i prostego garnituru. Dostrzegamy także pewną paralelność w pojmowaniu aktora jako marionety, u Nadja bardzo często sprawia to użycie maski, na głębszych poziomach odnajdziemy upodobanie do swoistej groteski i absurdu, oraz figury ewokujące antropologiczną kategorię śmierci. W odróżnieniu od Kantora, śmierć nie oznacza jednak braku życia, nie oznacza także nihilizmu i obojętności, śmierć stanowi część kosmogonicznej idei człowieka. Sztuka Nadja określana była bowiem jako „otwierająca kosmiczne perspektywy, samym już użyciem scenografii, światła, kostiumów, ale także grą aktorów”⁵⁵⁴.

Koncepcja przestrzeni stanowi jeden z punktów kluczowych do odczytania stylu Nadja. Z wykształcenia artysta-plastyk, choreograf ten często rozpoczyna pracę nad spektaklem od rysunku. Wydaje się, że to z elementarnej idei przestrzeni pochodzą wszystkie inne składowe sceniczne. Ona także determinuje postrzeganie *corps dansant*, wpisanego w ten kosmogoniczny kadr. Według autorki monografii o Nadju, Myriam Blodé, te idee są pochodnymi wizji *pokoju wielkiego jak świat* Bruno Schulza i *ubogiego*

⁵⁵² M. Blodé, *Les tombeaux de Josef Nadj*, Paris 2006, s. 77-82.

⁵⁵³ R. de Gubernatis, *La carte jeune*, „Le nouvel observateur”, 09.15.1992, s. 98.

⁵⁵⁴ T. Várszegi, *Joseph Nadj, humilité incarnée*, „Alternatives théâtrales”, 2006 nr 89, s. 23.

pokoju wyobraźni Tadeusza Kantora⁵⁵⁵. Nadj lubi mówić, że *tańczy swoją pamięć*⁵⁵⁶. Większość wykorzystanych rekwizytów odwołuje się do rzeczy realnie istniejących w przeszłości Nadj. Stół – to ten, który pamięta z pokoju dziadka, możemy go także dostrzec po prostu pod postacią deski, blatu, dużej, płaskiej powierzchni. Często pojawiają się także proste łóżko, krzesło, białe płótno, drabina, okno i lustro. Ziemia i drewno to z kolei materie pierwotne, które symbolizują pracę, jaką Nadj wykonywał w młodości. Szczególnie ziemia ewokuje także pamięć miejsca, kraju, krajobrazu. Często zresztą zwykło się mówić o spektaklach Nadj jako o krajobrazach, w których wyraźne pojedyncze elementy wtapiają się niepostrzeżenie w głębiej ukryty chaos kosmosu. Odwołanie do elementów natury, niekiedy poprzez bezpośrednie ich przeniesienie na scenę, zawsze łączy się z ewokowaniem ich filozoficznych, symbolicznych i wyobrazeniowych wymiarów. Zwierzęta to kolejny element antropologiczny spektakli Nadj, poza koniem pojawia się kaczka (pekińska), nosorożec, owce, kogut, chodzące ryby, kruk. Niekiedy tylko w przenośni, czasami przedstawiane w rysunkach i portretach, zredukowane do właściwej im morfologii⁵⁵⁷. Odsyłają jednocześnie do pokrewnego i drogiego Nadjowi nurtu absurdu Kafki czy Ionesco.

Niestabilność granic, segmentacja i fragmentaryczność tworząca całość, te cechy – antropologicznie związane z historią ojczyzny Nadj – wpisane są w konstrukcję *corps dansant*. Gra z nierównowagą, elementy dekonstrukcji, zniesienie linearności ruchu – pomimo iż podobne zabiegi znane są z twórczości wielu choreografów współczesnych, ich związek z pamięcią i antropologiczny kontekst, na którym buduje się styl Nadj, nadaje im wymiar narzędzi eksplorujących te obszary, odsuwając się niemalże zupełnie od dyskursu polityczno-krytycznego. Być może pewną rolę odgrywa tutaj fakt, że język mówiony – zazwyczaj jedna z głównych przestrzeni manifestacji kulturowego konfliktu – funkcjonuje w spektaklach Nadj w bardzo specyficzny sposób, na zasadzie równoważnej koegzystencji glosolali, języków martwych (łacina, greka, sumeryjski), po idiomy i dialekty o różnorodnej proveniencji. Pomieszanie językowe, zarówno rodzajów jak i poziomów dyskursu, nie jest pozbawione specyficznej ironii. Moglibyśmy mówić o ewokowaniu tego, co przed-językowe, sfery sonorycznej samego języka. Ponieważ te

⁵⁵⁵ M. Blœdé, *op. cit.*, s. 61.

⁵⁵⁶ R. Boisseau, *op. cit.*, s. 423.

⁵⁵⁷ M. Blœdé, *op. cit.*, s. 148 – 149.

marginesy językowe nie mają na celu zrozumienia słów (często jest to wręcz niemożliwe), głos jawi się jako czysta emanacja cielesna⁵⁵⁸. Pomimo szerokich inspiracji literackich (Schultz, Kafka, Beckett, Henri Michaux, Jorge L. Borges) prawie nigdy słowo pisarza nie rozbrzmiewa z ust aktora, podstawową przestrzenią dyskursu jest bowiem ciało. Poszukiwanie choreografa podąża raczej w kierunku tego, co wspólne i uniwersalne, niż tego, co dzieli. Granic się nie przekracza – niemalże jak w Kazinsa – granice się wciela, przyswaja, oswaja. Mogą one być realne, symboliczne i wyobrażone: *wewnątrz/zewnątrz, puste/pełne, światło/ciemność, widoczne/niewidoczne, mowa/mutyzm, rozum/brak rozumu, szaleństwo/ulożenie, porządek/chaos, przeszłość/przyszłość, ożywione/nieożywione, życie/śmierć...*⁵⁵⁹

Premierowy dla Nadja-choreografa spektakl *Canard Pékinois* (1987) jest poetycką ilustracją tej problematyki antropologicznej, a zwłaszcza toposu podróży. O ile zazwyczaj podróż wywołuje pozytywne konotacje zmiany i nowego, o tyle w tym wypadku – zredukowana do idei wyjazdu – rysuje się jako odczarowany determinizm. Motyw ten, powtarzający się w lekturach choreografa (Raymond Russel, Henri Michaux), tak samo jak w życiu, w nakreślonym świecie poetyki symbolicznej prowadzi do konieczności śmierci-samobójstwa jako radykalnego sposobu na odejście. Wszyscy protagoniści tak właśnie kończą sceniczny żywot. Jest to spektakl – hołd, złożony węgierskiej grupie teatralnej, której aktorzy, kilkadziesiąt lat wcześniej, odebrali sobie życie. Maksymalizacja napięcia, do której dążył artysta przejawia się także w podejmowanych zabiegach choreograficznych, jak wtedy, gdy jeden tancerz idzie dźwigając na swoim ciele pięciu pozostałych⁵⁶⁰.

Kilkanaście lat później, w *Il n'y plus de firmament* (2003), spektaklu-hołdzie Balthusowi i Artaud, po deklaracji zerwania z nostalgią rodzinnego miejsca i kilkakrotnym negowaniu tej samej deklaracji, Nadj nie tylko utrzymuje wiele z pierwotnej estetyki, ale zaznacza także coraz silniejszą inspirację zen i motywami Wschodu. To jakby przedłużenie jego odwiecznej podróży do Kazinsa, która we Francji i w Europie Zachodniej jest już pewną formą egzotyki. Jednym z aktorów w tym spektaklu jest mityczna postać baletu francuskiego - Jean Babilée. W scenie otwierającej Babilée

⁵⁵⁸ *Ibidem*, s. 127.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, s. 88.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, s. 90-91.

rekonstruuje posturę Antoine'a Artauda z jednego z późnych jego zdjęć. Siedzi na ławce, tyłem do widza/obiektywu, z ołówkiem skierowanym w stronę swojego kręgosłupa⁵⁶¹. Ten sam obraz powraca także później w trakcie spektaklu, ale zamiast ołówka pojawia się nóż.

Zarówno do Artauda (*Or, moi Artaud, je me sens cheval et non homme*⁵⁶²), jak i Balthusa (dom, w którym mieszkał) odnosi się karykaturalny rysunek ... konia, który także związany jest z dzieciństwem Nadja (odkrycie figury konia na rysunkach Dürera to jedna z jego pierwszych fascynacji w szkole plastycznej).

W *Entracte* (2008) odnajdziemy zmysł scenograficzny Nadja, który tym razem uczynił żywym elementem dekorum czteroosobową grupę, wykonującą na żywo muzykę współczesną i jazz. Wielkie, wiszące talerze perkusyjne i inne instrumenty nie tylko wytwarzają dźwięk, ale i modyfikują przestrzeń dla ruchu. Cały mikrokosmos przechodzi proces nieustannej metamorfozy, nie ma nic stałego, wszystko płynie i zmienia się permanentnie w rytmach i akcentach wszechobecnej muzyki, co odsyła ponownie do idei niestabilności granic. Czasami zmiany bywają jednak nieodwracalne, jak wtedy, gdy jeden z tancerzy rozbija ogromne lustro. To z kolei jest powtórzeniem gestu radykalnego, jak w *Canard Pékinois*. Nadj poszukiwał inspiracji do tego spektaklu w księdze przemian *Yi King*, która w 64 hexagramach tworzy kompleksową wizję świata i jego różnorodności, wzajemnych powiązań tworzących go procesów transformacji. *Entracte*, odzwierciedlający tę kompleksową konstrukcję, staje się spektaklem trudnym, ale nadal przepełnionym tym samym nastrojem podążania za obiektem niezwerbalizowanej melancholii. Dialog ruchu z muzyką to stosunkowo nowa forma pracy dla Nadja⁵⁶³, tym samym jego styl oscylujący pomiędzy pantomimą, tańcem a teatrem ruchu nabiera dodatkowego wymiaru. Oglądając *Entracte* odnosimy wrażenie, że *corps dansant* to przestrzeń walki z narzucającą się (zarówno wizualnie, jak i sonorycznie) muzyką. Muzyką perkusyjną, a więc zasadniczo nieharmonijną i opartą w dużej mierze na efekcie pojedynczych dźwięków i brzmień. Tym samym, zdecentralizowane ciało tancerza i

⁵⁶¹ *Ibidem*, s.182.

⁵⁶² *Tymczasem ja, Artaud, czuję się koniem, a nie człowiekiem.*

⁵⁶³ Pierwszą znaczącą współpracą w tym zakresie z muzyką perkusyjną na żywo był duet Nadja z muzykiem Vladimirem Tarasowem *Last Landscape* z 2005. Zob. P. Genza, *Last Landscape, dernier paysage*, „Alternatives Théâtrales”, 2006 nr 89, s. 42-44.

posegmentowane ruchy stają się bardziej niż zazwyczaj u tego choreografa silne, mocne i jakby cięższe. Drżenie fal powietrza, wywołane ruchem strun, talerzy, przechodzi przez ciało jak przez przeszkodę, perturbując je.

W *Sho-bo-gen-zo*⁵⁶⁴ (2010) Nadj kontynuuje zarówno swoją współpracę z muzykami perkusyjnymi oraz kontrabasistą, jak i swoją wyobrażoną podróż na Wschód, tym razem przenosząc na scenę swoje inspiracje kulturą Japonii. Scenografia nawiązuje do konstrukcji tradycyjnych przestrzeni teatru *nō* i *bunraku*. Biały kadr w głębi sceny, w którym pojawiają się i znikają aktorzy, funkcjonuje na zasadzie analogii z mostem, po którym aktorzy teatru *nō* wkraczają na scenę. O dyskretnym powiązaniu z estetyką *nō* świadczy także koncentracja na detalu, jego destylacja zarazem dzięki scenografii, jak i językowi ruchowemu. Związek ruchu i muzyki nie jest jednoznaczny i łatwy do określenia, nie jest to ani dysonans, ani zgodność czy podporządkowanie. Wydaje się raczej, że kieruje nim ekspresja tych samych pryncypiów przez różne instrumenty – rozbudowaną perkusję, kontrabas i ciało tancerza.

Taneczno-muzyczny kwartet (dwóch muzyków, dwoje tancerzy) buduje spektakl spojony ideą zen, w konstrukcji oparty na epizodycznym montażu. Bardzo dobra praca z obiektami i z maskami pozwala na kreację odmiennych nastrojów. Inspiracje Japonią realizują się niekiedy w zaskakujących, eklektycznych propozycjach wizualnych, jak w scenie otwierającej, gdy na specjalnym podium wjeżdża Nadj ubrany w kostium będący połączeniem wizerunku cesarza z wojownikiem z *Gwiezdných wojen*.

Corps dansant dla Nadjy nie jest więc tylko przestrzenią manifestacji pamięci antropologicznej miejsca rodzinnego, staje się także otwartym polem doświadczeń nowego. Trudno jest interpretować taniec Nadjy, nie znając jego przeszłości i historii. Ale jednocześnie można odczytać ją z wypracowanej przez niego wizji *corps dansant*. Jego ciała nie boją się różnorodności technik, które w tańcu są już niemalże historycznymi: pantomimy, teatru ruchu. To stąd być może wyłania się pozbawione modernistycznych cech *corps dansant*, które stapia się w całościową wizję z kostiumami, dekoracjami i muzyką. Teatr Nadjy jest wizją nie tyle totalną, co kompleksową. Te same motywy powtarzają się w sobie właściwych środkach w scenografii, muzyce i ruchu. W

⁵⁶⁴ Maksyma buddyjska, tłum. własne z wersji podanej w programie w języku francuskim: *Prawdziwego prawa oko i skarbiec*. Program spektaklu.

spektaklu jeden element ożywia i warunkuje postrzeganie drugiego, chociaż najczęściej to począwszy od pomysłów wizualnych powstaje idea spektaklu. *Corps dansant* u Nadja jest narzędziem pamięci, nie tyle pamięcią samą w sobie, nie istnieje na zupełnie autonomicznym gruncie, bo jego status warunkowany jest rodzajem doświadczenia z przedmiotem w przeszłości. Niczym specyficzny wariant kantowskiego *a priori* – dla *corps dansant* istnieje konieczna przeszłość, bez której nie można go sobie wyobrazić. Co ważne – Nadj bodajże nigdy nie ucieka się do tradycyjnych tańców węgierskich czy swojego regionu. Jego taniec powstaje jako inspiracja miejscem, przestrzenią, obrazem, dźwiękiem, ale nigdy bezpośrednio nie przenosi w kadry teatralne tradycji folkloru tanecznego.

Grupa Les SlovacKs prezentuje zgoła odmienną estetykę, która podąża jednakże w podobnym kierunku ożywiania i aktualizowania antropologicznej pamięci ciała. Jest to swoisty fenomen na scenie europejskiej ze względu na swoją historię. Grupa ta założona została przez czwórkę młodych Słowaków, przyjaciół z podwórka, którzy razem wyruszyli samochodem na egzaminy do P.A.R.T.S., do której dostali się wszyscy. Wyjechali więc do Brukseli, gdzie razem studiowali, potem część z nich tańczyła u różnych choreografów, aż w końcu założyli razem zespół. Wyjątkowość tej historii polega na tym, że nie zdarza się, aby zespół konstituował się na podstawie przyjaźni jego członków, świat tańca współczesnego to świat nomadów, projektów, krótkoterminowych realizacji. Dlatego Les SlovacKs stali się niemalże archetypem nowego rodzaju kolektywu. Nie wiadomo, jak rozwinie się ten duch przyjaźni i współpracy na niwie artystycznej, ale ich premierowy spektakl *Opening night* (2008) spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem na festiwalach całej Europy. Oparte na technice strukturyzowanej improwizacji, przedstawienie to włącza elementy słowackiego folkloru, zarówno śpiew, kostiumy, jak i muzykę oraz taniec. Ten folklor był w pewnym sensie załącznikiem grupy, bo jej członkowie poznali się właśnie w zespole tańca ludowego. Co prawda muzykiem na scenie jest Francuz, ale nie neguje to w żaden sposób faktu, że oglądając ten spektakl mamy przede wszystkim wrażenie tworzenia się nowej formy ciała kolektywnego. Zdekonstruowane elementy kroków tańców ludowych, ujęte jako podstawa improwizacji, wraz z elementami technik współczesnych otwierają szerokie pole eksperymentów. Poprzez pryzmat relacji między partnerami w tańcu (bycie razem -

rozpad grupy – ponowne skupianie się, przechodzące z osoby na osobę solówki, noszenie i podnoszenie, etc.) rysuje się obraz grupy, jeżeli nie pewnej wspólnoty. *Corps dansant* to ciało wspólnotowe i symbiotyczne. Rzewna muzyka skrzypiec i atmosfera na scenie, na której tancerze zdają się odnajdywać radość chłopięcych gier i przyjemność z tańca i ruchu, powoduje, że łatwo poddajemy się tej neo-romantycznej wyprawie do wyobrażeniowej Słowacji.

Antropologiczne badanie pamięci jest może nieco zbyt powierzchowne, przywołuje przede wszystkim pozytywne uczucia, proste emocje, ale jednocześnie odzwierciedla doskonale to, w jaki sposób funkcjonuje pamięć, zwłaszcza na emigracji, która czyści obraz rodzinnego miejsca z tego, co nieprzyjemne i złe, kreując wyidealizowany przedmiot melancholii. Bo to właśnie melancholię budzi w nas całość tego przedsięwzięcia, zdajemy się w tym efemerycznym, wspólnotowym ciele dostrzegać załazek jakiegoś niemożliwego i nieokreślonego fantazmatu. Być może grupa Les SlovacKs chce zbudować utopię idealnej grupy, w której nie ma hierarchii i podziału na role, co - jak wiadomo z praktyki psychologicznej - nie występuje w realnym świecie. Ale może się to realizować w drodze symbolicznej przemiany scenicznej, za pomocą prostych środków – ludowej muzyki, śpiewu i tańca ukazanych tak, jak istnieją one w pamięci ciała. Zabieg ten wydaje się na tyle dobrze przeprowadzony, że nie jest gestem ani pustego powtórzenia, ani też suchego komentarza. W przeciwieństwie do omawianej wcześniej Eszter Salomon, która również odwołuje się do tańca folklorystycznego, Les SlovacKs ożywiają bowiem swoją taneczną przeszłość nie komentując jej bezpośrednio, nie czyniąc z niej elementu krytycznego dyskursu. Widziana przez pryzmat spektaklu *Opening night* jest ona funkcjonalną i żywą bazą ich artystycznego statusu.

Wielokulturowość środowiska tańca współczesnego szczególnie sprzyja projektom łączącym różne tradycje z zachodnią estetyką teatralną. Przykładem takiej praktyki jest styl Akrama Khana, Brytyjczyka bangladejskiego pochodzenia, który tradycyjny *kathak* przetwarza na formę spektaklu tańca współczesnego. *Kathak* to odmiana klasycznego tańca hinduskiego wymagająca wieloletniej praktyki, która, jak twierdzi sam choreograf, jest pracą z chaotycznym, chociaż konkretnym tempem, w

którym ciało przekracza granice własnej szybkości⁵⁶⁵. To niezwykle tempo i wrażenie ponadnaturalnej szybkości ruchów przenosi choreograf na grunt odmiennych od *kathak* technik, uzyskując oryginalną jakość tańca, wspartą muzyką kompozytora Nitina Sawhneya, długoletniego współpracownika Khana. Skoncentrowanie na tej nowej jakości widać w takich pracach jak *ma* (2004) czy *kaash* (2002), natomiast w spektaklu *bahok* (2008), z uwagi na pozostawienie sporej dawki wolności tancerzom (zespół tworzy obecnie kilkunastu tancerzy dziewięciu różnych narodowości), jakość ta ulega transformacji. Tym razem spektakl wprowadza na scenę także osobiste narracje tancerzy, a całość skoncentrowana jest wokół toposu podróży i domu. Wielu krytyków zarzucało temu spektaklowi dramaturgiczną słabość, wynikającą z nierówności pomiędzy scenami mówionymi i tańczonymi, zbytnią naiwność opowieści o tancerzach - wiecznych nomadach⁵⁶⁶. Scenografię tworzy kilka krzeseł oraz ogromna tablica informacyjna, która wyświetlając komunikat *opóźniony* sugeruje, iż miejscem dziania się akcji jest poczekalnia lotniska – w pewnym sensie więc Khan podejmuje na nowo koncept *punktu zero* jako miejsca bez określonej tożsamości czy też *nie-miejsca*, posługując się definicją Marca Augé⁵⁶⁷. Tancerze przekazują zarówno w dialogach, jak i w tańcu odmienne wizje domu, tego, czym dla każdego z nich są korzenie rodzinne i narodowe. Celem choreografa była konfrontacja tych odmiennych kulturowo obszarów, poszukiwanie „dzięcięcego ciała”, które pamiętałoby to najwcześniejsze organiczne doświadczenie domu⁵⁶⁸. Nie zawsze jednak z amalgamatu tekstowo-tanecznego rodzi się spójna wizja. Tylko poszczególne sceny uniosły ciężar międzykulturowego dialogu przeniesionego na język ciała, gdy mogliśmy obserwować indywidualność wyrażaną tańcem, dialogi w różnych kodach językowych, które tworzyły zabawne, ale i poetyckie obrazy. Innym – doskonałym technicznie momentem – zaznaczonym ideą charakterystycznej dla Khana

⁵⁶⁵ A. Wesemann, *Akram Khan*, „Ballettanz”, 2008 nr 4, s. 10.

⁵⁶⁶ Por. m.in. A. Królicza, *Taniec na skrzyżowaniu kultur*, „Teatr”, 2010 nr 1.

⁵⁶⁷ Kategorię nie-miejsca Augé proponuje jako przeciwstawną antropologicznej konstrukcji miejsca uformowanego przez indywidualne tożsamości, kompleksowość języka, lokalne referencje i nieformalne zasady funkcjonowania w nim. Nie-miejsce wiąże się z przestrzenią pewnego finalnego przeznaczenia, np. transportu, rozrywki, handlu i relacją, jaką indywidualne z nim utrzymuje. Nie-miejsce realizuje się w pasażach, przekraczaniu miejsca. Takie nie-miejsca są to więc lotniska, galerie handlowe, dworce kolejowe, turystyczne wioski, etc. Por. N. Kaye, *Site-specific art. Performance, place and documentation*, London/New York 2000, s. 9-12.

⁵⁶⁸ Zob. rozmowa z choreografem, M. Dixon, *Dance global*, „Ballettanz”, 2008 nr 4, s. 12 – 15.

frenetycznej szybkości – była zsynchronizowana grupowa choreografia, echo jego dotychczasowego stylu.

Kathak, który w dużej mierze dzięki Khanowi zdomował się w nowej formie na gruncie europejskiego tańca jest jedną z form tańca tradycyjnego, który często staje się przedmiotem refleksji krytycznej. Samo słowo „taniec tradycyjny” na gruncie europejskim (w odróżnieniu np. od Indii, Chin czy Japonii) ma nieco mylący wydźwięk. Zespoły tańców ludowych pojawiły się w Europie dopiero w drugiej połowie XIX w., w związku z emigracją dużych grup wiejskich do miast, natomiast apogeum ich popularności przypada na lata 30. (we Francji), oraz rewitalizacji w latach 60. i 70. (w całej Europie)⁵⁶⁹. Do dziś toczą się także dyskusje nad tym, co można określać jako taniec tradycyjny, folklorystyczny, a co nie powinno się w tej kategorii mieścić. Specyficzny status zyskują tutaj tańce irlandzkie oraz flamenco, które stały się swoistym towarem eksportowym krajów, z których pochodzą, zatracając niemalże zupełnie w tej formie pierwotny charakter.

W środowisku tańca współczesnego pojawiają się twórcy, których charakteryzuje krytyczny stosunek do tzw. tradycji, mimo iż często sami się z niej wywodzą. Przywołując z chłodnym, naukowym niemalże dystansem reguły tańców tradycyjnych, ukazują zakodowane w nich normy społeczne, porządek patriarchalny, ale także prowadzą refleksję nad pochodzeniem i naturą samego ruchu.

Niekwestionowanym autorytetem w tego typu zabiegach w odniesieniu do flamenco jest Israel Galván. Georges Didi-Huberman w esejach poświęconych temu *tancerzowi samotności (le danseur des solitudes)* pisze, iż to w jego samotnych bojach z historią tańca i własnym byciem na scenie dostrzega cechy *borderline*, które wcześniej widziałby tylko u Niżyńskiego. Nie jest to być może próba zrównania tych postaci, ale opowiedzenia o sposobie, w jaki funkcjonuje osamotniona i genialna zarazem wizja tańca⁵⁷⁰. Galván pochodzi z andaluzyjskiej, artystycznej rodziny, jego matka i ojciec tańczyli flamenco. On sam karierę rozpoczynał w zespole Compañía Andaluza de Danza. Swoją solową pracę związał z poszukiwaniem inspiracji poza tradycyjnym obszarem, sięgając po tak różne źródła jak lektura *Metamorfozy* Kafki czy tradycję *corridy*.

⁵⁶⁹ A. Izrine, *La tradition en question*, „Danseur”, 2010 nr 297, s. 39-44.

⁵⁷⁰ G. Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris 2006.

Wszystkie jego zabiegi dążą do oczyszczenia flamenco z naddanej, pustej ozdobniczej formy, starając się dotrzeć do tego, co tworzy jego esencję. Widać w nich echo *enfants terribles* tej sztuki, takich jak tańcząca w spodniach i bezkompromisowa Carmen Amaya. Pomimo więc krytycznego spojrzenia na własne dziedzictwo, Galván pozostaje z nim głęboko związany. Stara się także włączyć inspirację współczesną Hiszpanią, także jej kulturą masową, czyli np. fascynację futbolem.

Jego *Solo* (2007) to praca bardzo osobista, w której zdaje się prowadzić dialog z flamenco jako partnerem. Wykonywane zazwyczaj w przestrzeniach półotwartych, na tarasach, potrzebuje wiatru i odgłosów natury, aby zrealizowany został zamysł artysty. Opiera on się na ukazaniu tańca flamenco nie tyle jako ruchu, co dźwięku – Galván znajduje się na małej, kwadratowej scenie zupełnie sam, nie ma przy nim akompaniatora. W wyszczególnionych miejscach pod sceną zostają ułożone mikrofony, które amplifikują odgłos kroków tancerza, ich zróżnicowaną fakturę i ciężar. Zwłaszcza, że tańczy on raz na piachu, raz boso, raz na betonie, raz na deskach. Za każdym razem diametralnie zmienia się nasza percepcja, koncentrujemy się na innych aspektach, dostrzegamy detale wykonania poszczególnych figur. Nadzwyczaj silnie odczuwamy to, gdy tancerz zdejmuje buty – przecież to obcasy tworzą flamenco, umożliwiają ten spektakularny efekt stepowanych wariacji. Oczyszczony z folkloru, taniec zyskuje jedynie na sile, być może przede wszystkim dzięki charyzmie wykonawcy, która pozostała nieco butną i zadziorną, jak u najlepszych solistów flamenco.

Artyści o podobnej biografii starają się przeprowadzić choreograficzną dekonstrukcję irlandzkich tańców. Tradycyjnie są one jednymi z najbardziej „unieruchamiających” ciało, gdyż koncentrują się głównie na stepowaniu (począwszy od mniej więcej połowy ubiegłego wieku), wymuszając absolutne usztywnienie górnej części ciała. Niektórzy teoretycy widzą w tym wpływ surowej etyki katolickiej⁵⁷¹. Colin Dunne i Jean Butler są byłymi tancerzami show *Riverdance* i *The Lord of the Dance*, opartych na tradycyjnych tańcach irlandzkich. Dunne jest ponadto jedenastokrotnym mistrzem świata w tej dyscyplinie. Podobnie jak Galván, zmienili oni kierunek swoich artystycznych działań, tworząc solowe spektakle poświęcone dekonstrukcji schematów

⁵⁷¹ G. Mayen, *La danse irlandaise a aussi ses Israël Galvan*, www.mouvement.net, data dostępu 11.10.2009.

tradycyjnego tańca irlandzkiego (solo Butler *Does She Take Sugar ?*, 2008 i Dunne'a *Out Of Time*, 2008).

Włączanie elementów tańców ludowych i tradycyjnych jest także sygnaturą niektórych zespołów tańca współczesnego, przede wszystkim w krajach postkomunistycznych. Na tej m.in. podstawie zrodziła się oryginalność polskiego wczesnego tańca wyrazistego oraz stylu pierwszego zespołu Polskiego Teatru Tańca Conrada Drzewieckiego. Ten aspekt kontynuuje uczeń Drzewieckiego – Jacek Łumiński – w ramach działalności Śląskiego Teatru Tańca. Wypracowany przez niego styl, łączący tańce polskie i chasydzkie, określany jest jako:

synteza odkryć najnowszych technik (manipulowanie ciężarem ciała, rolą miednicy i kręgosłupa, świadome poszukiwanie i uruchamianie nowych ośrodków ruchu) i elementów „tańca wyrazistego” (zespół ma na swoim koncie także kilka rekonstrukcji oryginalnych choreografii polskich z lat 20. i 30.), takich jak taniec pod wpływem wielu jednoczesnych impulsów (rozrywających ciało tancerza w wewnętrznej, samotnej walce niczym w ekspresjonistycznych, samotnych występach Mary Wigman); wywiedzione z tańców ludowych, nagłe zmiany kierunków, osi obrotu, ekstatyczne wymachy rąk, intensywna praca nóg i głowy, która często inicjuje cały taniec, wywołując tym samym wrażenie zaburzenia równowagi i „pływania w przestrzeni”⁵⁷².

Antropologia pamięci tańca to także refleksja nad niematerialnym obiegiem dzieł choreograficznych w kulturze, nad tym, jak funkcjonują one w pamięci kolektywnej. Ciekawym i jednym z bardziej udanych eksperymentów takiej rekonstrukcji, poszukiwań w pamięci tańca, jest projekt hiszpańskiej młodej artystki Olgi de Soto *histoire(s)* (2008). Jego założeniem było poszukiwanie świadectw jednego z najgłośniejszych spektakli historii tańca – *Le jeune homme et la Mort* w choreografii Rolanda Petita. Balet ten wzbudzał ogromny entuzjazm wśród paryskiej widowni lat czterdziestych, zanim jeszcze nastąpiła jego premiera. Działo się tak nie tylko za sprawą popularności choreografa, ale chyba przede wszystkim solisty - Jeana Babilée – geniusza neoklasycznej techniki, oraz Jeana Cocteau, autora libretta. Olga de Soto odnalazła kilka osób, które uczestniczyły w premierze tego spektaklu w 1946 i przeprowadziła z każdą z nich wywiad mający na celu wydobycie najdrobniejszych elementów wspomnień tego wieczoru, które zachowały się po pół wieku w pamięci widza. Oczywiście poszczególne wersje zrekonstruowanego spektaklu różniły się od siebie, niekiedy dość znacząco, zapamiętywano inne niż faktyczne kostiumy, sceny, a nawet odmienne od faktycznego zakończenie.

⁵⁷² *Słownik terminów teatralnych, op. cit.*, s. 229-330.

Przygotowany następnie przez de Soto wideo-performans poruszał temat emocjonalnego stosunku widza do spektaklu i tego, jak pułapki pamięci mogą zmienić pierwotny sens zamierzony przez choreografa.

g. Przestrzeń i miasto jako doświadczenie choreograficzne

Otwarta przestrzeń czy przestrzeń miejska jawi się *a priori* jako doświadczenie choreograficzne. Tancerz wprowadza swoje ciało w środek anonimowej masy ludzkiej. Choreograf przenosi swój wzrok z kadrów sali teatralnej w przestrzeń widzianą jako „ciało społeczne” i jego różne konfiguracje⁵⁷³.

Ciało w przestrzeni miejskiej nie jest bynajmniej odkryciem ostatnich czasów. To także odwołanie do lat 50. w Kalifornii (Anna Halprin i jej akcje uliczne, w parkach, w muzeach) i do lat 60. i 70., gdy w Nowym Jorku tancerze Trishy Brown okupowali ławki i trawniki w parkach, biegali po dachach loftów i chodzili po ścianach. Dziś nie bez znaczenia dla twórców pozostaje kwestia bezpieczeństwa i ograniczania działań artystycznych w otwartych miejscach⁵⁷⁴. Tzw. *site specific works* są także pochodną ruchu *minimal art* i działań takich artystów, jak m.in. Robert Morris.

Specyficzne miejsce w antropologii miejskiej przestrzeni zajmuje natomiast hip-hop. Jest to taniec, który powstał w USA, dosłownie na ulicy, w środowiskach łączących rap i graffiti⁵⁷⁵. Hip-hop zawsze jest bowiem wpisany w kontekst społeczny i miejski, kontekst szczególnie brutalny i destruktywny w czasach pogarszania się warunków życiowych, głównie wśród warstw społecznych wywodzących się z emigracji⁵⁷⁶.

We Francji to na przedmieściach Paryża, Lyonu i innych większych miast utworzyły się duże społeczności emigrantów i to tam właśnie od początku lat 80. zaczął rozwijać się francuski hip-hop. Jego początkom towarzyszyła szybka kariera medialna, co w kilka lat później doprowadziło paradoksalnie do kryzysu tej formy tańca, ale hip-

⁵⁷³ S. Clidière, A. de Morant, *Extérieur danse*, Montpellier 2009, s. 45.

⁵⁷⁴ O nowej polityce sztuk ulicznych i projektów w przestrzeniach miejskich w Europie zob. Y. Floch, *Urban*, „Balletanz. Jahrbuch 2008”, s. 20 – 25.

⁵⁷⁵ P. Osagnian, *Darco, Mode 2 : le graf sur le fil du rasoir*, „Mouvements” 2000, nr 11, s. 8-13.

⁵⁷⁶ C. Moïse, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip hop*, Montpellier 1999, s. 12.

hop szybko zregenerował się, zmieniając przy tym kilka podstawowych wyznaczników estetycznych. Nowe początki hip-hopu, od około 1985, wiążą się z takimi nurtami muzycznymi, jak *electric bougie*, *break*, *smurf*. Nie zmienia się jednak pewien stały zbiór cech charakterystycznych od początku dla hip-hopu, jak motyw „walki” (*battle*), czyli wolnej rozgrywki między tancerzami. *Battle* istniała pierwotnie tylko w formie ulicznej improwizacji, obecnie rozgrywane są już mistrzostwa świata grup prezentujących ułożone wcześniej (a więc nieimprowizowane) choreografie. Z innych stałych cech można wymienić koło jako figurę organizującą sekwencje ruchowe i moduł prezentacji scenicznej oraz fakt, iż hip-hop pozostaje nadal domeną mężczyzn⁵⁷⁷.

Od swojego „nowego początku” hip-hop stał się dużo bardziej ustrukturyzowany, zaczęły powstawać pierwsze formalne grupy hip-hopowe, wśród których prym wiodą do dziś zespoły pochodzące z przedmieść Lyonu: Accrorap, Melting Spot, Choreau, oraz Pokemon i CIE Käfig.

Jean-Paul Montanari w 1984 założył jedną z najbardziej znanych grup, Black Blanc Beur - już sama nazwa (potoczne określenia oznaczające: czarny, biały i „*beur*”, czyli w potocznym języku francuskim osoba pochodzenia arabskiego) wskazuje na silne zaangażowanie społeczne tej grupy.

Z drugiej strony, hip-hopowcy zaczynają nawiązywać dialog z twórcami tańca współczesnego. Nieufny początkowo wobec siebie stosunek tych dwóch światów powoli przekształca się w owocną i trwałą współpracę. W Lyonie działa np. Zoro Henchiri, tancerz łączący techniki tańca współczesnego, *butoh* i hip-hopu. Tancerze hip-hopu angażowani są do spektakli współczesnych, jak w przypadku *La mitrailleuse en état de grâce* (1996) i *On danfe* (2005) Jose Montalvo/Dominique Hervieu. Specyfika techniki hip-hopowej inspirowała również takich twórców, jak Blanca Li, Karol Armitage (*Hucksters of the soul*, 1993) i Karine Saporta (*Break me babe, Samir, Ben et les autres*, 1998). Duży sukces sceniczny odnosi również CIE Käfig, która ze swoim spektaklem *Corps est graphique* (2003) zdobyła uznanie w całej Francji.

W choreografiach hip-hopu pojawiają się inne niż czysta technika linie organizujące spektakl - np. narracja czy intencjonalność przekazu, na scenie pojawiają się również różne przedmioty, dekoracje, światło sceniczne, czyli efekty teatralizacji.

⁵⁷⁷ C. Moïse, *Danse hip-hop*, Montpellier 2004, s. 12-23.

Niemniej, podstawą pozostaje doskonała technika i to ona przesądza o zwycięstwie we wszelkich zmaganiach, ulicznych i scenicznych.

Trudno jest osądzić, czy hip-hop to sztuka tańca, czy też specyficzny fenomen społeczny; w chwili obecnej we Francji oscyluje on nadal na płynnej granicy między tymi sferami. Mimo popularności i pewnej instytucjonalizacji hip-hopu, istnieje on nadal w swoim pierwotnym środowisku - na placu przed Operą w Lyonie, na Montparnasse i Les Halles w Paryżu. Hip-hopowcy nie chcą również być utożsamiani z tańcem współczesnym, pojawiło się nawet określenie, iż jest to taniec post-współczesny (*post-contemporaine*). Być może rację ma tutaj Richard Schusterman, który analizując podobny status amerykańskiego rapu, twierdzi, iż uznanie go za sztukę byłoby w pewnym sensie trywializacją i oderwaniem go od jego socjo-politycznej istoty⁵⁷⁸. Spektakle Brazylijczyka Bruno Beltrao (np. *H3*, 2009), który jako badajże pierwszy artysta z tej dziedziny zaaplikował procedury tańca konceptualnego (odsłonięcie struktury, oczyszczenie języka ruchowego z naddanych, spektakularnych efektów, etc.) ukazują nowy potencjał tkwiący w tym zjawisku, redefiniując jego społeczne konotacje i uwalniając od ciężaru „nowej komedii musicalowej”.

Jedną z najnowszych form nieoficjalnych sportów miejskich, które znalazły także swoje odbicie w twórczości choreograficznej, jest także *parkour*. Jest to sposób pokonywania miejskiej przestrzeni, jej architektonicznych przeszkód, w jak najbardziej efektywny sposób, starając się utrzymać nieprzerwany ruch na określonym odcinku. *Parkour* jest uprawiany przez *traceurów*, ma swoje reguły, technikę, figury i niepisany kodeks. W sporcie miejskim jest niemalże tym, czym balet w tańcu – ścisłą hierarchią i rozbudowanym językowo kodem. *Parkour*, zwany także *l'art du déplacement* (*sztuka przemieszczania się*) zrodził się na miejskich przedmieściach Lyonu i szybko rozprzestrzenił się na inne miasta Francji, a następnie na inne kraje, także pozaeuropejskie. W Evry, na przedmieściach Paryża, powstała natomiast bardziej akrobatyczna forma zwana *free running*⁵⁷⁹. Choreografowie zainteresowali się tą nową

⁵⁷⁸ R. Schusterman, *Rap remix: pragmatisme, postmodernisme et autres débats*, „Mouvements”, 2000, nr 11, s. 69-76.

⁵⁷⁹ T. Hahn, *Evry body loves parkour*, „Ballettanz”, 2008 nr 06, s. 4-9. Co warto podkreślić, to pewien podział socjologiczny dotyczący tych dwóch rodzajów praktyki. *L'art de déplacement* zainicjonowany został przez białych mieszkańców lyońskich przedmieść, podczas gdy *free running* to sport uprawiany przede wszystkim przez społeczności wywodzące się w drugim i trzecim pokoleniu z emigracji z

formą języka, która - obok hip-hopu - stanowi oryginalną, współczesną formę miejskiej kultury ruchu. *Traceurzy* są zapraszani z własnymi pokazami na festiwale (m.in. Tanz im August, Berlin), ale także ich umiejętności są wzorcem dla choreografów, jak np. dla André Gingrasa, który elementy *parkour* (skoki na metalowych konstrukcjach) włącza do swoich spektakli.

W Wiedniu działa natomiast Willi Dorner, który idee *parkour* jako formy antropologii miejskiej transponuje na projekty z udziałem tancerzy⁵⁸⁰. Jego prace angażują uczestników w specyficzną formę spaceru po mieście, które – nawet jeżeli dobrze znane – ukazuje swoją odmienność w przekształconej działaniami tancerzy percepcji przestrzeni.

Natomiast w projekcie *:PK:* (2009) Kai Kołodziejczyk i Stowarzyszenia Parkour Łódź, dwie formy ruchu – taniec współczesny i *parkour* - stały się punktem wyjścia do hybrydalnego spektaklu w postindustrialnej przestrzeni nieczynnej, zabytkowej elektrowni. Spektakl składa się z części w przestrzeni otwartej (z trójką *traceurów*), scenicznego duetu choreograficzno-muzycznego oraz mini-projeckji wideo. Sposób przemieszczania się po miejskich terytoriach właściwy *traceurom* skonfrontowany został z podążaniem szlakiem symbolicznym – historią performerki, której członkowie rodziny w różny sposób związani byli z tym miastem. Osobista narracja przekształca się tutaj w choreograficzną metonimię – ruch prowadzący symbolicznie przez przestrzenie zbiorowej i indywidualnej pamięci. Właściwy wszystkim rodzajom pamięci fenomen reminiscencji, swoistego echa, przekształcony w ruch i wpisany w muzykę oraz obraz projektowany, łączy pracę wszystkich twórców projektu. Tym samym *parkour* wpisal się tutaj w ramy ustrukturyzowanego spektaklu.

Wyjście z teatru i galerii pozwala niewątpliwie na dostrzeżenie nowych możliwości choreografii przestrzeni, ale także realizację projektów, które w tradycyjnej sali nie miałyby możliwości zaistnieć. Takim przykładem jest specyficzny duet *Transports exceptionnels* (2006) francuskiej grupy Beau Geste. Choreograf - Dominique Boivin - zaangażował do tego spektaklu jednego tancerza, jeden spychacz oraz jednego operatora tej maszyny, która - jak się okazało - posiada niezwyklej potencjał taneczny. W

postkolonialnych obszarów północnej Afryki.

⁵⁸⁰ Zob. A. Królicza, *Parkour – o nowym sposobie odkrywania miasta*, <http://www.nowytaniec.pl/?p=1034>, data dostępu 02.12.2009.

naturalnym plenerze (np. portowym), zanurzeni w dźwiękach operowej muzyki wypełniającej przestrzeń otwartej sceny, widzowie podziwiają ten niezwykle duet, który potrafił ożywić maszynę i wydobyć harmonię z mechaniki. Doskonała jest w tym spektaklu analogia między precyzją ruchu tancerza i operatora maszyny, który - chociaż niewidoczny - jest przecież właściwym partnerem dla tancerza.

Projekt taneczne w formie tzw. *site specific works*, wpisują się niekiedy w koncept *environmental theater*, zaznacza się także nurt tzw. ekologiczny (to zresztą także pokłosie działań postmodernistów, nie bez echa wolnego tańca czy szkoły Rudolfa Labana). We Francji znane były działania m.in. Daniela Larrieur, który organizował spektakle w basenie, w górach, w ogrodach i parkach⁵⁸¹. Z drugiej strony, możliwe jest także przejmowanie przez choreografów wypracowanych w miejskich przestrzeniach idei ruchu, jak hip-hop czy *parkour* i włączanie ich w kadry teatralnych spektakli.

Już nie tylko przestrzenie miejskie i postindustrialne, plaże i parki ale i prywatne miejsca stają się przedmiotem eksploracji artystów, mierzących je z perspektywy antropocentrycznej. Pokoje hotelowe, biurowce, kluby, dancingi, wreszcie prywatne mieszkania – każda z tych przestrzeni może stać się miejscem działania współczesnego choreografa. Związane jest to także poniekąd z rosnącą popularnością tzw. projektów choreograficznych i *site specific works* w miejsce klasycznych spektakli. Projekty biorą pod uwagę przede wszystkim specyfikę danego miejsca, do niego przystosowując schemat działań. Czynią z przestrzeni miejsce, nadając miejskim aglomeracjom wymiar pełnego doświadczenia socjologicznego⁵⁸². „Tańczyć to czynić przestrzeń widoczną” – to zdanie Dominique’a Dupuy⁵⁸³ mogłoby ująć istotę tych wszystkich zabiegów, zrodzonych z nieustannego poszukiwania nowego.

⁵⁸¹ Zob. B. Bonis, *Marche, danses, verdure*, „Danseur”, 2004, nr 236, s. 5.

⁵⁸² O mieście jako społecznym doświadczeniu braku miejsc pisał Michel de Certeau, posługując się analogią do rozróżnienia de Saussure’a na *langue* – miejsce i *parole* –przestrzeń, w którym przestrzeń jest więc praktykowanym miejscem, a miejsce porządkującym systemem. Por. N. Kaye, *ibidem*, s. 3-7.

⁵⁸³ Podaję za S. Clidière, *Exterior dance*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”, s. 15.

h. *Corps dansant* poetyckie – podsumowanie

Paradygmat *corps dansant poetyckiego* wydaje się jednym z najbardziej otwartych, obejmujących bardzo szeroki zakres poetyk i stylów, zasadniczo niemożliwy do wyczerpania. W jego ramach znajdziemy twórców wywodzących się z różnych tradycji i szkół. To, co ich łączy, to ekspresja cielesności jako nosiciela znaków, symboli jako siedliska tego, co semiotyczne, archetypiczne; ewokowanie pamięci antropologicznej ciała i przestrzeni oraz klasyczne modele narracji i dramaturgii teatralnej.

Idea ciała poetyckiego jest w pewnym sensie kontynuacją takich nurtów jak *Tanztheater*, *physical theatre* czy amerykański minimalizm, ale także teatru ruchu i pantomimy. Ciało poetyckie nie wpisuje się w dyskurs krytyczny czy polityczny, ale zawsze jest ono niejako wytworem działań tancerza, tak więc jest to kierunek przeciwny niż w paradygmacie *corps critique* czy *corps dansant politycznego*, w których to samo ciało zostaje ukazane jako produkt dyskursu biopolitycznego.

4. DYSKUSJA HIPOTEZ

4.1. Weryfikacja hipotez

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań były następujące hipotezy badawcze :

1. Europejski taniec współczesny rozumiany jako aktywność artystyczna posiada wyznaczniki pozwalające na wyodrębnienie właściwej mu kategorii estetycznej.
2. Przełom 1989 zainicjował proces homogenizacji estetycznej europejskiego tańca współczesnego.
3. Pomędzy głównymi nurtami choreograficznymi Europy Zachodniej i Europy Wschodniej od około 2000 możliwe są do stwierdzenia jedynie różnice ilościowe, a nie jakościowe.

Hipoteza pierwsza, zakładając możliwość unifikacji kodów tańca współczesnego na poziomie opisu estetycznego, może zostać zweryfikowana pozytywnie w odniesieniu do przyjętego w niniejszej pracy rozumienia pojęcia *corps dansant*. Konstrukta ten, powszechnie obecny w literaturze przedmiotu w badaniach zarówno europejskich, jak i amerykańskich, stosowany jest zazwyczaj bez podawania jego definicji, jako swoiste dla tańca pojęcie. W niniejszych badaniach nabiera on znaczenia paradygmatu determinującego estetykę spektaklu. Jego zastosowanie pozwala na opisanie zarówno poetyki jak i estetyki, gdyż odzwierciedla on ontologiczne podstawy myślenia o ciele jako podmiocie i przedmiocie sztuki. Dzięki tak przyjętemu rozumieniu *corps dansant*, jawi się ono jako pojęcie neutralne w odniesieniu do wybranej przez artystę szkoły, techniki czy formy spektaklu. Ukazanie jakości *corps dansant* przekraczających poziom indywidualnego stylu choreograficznego pozwoliło na wyodrębnienie czterech podstawowych paradygmatów, opisujących w sposób syntetyczny scenę tańca współczesnego w Europie po przełomie 1990. W ramach trzech pierwszych paradygmatów zaznacza się najsilniej to, co określane jest jako charakterystyczne dla tańca europejskiego po roku 1990 – radykalna krytyka tego, co spektakularne i reguł

reprezentacji, swoisty *recykling* procedur tańca postmodernistycznego, polityczność ciała i choreografia nowomediałna. Ostatni wyróżniony paradygmat – ciało poetyckie – również zawiera nośniki tego, co zupełnie nowe (hip-hop czy *parkour*), ale jednocześnie kontynuuje tradycję ciała teatralnego w tańcu.

Hipoteza druga, dotycząca historyczno-politycznych wpływów na taniec w Europie po upadku komunizmu, może zostać zweryfikowana pozytywnie, ale z uwzględnieniem perspektywy czasowej. Oznacza to, że tuż po 1989 nie mamy do czynienia z rozprzestrzenianiem się jednej formy czy jednej estetyki tańca współczesnego w Europie, ale z indywidualizacją regionalną stylów choreograficznych. *Boom* na taniec współczesny wiązał się przeważnie z wypracowaniem nowej szkoły, niekiedy zbyt pochopnie unifikującej działania bardzo odmienne artystycznie, tak jak miało to miejsce w Belgii w latach 80. (dyskusja o fali belgijskiej *versus* flamandzkiej tańca⁵⁸⁴). Homogenizacja dokonuje się więc nie tyle w ramach granic państw, co swoistych *communitas*, dzielących tę samą filozofię *corps dansant*. O ile jeszcze w latach 80. identyfikacja narodowa tańca (nowy taniec francuski, niemiecki *Tanztheater*, flamandzki nowy taniec, etc.) miała podstawy w myśli filozoficzno-estetycznej ewokowanej w spektaklach, o tyle po 2000 ten podział staje się być może coraz mniej uzasadniony.

W świetle opisanych paradygmatów *corps dansant* uwidacznia się fakt przepływu pewnych idei i ich kondensowania w ramach międzynarodowych „ośrodków”, *communitas* – co dotyczy przede wszystkim nurtu krytyczno-politycznego, czy też konceptualnego. Z kolei język poetycki ciała przekracza na tyle demarkację narodowościową, że jego rozwój implikuje indywidualizm i próby budowania oryginalnego *langage*, co może, ale nie musi w żaden sposób ewokować tego rodzaju konotacji. To głównie dzięki możliwości swobodnego przepływu twórców i ich nomadyzmu oraz koncentracji ośrodków nauczania tańca współczesnego w kilku krajach dokonuje się ten swoisty proces homogenizacji, ale dotyczy on przede wszystkim najmłodszych twórców, debiutujących po 2000, czyli po stabilizacji nurtu konceptualnego.

⁵⁸⁴ R. Laermans, P. Gielen, *Paradoxes of the Dance Boom*, „Ballet International/Tanz Aktuell”, 1997 nr 11, s. 10-14.

Trzecia postawiona hipoteza okazuje się niemożliwa do weryfikacji, gdyż przyjęty wyznacznik estetyczny – *corps dansant* – nie jest kategorią wartościującą, lecz opisową. Niemniej, dzięki przedstawionym różnorodnym przykładom, uwidacznia się fakt, że to przede wszystkim w eksploracji nowych technologii oraz dużych, spektakularnych przedsięwzięciach dominują twórcy Europy Zachodniej, co można łączyć z dostępnością środków ekonomicznych produkcji. Także swoiste fenomeny społeczne jak hip-hop czy nowy cyrk, wchodzą w interakcje z tańcem współczesnym przede wszystkim we Francji, gdyż tam właśnie ta korelacja występuje w sposób niemalże „naturalny”. Przeprowadzona analiza pokazała także, że niemożliwe jest ustanowienie wyznaczników estetycznych „ciała wschodniego” czy też „ciała zachodniego”, gdyż wyklucza to zbyt duże zindywidualizowanie kierunków objętych przez różnych choreografów w poszczególnych krajach europejskich. Paradoksalnie, główną przestrzenią dyskursu podtrzymującego mit narodowościowych tożsamości manifestowanych przez *corps dansant* są obecnie międzynarodowe festiwale taneczne, dla których misja szerzenia „międzykulturowego dialogu i wymiany” jest podstawą profilowania programów i jednocześnie podtrzymywania narodowościowych polityk kulturalnych i tradycyjnych systemów finansowania sztuki.

4.2. Wnioski i perspektywy

Niniejsze badania odchodzą od schematów obecnych w literaturze przedmiotu, ujmujących nowy taniec w Europie głównie ograniczając go do nurtów konceptualnych. Celem zaprezentowanej analizy było szerokie ujęcie tego, co kształtuje europejską myśl choreograficzną, z uwzględnieniem perspektywy historycznej przełomu roku 1990.

W świetle przeprowadzonej analizy syntetycznej, scena tańca współczesnego w Europie po 1990 rysuje się jako przestrzeń krzyżujących się dyskursów: krytycznego, politycznego i poetyckiego, reprezentowanych przez niezwykle szeroki wachlarz poetyk i stylów.

Wielość środków wyrazu, jakie z łatwością przyswaja sobie współczesna choreografia, utrudnia próby syntezy, co więcej, są one często postrzegane jako nadużycie przez niektórych teoretyków. Niemniej, niniejsza synteza nie dąży do zrównania stylów poszczególnych artystów, ale do ukazania tego, co na poziomie doświadczenia uczestnictwa jawi się jako wspólna, ontologiczna podstawa rozumienia cielesności.

Taniec w latach 90. przeszedł wiele różnorodnych doświadczeń, kierując się ku temu, co teoretycy performansu nazywają *przedstawianiem bez odtwarzania* (*representation without reproduction*)⁵⁸⁵. Międzynarodowy nomadyzm wytwarza „wirtualne” przestrzenie produkcji spektakli, mnożą się profesjonalne *networki*, manifestujące się zazwyczaj spontanicznie. Postępuje de-nacjonalizacja tej sztuki; jak pisze Arnd Wesemann, mówienie o tańcu „niemieckim” nie oznacza nic więcej ponad nazwę kraju, w którym przypadkowo pracują dani artyści w danym momencie. Scena taneczna jest międzynarodowa, tak samo jak techniki – od neoklasyki do *modern* i *release* – są niezliczone⁵⁸⁶. Choreograf coraz częściej staje się inicjatorem „projektu choreograficznego”, konceptualizuje go, jest jego „autorem”, chociaż najczęściej panuje jedynie nad doborem jego uczestników⁵⁸⁷. Łączy się ten proces z postępującą w obszarach wszystkich sztuk interdyscyplinarnością, pisanie o tańcu oznacza włączenie do tego procesu różnych obszarów, od muzyki, poprzez aktorstwo i nowe media, które kształtują artystów. Poprzez swoje zróżnicowanie taniec współczesny w Europie wpisuje się zarazem w nurt interdyscyplinarnych poszukiwań, jak i nurt skoncentrowany na ciele jako medium. Ciało jako przestrzeń oporu i krytyki, musi się także coraz częściej mierzyć z wyzwaniem takimi, jak relacja cyborg – człowiek (podejmowana szczególnie odważnie przez australijskiego performerę Stelarc) i ekonomia cielesności (eksplorowana m.in. w pracach Vanessy Beecroft⁵⁸⁸).

⁵⁸⁵ A. Wesemann, *Tanzplattform Deutschland*, *op.cit.*, s. 20.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, s. 20-22.

⁵⁸⁷ C. Roux, *op. cit.*, s. 122.

⁵⁸⁸ Beecroft prezentuje w miejscach zazwyczaj związanych ze sztuką współczesną, galeriach i muzeach grupy kobiet, mniej lub bardziej rozebranych, które stojąc nieruchomo, tworzą kompozycje na zasadzie *tableaux vivants*. Kobięce ciała są jednocześnie do siebie upodobnione (poprzez charakterystyczny element wyglądu – jak fryzura, czy np. rekwizyt jak buty) i różnicowane poprzez właściwą im, jednostkową budowę.

Nowa choreografia XXI wieku zawiera w sobie potencjalnie wszystkie teorie ruchu wypracowane przez taniec, nie jest zorientowana na cele taneczno-techniczne, ale na generalne przesłanki, stanowiące przedmiot sztuki. Ta nowa choreografia nie jest więc powtórzeniem postawy awangardy, ale propozycją rozszerzonych paradygmatów metodologicznych, zamiast pustego oporu czy rewolucji proponuje pamięć o historii tańca i jej przetwarzanie⁵⁸⁹.

⁵⁸⁹ H. Ploebst, *op.cit.*, s. 267.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODSTAWOWA

- Alter J. B., *Dance-based. Dance-theory*, New York 1996
- Amagatsu U., *Dialogue avec la gravité*, Arles 2000
- Anthropologie de la danse*, ed. A. Grau, G. Wierre-Gore, Pantin 2006
- Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, Warszawa 1978
- Balme Ch., *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002
- Banes S., *Democracy's body: Judson Church 1962-1984*, Michigan 1980
- Banes S., *Terpsychore en baskets*, Paris 2002
- Barré-Meinzer S., *Le cirque classique, un spectacle actuel*, Paris 2004
- Berleant A., *Przemysłać estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007
- Bernard M., *Le corps*, Paris 1995
- Bernard M., *De la création chorégraphique*, Pantin 2001
- Bloedé M., *Les tombeaux de Joseph Nadj*, Paris 2006
- Boisseau R., *Panorama de la danse contemporaine*, Paris 2006
- Borkowska M., *Akademia Ruchu. Miasto pole akcji*, Warszawa 2006
- Bourcier P., *Histoire de la danse en Occident*, Paris 1999
- Bouriaud N., *L'esthétique relationnelle*, Dijon 1998
- Brignone P., *Ménagerie de verre*, Paris 2006
- Bubner R., *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005
- Burt R., *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexuality*, London 1995
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006
- Carlson M., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, Warszawa 2007
- Cavalluci F., Wroblewska H., *Katarzyna Kozyra*, Milano 2004
- Charmatz B., Launay I., *Entretenir – à propos d'une danse contemporaine*, Paris 2002
- Cherkaoui S. L., Morin J., *Pèlerinage sur soi*, Arles 2006
- Le cirque au risque de l'art*, ed. E. Wallon, Paris 2002
- Clidière S., de Morant A., *Extérieur danse*, Montpellier 2009
- Copeland R., *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, New York 2004

- Le corps en jeu*, ed. O. Aslan, Paris 2000
- Choreographic ecounters*, ed. M. Brady, Cork 2003
- Cremèzi S., *La signature de la danse contemporaine*, Paris 2002
- Cunningham M., *Le danseur et la danse*, Paris 1980
- Czajkowska J., *O różnych drogach edukacji z zakresu tańca współczesnego w Trójmieście*, niepublikowana praca magisterska, Uniwersytet Gdański 1999
- Dance, Gender, and Culture*, ed. Thomas H., New York 1993
- Dance and Technology: Moving towards Media Production*, red. S. Dinkla, M. Leeker, Berlin 2002
- La Danse au défi*, ed. Michèle Febvre, Montréal 1987
- Dancing dutch. Contemporary dance in The Netherlands*, red. C. Versteeg, Amsterdam 2000
- La danse en solo, Une figure sinulière de la modernité*, ed. C. Rousier, Pantin 2002
- Danse et pensée*, ed. C. Bruni, Paris 1993
- Danse: langage propre et métissage culturel*, red. Ch. Pontbriand, Montréal 2001
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997
- Deleuze G., Guattari F., *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris 2009
- Debord G., *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, współpr. L. Brogowski, Gdańsk 1998
- Didi-Huberman G., *Le danseur des solitudes*, Paris 2006
- Van den Dries L., *Corpus Jan Fabre. Obserwacja procesu twórczego*, Przeł. I. Mączka, J. Urbaniak, S. Walecka, Poznań-Kraków 2010
- Duplat G., *Une vague belge*, Bruxelles 2005
- Eco U., *Dzieło otwarte*, wyd. III, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Olesiuk, K. Żaboklicki, Warszawa 2008
- Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996
- Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005
- Etchells T., *Certains fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London 1999
- L'Europe au XXème siècle. Éléments pour un bilan*, red. Tomasz Schramm, Poznań 2000
- Europe dancing. Perspectives on theatre dance and cultural identity*, ed. A. Grau i S. Jordan, London/NY 2000
- Experimentelles Musik und Tanztheater*, red. K. Scheinder i F. Reininghaus, Bremen 2004
- Febvre M., *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris 1995

- Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, dir. C. Roussier, Pantin 2003
- Fischer -Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008
- Fontaine G., *Les danses du temps*, Pantin 2004
- Freschel A., Delahaye G., *Angelin Preljocaj*, Paris 2003
- Frétard D., *Danse contemporaine. Danse et non-danse. Vingt-cinq ans d'histoires*, Paris 2004
- Fuchs G., *Scena przyszłości*, przeł. M. Leyko, Gdańsk 2004
- Genette G., *Esthétique et poétique*, Paris 1992
- Ginot I., *La critique en danse contemporaine: théories et pratiques, pertinences et délires*, niepublikowana praca habilitacyjna, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2006
- Ginot I., Michelle M., *La danse au XXeme siècle*, Paris 2002
- Goldberg R., *Performance Art. From Futurism to the Present*, London 2006
- Gołaszewska M., *Estetyka współczesności*, Kraków 2001
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973
- Goodman N., *Langages de l'art*, trad. Morizot J., Nîmes 1990
- Górski D., *Struktura ontologiczna tańca*, praca doktorska, Université de la Sorbonne, w druku, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego, Warszawa
- Gründ F., *Le ballade de Zingaro*, Paris 2000
- Guigou M., *La nouvelle danse française*, Paris 2004
- Guisgand P., *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'oeuvre d'Anne Teresa de Keersmaeker*, Villeneuve-d'Ascq, 2008
- Hanna J. L., *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago 1988
- Hespele O., *Robyn Orlin. Fantasiste rebelle*, Toulouse 2007
- Hewitt A., *Social choreography*, Durham 2005
- Kaye N., *Site-specific art. Performance, place and documentation*, London/New York 2000
- De Kerckhove D., *Powłoka kultury: odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996
- Kluszczyński R., *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediiów*, Kraków 2002
- Kontakthof with Ladies and Gentlemen over 65*, Paris 2007
- Kosiński D., *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2009
- Kristeva J., *La révolution du langage poétique*, Paris 1974

- Von Laban Rudolf, *La danse moderne éducative*, Paris 2003
- Lange R., *O istocie tanca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988
- Lange R., *Podręcznik kinetografii*, Poznań 1975
- Lange R., *Taniec. Choreologia. Humanistyka*, Poznań 2005
- Lanz I., Verstockt K., *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, Bruges 2003
- Laurendon L., *Nouveau cirque. La grande aventure*, Paris 2001
- Lecoq J., *Le corps poétique*, Paris 1997
- Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009
- Lepecki A., *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*, London/ New York 2006
- Loupe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles 2002
- Loupe L., *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles 2007
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006
- Marquard O., *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007
- Mauss M., *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Warszawa 1973
- Mc Fee G., *Understanding dance*, London 2002
- Melberg A., *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002
- Merce Cunningham et la danse en France*, „Repères”, 2009, nr 23
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001
- Moïse C., *Danse hip-hop*, Montpellier 2004
- Moïse C., *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip hop*, Montpellier 1999
- Mościcki P., *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008
- Nancy J.-L., *A l'écoute*, Paris 2002
- Nancy J.-L., *Corpus*, Paris 2006
- Naugrette C., *L'esthétique théâtrale*, Paris 2000
- Nouvelle de danse. Interagir avec les technologies numériques*, Brussels 2004, nr 52
- Nouvelles de danse*, Brussels 1997, nr 30
- Odenhal J., *Tanz. Körper. Politik*, „Theater der Zeit. Recherchen” 2005, nr 27
- Pascal J., *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Paris 2002
- Phelan P., *Unmarked, The politics of Performance*, London/New York 1993

- Ploebst H., *No wind, no word. Neue Choreographie in der Gesselschaft des Spektakles*, München 2001
- Pouillaude F., *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*, Paris 2009
- Pratiques contemporaines, l'art comme expérience*, ed. P. Aurdene, P. Beausse, L. Goumarre, Paris 1999
- Preston-Dunlop V., Sanchez-Colberg A., *Dance and performative*, London 2002
- Rainer Y., *Work 1961-73*, New York 1974
- Ratajczakowa D., *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006
- Rethinking Dance History*, ed. A. Carter, Routledge New York/ London 2004
- Rembowska A., *Teatr Tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009
- La Ribot*, ed. La Ribot, M. Pérennès, L. Derycke, Pantin/Gent 2004
- Robinson J., *L'aventure de la danse moderne en France 1920-1970*, Paris 1990
- Rosas. Anne Teresa de Keersmaeker*, ed. J.-M. Adolphe, Tournai 2002
- Roux C., *Danse(s) performative(s)*, Paris 2007
- Rush M., *Les Nouveaux Médias dans l'art*, trad. Ch-M Diebold, Paris 2005
- Sasha Waltz. Gespräch mit Michaela Schlagenwerth*, Berlin 2008
- Sassen R., De Waal S., *Steven Cohen*, Johannesburg, 2003
- Sibony D., *Le corps et sa danse*, Paris 1995
- Servos N., *Pina Bausch. Tanztheater*, München 2003
- Sloterdijk P., *Krytyka cynicznego rozumu*, przeł. P. Dehnel, Wrocław 2008
- Schusterman R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. W. Małecki, współpraca A. Chmielewski, Wrocław 2007
- Sontag S., *Against interpretation and other essays*, New York 1996
- Steve Paxton*, „Lisière”, 1999, nr 07
- Tanzheft eins. Ost-Europa*, Berlin 2008, nr 01
- Tanz Gespräche. Zeitgenössischer Tanz im Dialog*, red. H. G. Bögner, Köln 2000
- Tomaszewski's mime theatre*, red. A. Hausbrandt, J. Wilkoń, Warszawa 1975
- Turner V., *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005
- Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1997
- Turska I., *Taniec w Polsce*, Warszawa 1962

- Turska I., *W kręgu tańca*, Warszawa 1965
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gruczalska, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2005
- William Forsythe. Denken in Bewegung*, ed. G. Siegmund, Berlin 2004
- Vassileva-Fouilhoux B., *L'improvisation chez William Forsythe: une approche singulière*, niepublikowana praca doktorska Université Paris III, 2007
- Vaughan D., *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, Paris 1997
- Vila T., *Paroles de corps*, Paris 1998
- Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, red. Andrzejewska-Psarska M., Warszawa 2003

LITERATURA POMOCNICZA

- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz*, Warszawa 2008
- Agamben G., *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. przeł. M. Salwa, Warszawa 2008
- Agamben G., *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. J. Gayraud, Paris 2006
- Agamben G., *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. M. Rovere, Paris 2008
- Anzieu D., *Le Moi-peau*, Paris 1995
- Arendt H., *La crise de la culture*, Paris 1972
- Aumont J., *L'image*, Paris 1994
- Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 2004
- Barba E., *Canoe z papieru. Traktat o Antropologii Teatru*, przeł. K. Kolankiewicz i D. Wiergowska-Janke, Wrocław 2007
- Barthes R., *Ecrits*, Paris 1993
- Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2000
- Barthes R., *Œuvres complètes. Tome III*, Paris 1995
- Barthes R., *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Warszawa 2009
- Baudrillard J., *Illusion, désillusion, esthétiques*, Paris 1997
- Baudrillard J., *Wymiana symboliczna i śmierć*, Warszawa 2007
- Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłoś, Warszawa 2006

- Critical Theater Lexicon*, Brussels 2005
- The dance encyclopaedia*, ed. Chujoy A., Manchester P.W., New York 1967
- Dictionnaire de la danse*, Paris 1999
- Dybel P., *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000
- Fifty contemporary choreographers*, red. M. Bremserred, London 1999
- Foucault M., *La naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France 1978-1979*, ed. F. Ewald, A. Fontana, M. Senellart, Paris 2004
- Foucault M., *Philosophie. Anthologie*, Paris 2004
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002
- Freud Z., *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 2006
- Jameson F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991
- Jung C. G., *Les racines de la conscience. Etudes sur l'archétype*, Paris 1995
- Lacan J., *Ecrits*, Paris 1966
- Levinas E., *Bóg, śmierć i czas*, Kraków 2008
- Obrazy PRL-u*, red. Krzysztofa Brzechczyńska, Poznań 2008
- Pavis P., *L'analyse des spectacles*, Paris 2005
- PARTS. Documenting of ten years contemporary dance education*, red. S. de Belder, T. Van Rompay, Brussels 2006
- Proceedings from the World Dance Alliance Conference 2008*, Queensland 2009
- Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1996
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007
- Rancière J., *Le spectateur émancipé*, Paris 2008
- Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006
- SDHS Proceedings 2007*, San Francisco 2007
- SDHS Proceedings 2009*, San Francisco 2009
- Slovak Theater. Contemporary dance, site specific project, ballet*, red. E. Gajdošová, Bratislava 2002
- Słownik wiedzy o teatrze*, D. Kosiński i inni, Warszawa 2008
- Strategie publiczne. Strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005*, red. T. Plata, Izabelin 2006
- Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007

W kregu zagadnień awangardy, t. V, red. G. Gazda i M. Leyko, Łódź 1995

Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970

Žižek S., *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. K. Mikurda, P. Mościcki, G. Jankowicz, J. Kutyla, Kraków 2007

Žižek S., *The Parallax view*, Oxford and London 2006

ARTYKUŁY W CZASOPISMACH I DZIENNIKACH

Adolphe J.-M., *Alain Platel, l'art de la fugue*, „Alternatives Théâtrales”, 2006, nr 89

Adolphe J.-M., *Love! Pitié! Le spectacle d'Alain Platel et Fabrizio Cassol*, „Mouvement”, 2008, nr 09

Adolphe J.-M., *Une fragilité qui résiste*, „Nouvelles de danse”, 1997, nr 30

Ahonen P., *Lorsque le quotidien est entré en scène ou la seconde vague du postmoderne*, „Danse finlandaise”, 2008, nr 59-70

Banu G., *On risk*, „Balletanz -Jahrbuch 2008”

Barnes C., *Naked in the presence of his enemies*, „Dance magazine”, 2004, nr 11

Bel J., Chabot C., *Entretien*, „Théâtre public”, 2006, nr 10

Bel J., L. Goumarre L., *Jérôme Bel: la perte et la disparition*, „Artpress”, 2001, nr 266

Bel J., Siegmund G., *Interview*, „Ballet International. Tanz Aktuell”, 2002, nr 03

Bel J., Steinmetz M., *Chorégraphie. Découverte*, „L'Humanité”, 26/12/2000

Bernard M., *Généalogie et pouvoir d'un discours : de l'usage des catégories, moderne, postmoderne, contemporain, à propos de la danse*, „Penser la danse contemporaine. Revue Collège International de Philosophie”, 2004, nr 44

Beauvallet E., *Décolotté chorégraphique. La performance espiègle de Cecilia Bengolea et François Chaignaud*, „Mouvement”, 2008, nr 12

Birringer J., *Dance and not dance*, „PAJ Performing Arts Journal”, 2005, nr 80

Blumenkranz-Onimus N., *A bas le tango et Parsifal! La danse futuriste*, „Revue esthétique”, 1992, nr 22

Bodin C., *Du vêtement à la créature. Et pourquoi pas: Bodymakers, Falbalas, Bazaar, etc., etc...?*, „Mouvement”, 2004, nr 4

Boenisch P. M., *ElectrONic Bodies. Corpo-Realities in Contemporary Dance Performance*, „Performance Research”, 2003 nr 02, vol. 08

Boisseau R., *Au cœur d'un orage assourdissant, la surenchère répétitive de Maguy Marin*, „Le Monde”, 03/12/2004

Boisseau R., *Les danses du cirque*, „Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporaine. La piste et la scène”, 1998, nr 07

- Boisseau R., *May B, le best-seller de la danse contemporaine*, „Le Monde”, 14/11/2006
- Boisseau R., *Pâquerette, performance ambiguë pour danseurs et godemichés*, „Le Monde”, 27/11/2008
- Bonis B., *Marche, danses, verdure*, „Danseur”, 2004, nr 236
- Bosati P., *Anne Teresa de Keersmaeker*, „Artpress”, 1987, nr 08
- Boxberger E., *Die Blumstein Group*, „Ballettanz”, 2006, nr 12
- Braunstein M., *Haka dansé*, „Danseur”, 2007, nr 268
- Buffard A., *Une danse de la transformation*, „Mouvement”, 1998, nr 2
- Buffard A., Le Roy X., *Dialogue sur et pour Jérôme Bel*, „Mouvement” 1999, nr 05
- Burt R., *Memory. Repetition and Critical Intervention. The politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance*, „Performance Research” 2003, nr 02, v. 08
- Caspersen D., *It starts from any point: Bill and the Frankfurt Ballet*, „Choreography and danse”, 2000, nr 03, v. 05
- Caspersen D., *The Company at work. How they train, rehearse and invent. The methodologies of William Forsythe*, „Ballettanz - Jahrbuch 2004”
- Caux J., *Entretien avec Robyn Orlin*, „Artpress”, 2002, nr 281
- Clidière S., *Exterior dance*, „Ballettanz - Jahrbuch 2008”
- Cvejić B., *Collectivity? You Mean Collaboration*, „Ballettanz” 2004, nr 7
- van Dam H., *While We Were Holding It Together.*”, „Rotterdamse Dagblad” 26/10/2006
- Danto I., *Maguy Marin sans compromis*, „Figaro”, 12/11/2006
- Delval F., *Discoballs*, „Ballettanz. Jahrbuch 2008”
- Derkaczew J., *Taniec zdemaskowany*, „Gazeta Wyborcza”, 13/06/2007
- Dixon M., *Dance global*, „Ballettanz”, 2008, nr 04
- Dominguez A., *Unstable*, „Balletanz - Jahrbuch 2008”
- Dubois K., *Floating in the weightlessness*, „Ballettanz”, 2000, nr 03
- Filiberti I., *Les délices de Jérôme Bel*, „Mouvement” 1999, nr 05
- Floch Y., *Urban*, „Ballettanz - Jahrbuch 2008”
- Forsythe W., de Gubernatis R., *L'archéologie du mouvement*, „Le Nouvel Observateur”, 25/10/1990
- Forsythe W., Sulcas R., *How William Forsythe has both subverted and enlarged the boundaries of classical dance through the consistent use of language*, „Balletanz - Jahrbuch 2004”
- Franko M., *Dance and the Political: States and Exception*, „Dance Research Journal”, 2006, nr 38/1,2

- Genza P., *Last Landscape, dernier paysage*, „Alternatives Théâtrales”, 2006, nr 89
- Gielen P., Laermans R., *Paradoxes of the Dance Boom*, „Ballet International/Tanz Aktuell”, 1997, nr 11
- Glowacki S., *Premier concours international de la danse artistique à Varsovie*, „Archives internationales de la danse”, 1933, nr 03
- Godard H., *Lecture du corps en danse*, „Bulletin du C.N.D.C”, 1990, nr 07-08
- Goumarre L., *Danse*, „Artpress”, 1998, nr 240
- Goumarre L., *Déplacements chorégraphiques*, „Etudes théâtrales”, 2004, nr 30
- Goumarre L., *Pour une esthétique de la posture*, „Artpress”, 2002, nr 282
- Goumarre L., *Titrer une œuvre est un acte*, „Journal de l'ADC”, 2005, nr 36
- Goumarre L., *Le 20 janvier*, „Art Press”, 2002, nr 285
- Goumarre L., Szymajda J., *Zakurzony kalejdoskop estetyk*, „Teatr”, 2009, nr 09
- De Gubernatis R., *La carte jeune*, „Le nouvel observateur”, 09/15/1992
- Gunthert A., *Logique de l'image totalitaire*, „Art Press”, 1986, nr 106
- Hahn T., *Black humour*, „Ballettanz - Jahrbuch 2008”
- Hahn T., R. Hoghe, *Der Buckel*, „Ballettanz”, 2008, nr 08/09
- Hahn T., *Evry body loves parkour*, „Ballettanz”, 2008, nr 06
- Hahn T., *Der Faun*, „Ballettanz”, 2008, nr 08/09
- Hahn T., *Der Hinten*, „Ballettanz”, 2008, nr 08/09
- Hahn T., *Sauvons le strip-tease!*, „Danser”, 2007, nr 263
- Hardt Y., *The art of being naked*, „Ballettanz”, 2001, nr 01
- Hindry A., *La métaphysique d'Antony Gormley*, „Artpress”, 2008, nr 351
- Hoczyk J., *Międzykulturowe, międzynarodowe, międzygatunkowe*, „Didaskalia”, 2008, nr 87
- Hohler A., *La forme devient contenu. „Velma Superstar” est super, même sans star*, „Ballettanz”, 2006, nr 01
- Huesca R., *Danser nu: usage du corps et rhétorique postmoderne*, „Symposium, Canadian journal of continental philosophy”, 2006, nr 02, vol. 10
- Izrine A., *La tradition en question*, „Danseur”, 2010, nr 297
- Izrine A., *Le Traité du sujet*, „Danser”, 2004, nr 236
- Kondrasiuk G., *Emocje i koncepty*, „Gazeta Wyborcza -Gorzów Wlkp”, 16/11/2009
- Kowalczyk A. Z., *W stylu Monthly Pythona*, „Kurier Lubelski”, 04/05/2009
- Królica A., *Taniec na skrzyżowaniu kultur*, „Teatr”, 2010, nr 01

Kunst B., *Subversion and the dancing body: autonomy on display*, „Performance research”, 2003, nr 02

Laermans R., *Dramatic images of society. Meg Stuart's dance theater reflects on communication in an autistic society*, „Ballett International/Tanz Aktuell”, 2005, nr 08/09

Lauvine A., *Des manipulations pour une révélation*, „Journal de l'ADC”, 2006, nr 38

Leask J., *The Silence of the Men*, „Ballett International/Tanz Aktuell”, 1995, nr 08/09

Leśnierowska J., *Czekając na Małyszka*, „Didaskalia”, 2006, nr 75

Leśnierowska J., *Światło (tanecznego) obrazu*, „Teatr”, 2009, nr 07/08

Leśnierowska J., *Uczta z Przystawką*, „Didaskalia”, 2003, nr 57

Lesort S., *Danse et cirque, l'union libre*, „Danser”, 2010, nr 297

Lewkowicz L., Cornet S., Didier B., *Trouble*, „Balletanz - Jahrbuch 2008”

Loupe L., *Nouvelles vagues*, „Artpress”, 1989, nr 132

Loupe L., *La raison du plus fort*, „Artpress”, 1989, nr 142

Loupe L., *La route des Flandres*, „Artpress”, 1990, nr 148

Loupe L., *Qu'est-ce qui est politique en danse?*, „Nouvelles de danse”, 1997, nr 30

Łumiński J., *Contemporary dance and cultural politics*, „Balletanz International”, 1994, nr 10

Majewska J., *Jak nas piszą, tak nas tańczą*, „Didaskalia”, 2009, nr 90

Marek J., *Centrum, czy w Polsce taniec może się rozwijać?*, „Teatr”, 2008, nr 09

Mayen G., *Le même sexe*, „Mouvement”, 2007, nr 44

Mayen G., *Performance ou fascination*, „Mouvement”, 2009, nr 52

Ménine K., *Maguy Marin – L'impossible dire*, „Le Courrier. Quotidien suisse indépendant”, 18/07/2009

Miernik B., Le Roy X., *Ciągle szukam czegoś nowego*, „Teatr”, 2009, nr 07/08

Noisette P., *Vingt ans d'aventure*, „Danser”, 2006, nr 256

Nu en présence de ses ennemis, „Dance magazine”, 2004, nr 11

Odenthal J., *Bohner*, „Balletanz - Jahrbuch 2008”

Perrier J.-L., *Le commerce de l'instant*, „Mouvement”, 2009, nr 07/08

Pillette D., *Ecce Homo sapiens*, „Danser”, 2007, nr 263

Poudru F., *Le style néoclassique, une maladie honteuse?*, „Journal de l'ADC”, 2006, nr 39

Pouillaude F., *D'une graphie qui ne dit rien: les ambiguïtés de la notation chorégraphique*, „Poétique”, 2004, nr 137

- Prudhommeau G., *La danse classique vit toujours, mais elle a bien changé*, „Revue esthétique, 1992, nr 22
- Ritsema J., *Reconquering territory*, „A-Prior. Meg Stuart”, 2001-2002, nr 06
- La Rocco C., *An Ordinary-Looking Bunch, Reflecting the Random Activities of Others*, „The New York Time”, 19/06/2008
- Schober A., *The desire for Bodily Subversions*, „Performance Research”, 2003, nr 08
- Schoenfeldt S., *Etats d'ame, états d'urgence*, „Nouvelles de danse”, 1997, nr 30
- Schusterman R., *Rap remix: pragmatisme, postmodernisme et autres débats*, „Mouvements”, 2000, nr 11
- Siegmund G., *Strategies of Avoidance. Dance in the Age of the Mass Culture of the Body*, „Performing Research”, 2003, nr 06/21
- Skura S., *Truncated invitations and other approaches*, „The Drama Review”, 1985, nr 106
- Steinmetz M., *La danse fait les pas, la philosophie avance*, „L'Humanité”, 01/12/2007
- Steinmetz M., *Maguy Marin a dépassé le stade du miroir*, „L'Humanité”, 6/12/2004
- Six N., *Œuvre de jouvence*, „Danser” 2006, nr 260
- Siegmund G., *Strategies of Avoidance. Dance in the Age of the Mass Culture of the Body*, „Performing Research”, 2003, nr 06/21
- Sörenson A., *Art Object*, „Ballettanz - Jahrbuch 2008”
- Sulcas R., *At the Lyon Biennial, Peeking at the Past to glimpse the Future*, „New York Times”, 01/10/2008
- Sulcas R., *Interview with William Forsythe*, „Ballettanz - Jahrbuch 2004”
- S. Sweeney, *Současný Tanec Velké Británie*, „Taneční Zóna”, 2008, nr 12
- Szymajda J., *Sidi Larbi Cherkaoui. Sztuka choreograficznego synkretyzmu*, „Didaskalia”, 2008, nr 83
- Tawast M., *Vagues et brises nouvelles*, „Danse finlandaise”, 2008, nr 59-70
- Valette-Pilenko G., *La danse comme on brûle d'Enfer*, „Journal de l'ADC”, 2007, nr 43
- Várszegi T., *Joseph Nadj, humilité incarnée*, „Alternatives théâtrales”, 2006, nr 89
- Vautrin E., *Le poème chorégraphique*, „Mouvement” 2007, nr 50
- Vernay M.-C., *Maguy Marin. Un plaisant désordre*, „La Libération”, 26/09/2008
- Vernay M.-Ch., *Les Flamands osent*, „Liberation”, 12/07/04
- Warsza J., *Diva*, „Ballettanz - Jahrbuch 2008”
- Wesemann A., *Akram Khan*, „Ballettanz”, 2008, nr 04
- Wesemann A., *Fall Ballroom to grassroots*, „Ballettanz” 2000, nr 02
- Wesemann A., *The political potential of dance*, „Ballettanz”, 2003, nr 02

- Wesemann A., *Der Schlaf, die Zeit un der Tod*, „Ballettanz - Jahrbuch 2007”
- Wesemann A., *Tanzplattform Deutschland 2000*, „Ballettanz”, 2000, nr 01
- Wesemann A., *What is narrated doesn't get under your Skin – it is under your Skin: the Body*, „Ballettanz”, 2000, nr 03
- Witzeling K., *Ich weiss nicht warum wir noch Arabesque oder Pirouette machen müssen*, „Ballettanz”, 2001, nr 03

KATALOGI WYSTAW ORAZ PROGRAMY TEATRÓW I OPER

- L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, Program spektaklu, Opéra Garnier, Paris 2007
- Jakubowska A., *Body and the East. From the 1960. to the Present*. Moderna galerija Ljubljana/Museum of Modern Artifice, Katalog wystawy, Budapest 1999
- Filiberti I., *Heil Tanz !*, Program spektaklu, La Masion de la Culture de Grenoble, 2004
- Greco E., Scholten P., *Fra Cervello e Movimento*, Program spektaklu, <http://www.ickamsterdam.com>
- Mazur A., *Schizma. Sztuka polska lat 90*, Przewodnik po wystawie CSW, Warszawa 2009
- Millpied/Paul/McGreogr*, Program spektaklu, Opéra Garnier, Paris 2009

FILMY

- Chorégraphes d'aujourd'hui. Pina Bausch et ses deux cousines*, real. J.Excoffier, P. Biner, J-P. Garnier, Paris 1983
- Buffard A., Halprin A., *My lunch with Anna*, Paris 2005

RADIO I INTERNET

- Bel J., *Qu'ils crevent, les artistes*, fragment opublikowany na oficjalnej stronie Xaviera Le Roy http://www.insituproductions.net/_fr/frameset.html
- Bzdyl L., Królicza A *Przestrzeń wolności. Rozmowa z Leszkiem Bzdylem*, <http://www.nowytaniec.pl/?p=727>
- Exchange-change*, Zbiór pokonferencyjny Międzynarodowej Konferencji Exchange – Change Warszawa 2008, red. E. Kozak, J. Szymajda, Warszawa 2010
- Grzinić M., *How to dance with words: Pichet Klunchun and myself*, 09.2006, <http://82.238.77.78/jeromebel/jeromebel.asp?m=4&t=10>

Królica A., *Parkour – o nowym sposobie odkrywania miasta*, <http://www.nowytaniec.pl/?p=1034>

Majewska J., Szymajda J., *Raport o tańcu 1989-2009*, www.kongerskultury.pl

Mayen G., *La danse irlandaise a aussi ses Israël Galvan*, www.mouvement.net,

Mayen G., http://www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=e08eaa7eda6f18b8&fiche_alias=mouvement

Łumiński J., *Co to jest taniec współczesny?*, www.stt.pl

Łumiński J., *Dance theatre*, www.stt.pl

Mrozek W., *Kra. O skrawkach*, www.nowytaniec.pl

Radio BBC, *Interwiew with William Forsythe by John Tusa*, 2/02/2003

Vujanović A., *Not quite not right eastern western dance*, <http://www.tkh-generator.net/sr/openedsources/not-quite-not-right-eastern-western-dance>

<http://choreobot8.wordpress.com/>

<http://www.dadateatr.pl/historia.htm>

<http://www.dancestation.org/>

<http://www.eyesweb.org/>

<http://www.kedja.net/>

<http://www.nowytaniec.pl>,

<http://www.moderndance.pl>

<http://www.saal.ee/>

http://www.reverso.org/Umbrales_3.htm

<http://www.teatry.art.pl/miasta/wielkopolskie/poznan/polskitan/history.htm>

<http://www.thebakery.org/ifthen/>

<http://www.troikatronix.com/isadora.html>

WYKAZ FOTOGRAFII

Fotografia 1. Alain Buffard, <i>Good boy</i> (1998). © Marc Domage.....	90
Fotografia 2. Steven Cohen, <i>Chandelier</i> (2002). ©John Hogg.....	185
Fotografia 3 Brice Leroux, <i>Solo#2 - Frequences</i> ©Brice Leroux.....	219
Fotografia 4. Sidi Larbi Cherkaoui, <i>Foi</i> (2003), © Kurt van der Elst.....	254

ANEKS I

PROBLEM INSTYTUCJI

W 2001 słoweński teoretyk Emil Hrvatin zaryzykował stwierdzenie, że taniec współczesny istnieje tylko w demokratycznych społeczeństwach. Kilka lat później skorygował swoje stanowisko, dodając, że jako instytucja taniec współczesny istnieje tylko w demokracji⁵⁹⁰.

Jak się okazuje, nie wszystkie demokracje nadążają za uznaniem potrzeby istnienia takiej instytucji. Często dążenia jednoczące środowisko tańca współczesnego przekładały się na instytucjonalne uznanie ich twórczości, czego doskonałym przykładem jest system francuski z wypracowanym podziałem na Centre Chorégraphique National, Centre du Développement Chorégraphique i Centre National de la Danse. Obecnie system francuski jest najbardziej rozbudowanym modelem finansowania tańca współczesnego w Europie i na świecie. Pomoc francuskiego państwa dla sztuki tańca realizuje się w dwóch uzupełniających się równoległych nurtach. Pierwszym jest bezpośrednia pomoc artystom w tworzeniu nowych dzieł i utrzymaniu zespołów artystycznych (wydatki roczne sięgają tu 20 mln. euro), drugim jest pomoc dla instytucji w rozpowszechnianiu i prezentacji dzieł, na co przeznaczane jest rocznie około 4 mln. euro. Aby ugruntować twórczość choreograficzną, minister kultury zainicjował pod koniec lat 80. powstanie Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), które umożliwiły z kolei zatrudnianie choreografów i rozwój twórczych *foyer* wokół tych ośrodków⁵⁹¹. Na mapie Francji widnieje obecnie dziewiętnaście CCN, którymi kierują renomowani choreografowie. Są one fundamentem francuskiego życia tanecznego i nastawione są na prezentację różnorodnych stylów i form tańca. Struktury i budżety CCN są zmienne. Uzyskują one wsparcie finansowe od samorządów wszystkich szczebli. Rocznie państwo poświęca około 13 mln. euro na wspieranie CCN, co najmniej tyle samo przeznaczają na ten cel samorządy regionalne. Misją CCN – poza twórczym działaniem - jest też wspieranie artystów w ramach modelu *accueil-studio*, czyli tzw. rezydencji. Inne ośrodki

⁵⁹⁰ Podaję za A. Vujanovic, *op. cit.*

⁵⁹¹ F. Rougier, *Miejsce tańca w okresie pierwszych 50 lat działalności Ministerstwa Kultury*, [w:] *Exchange-change*, red. E. Kozak, J. Szymajda, tłum. J. Szymajda, Warszawa 2010, s. 73-95.

interdyscyplinarne opracowują i realizują projekty choreograficzne przy znacznym wsparciu państwa w ramach programu „sceny subwencionowane – sceny dla tańca”. Chodzi najczęściej o projekty konstruowane wokół tzw. rezydencji i programu uwrażliwiania danej społeczności na kulturę choreograficzną. Programy „sceny subwencionowane - sceny dla tańca” realizują około czterdziestu projektów rocznie. Życie choreograficzne skupia się również wokół festiwali i należałoby być może powiedzieć przede wszystkim wokół festiwali, na tyle bowiem ważny jest ich udział w popularyzowaniu/upowszechnianiu tańca we Francji⁵⁹².

Państwo współfinansuje również działania centrów rozwoju choreograficznego, które ogniskują swoje akcje wokół wspierania artystów w ich procesie twórczym i rozwoju kultury choreograficznej. Projekty te stanowią najczęściej przedmiot umowy trzyletniej, której głównymi partnerami są samorządy terytorialne⁵⁹³.

Jedną z najbardziej kompleksowych instytucji francuskich jest Centre National de la Danse (CND) w Pantin pod Paryżem, które pełni kilka komplementarnych funkcji wyznaczonych przez misję w zakresie ochrony dziedzictwa, kreacji artystycznej i kształcenia zawodowego. W ramach ochrony dziedzictwa organizuje się m.in. konferencje naukowe, organizuje i finansuje wystawy, najczęściej o charakterze dokumentalnym, gromadzące historyczne teksty i fotografie. CND dysponuje ponadto przestrzenią dla stowarzyszenia doktorantów, zrzeszającego aktualnie około stu osób. Trzeci kierunek to kształcenie i usługi dla profesjonalistów z zakresu tańca. W ramach tego serwisu specjalna placówka udziela informacji o prawie pracy, kursach zawodowych, prawach socjalnych, a także organizuje seminaria poświęcone kondycji zdrowotnej tancerza. Jak twierdzi dyrektor artystyczny tej instytucji, Jean-Marc Granet Bouffartique:

[We Francji – J. Sz.] taniec posiada znaczący ciężar artystyczny. Świadczy o tym chociażby fakt, że istnieje około 250 – 300 zespołów subwencionowanych przez państwo, do których należy dodać 200 zespołów wspomaganych przez samorządy terytorialne, bez pomocy państwowej. W sumie dzięki pomocy państwa i samorządów terytorialnych we Francji działa dokładnie 516 zespołów subwencionowanych z publicznych środków. Doskonale funkcjonuje też międzynarodowa współpraca, na przykład w Cultures France pracujemy każdego roku z 80

⁵⁹² Są to następujące festiwale: La Biennale de Danse de Lyon, Montpellier Danse, Le festival de Marseille, Paris Quartier Eté, Les Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, Les Hivernales d'Avignon, La Biennale de Danse du Val-de-Marne, Danse à Lille, Uzès Danse, Art Danse Bourgoigne.

⁵⁹³ F. Rougier, *op. cit.*

zespołami przybywającymi tu na zagraniczne tournée. Chciałbym przywołać również przykład bardzo ważnego regionu paryskiego: pochodzi z niego 229 zespołów, a w samym Paryżu znajduje się sześć ważnych miejsc, praktycznie całkowicie wyspecjalizowanych w tańcu. Jednym z nich jest Théâtre de la Ville, który co prawda nie zajmuje się tylko i wyłącznie tańcem, ale jego program w znakomitej części opiera się na tej sztuce i z tym wiąże się jego reputacja. Myślę również o Théâtre National de Chaillot, czyli największej scenie Francji, w dosłownym znaczeniu tego słowa, która jest poświęcona tańcowi. Wszystkie powyższe dane pozwalają nam twierdzić, że na planie artystycznym taniec posiada istotny ciężar gatunkowy⁵⁹⁴.

Bouffartique zwraca też uwagę na znamienne opóźnienie w dziedzinie badań naukowych:

[...] we Francji jest w tej chwili tylko około stu doktorantów piszących o tańcu. Nasz kraj posiada tymczasem bardzo bogatą tradycję choreograficzną sięgającą XVII wieku, czyli epoki ustanowienia Akademii Królewskiej, aż do Opery Paryskiej i aktualnej polityki, która właśnie została tutaj opisana. Widzimy trwające wiekami prawdziwe zaangażowanie państwa w taniec klasyczny i obecne otwarcie na inne formy tańca. O tym, jak wielka była w tej dziedzinie wola polityczna, świadczy potrójne budżetu państwowego na kulturę w latach 80. Przy czym nie była to tylko i wyłącznie siła środowiska artystycznego, mimo że odegrało ono bardzo ważną rolę. Podsumowując, istnieje wiele zespołów, jest publiczność, organizowane są liczne festiwale, ale w dziedzinie badań nadal jesteśmy bardzo opóźnieni⁵⁹⁵.

Wyjątkowe w skali europejskiej jest zaangażowanie teatrów paryskich, które bardzo często oferują program teatralno-taneczny. W Paryżu najważniejszym miejscem jest od kilkudziesięciu lat Théâtre de la Ville. Według wypowiedzi Goumarre'a z 2009

[...] pozwala on na obserwowanie całego spektrum różnorodności estetycznej tańca współczesnego na poziomie międzynarodowym. Widzimy nadal dużo tańca flamandzkiego, chociaż mniej niż kiedyś. Nadal corocznie na afiszu widnieje Pina Bausch, w tym roku nawet przez cały miesiąc. Na tej scenie gościło francuskie pokolenie lat 80., którego główni aktorzy wypalili się dziesięć lat później, słynne stało się określenie „herosi są zmęczeni”. Następnie pojawił się tutaj taniec konceptualny, ale w tej chwili również zniknął z afiszy⁵⁹⁶.

Tym samym teatr ten jest niejako soczewką przemian w estetyce tańca francuskiego i światowego.

Podobnie rozbudowany system instytucjonalny istnieje w Anglii, gdzie działa jedenaście narodowych agencji tańca. Zazwyczaj są to miejsca łączące sale prób, przestrzenie teatralne, studia baletowe etc. Ponadto istnieje cała sieć lokalnych agencji tańca, odgrywających podobną rolę. Teatry tańca tworzą bardzo witalną część tej infrastruktury, światowej klasy liderem jest wśród nich londyński Sadler's Wells. Istnieje także sieć festiwali z *Resolution!* w The Place jako wiodącym, gromadzącym corocznie około stu młodych choreografów. W tym samym miejscu odbywa się festiwal

⁵⁹⁴ J.-M. Bouffartique, *Taniec trzeba faworyzować*, [w:] *Exchange-change*, op. cit., s. 102.

⁵⁹⁵ *Ibidem*.

⁵⁹⁶ L. Goumarre, J. Szymajda, op. cit.

przeznaczony dla debiutujących choreografów The Place Choreographic Prize. Finansowanie tańca jest wieloźródłowe, tzn. łączy fundusze prywatne i publiczne, a najważniejszą organizacją państwową wspierającą taniec jest ACE – Art Council England, finansująca zarówno agencje narodowe, jak i bezpośrednio zespoły⁵⁹⁷.

Problem instytucji wiąże się ściśle z produkcją artystyczną, zważywszy, że taniec współczesny jest sztuką stosunkowo młodą i musi nie tylko artystycznie, ale i praktycznie walczyć o uznanie. Rozwój struktur wspomagających tę sztukę przebiegał różnie w poszczególnych krajach Europy Wschodniej. W niektórych krajach adaptowano częściowo model francuski, tworząc jedno lub więcej centrów tańca. Tak stało się m.in. w Rumunii, gdzie w 1994 powstał pierwszy niezależny ośrodek taneczny, a w 2005 przy wsparciu Ministerstwa Kultury - Centrul National al Dansului w Bukareszcie (CNDB). Charakter pierwszej z tych instytucji był interdyscyplinarny i – jak określa to dyrektor artystyczna CNDB Vava Stefanescu – horyzontalny, tzn. że nie istniała tam hierarchia stanowisk, wszystkie były równe (po raz kolejny powraca idea kolektywu). CNDB jest kierowane przez dwoje artystów-administratorów, obok Stefanescu jest nim choreograf Mihai Mihalcea. Część funduszy pochodzi z budżetu państwowego (na zasadzie finansowania instytucji teatralnych), część od prywatnych sponsorów⁵⁹⁸. Na mapie Europy Wschodniej jest to sytuacja dość komfortowa i jest przykładem tego, co można określić jako „wspólnotowy” model rozwoju. Podobne starania środowiska tanecznego widać np. w Chorwacji, gdzie od kilku lat negocjowane jest powstanie centrum tańca w budynku po starym kinie. Warto zaznaczyć, że w Zagrzebiu istnieje festiwal tańca z 35-letnią tradycją. Zgodnie z przewidywaniami, remont i oddanie do użytku wspomnianego budynku, już jako ośrodka tańca, nastąpiło w 2009⁵⁹⁹.

W Estonii od 2002 działa Kanuti Gildi SAAL – ośrodek skupiający większość zespołów i choreografów współczesnych w tym kraju. Tutaj organizowana jest platforma tańca⁶⁰⁰ dla młodych twórców debiutujących w ciągu ostatnich dwóch lat, odbywają się

⁵⁹⁷ S. Sweeney, *op. cit.*

⁵⁹⁸ V. Stefanescu, *Nie chcieliśmy być filią teatru, czyli jako powstawało Narodowe Centrum Tańca w Bukareszcie*, [w:] *Exchange-change, op. cit.*, s. 129.

⁵⁹⁹ M. Zagar, *Tworzenie struktur tańca na przykładzie Chorwacji i Kanady*, [w:] *Exchange-change, op. cit.*, s. 124.

⁶⁰⁰ Platforma taneczna to forma festiwalu tańca współczesnego, która przeznaczona jest w zasadzie dla profesjonalistów – tancerzy, zespołów, choreografów, ale przede wszystkim kuratorów tańca

tu ponadto warsztaty dramaturgiczne i konferencje⁶⁰¹. Jest to jeszcze jeden przykład silnie scentralizowanego środowiska, co jest właściwe zwłaszcza krajom o niedużej powierzchni (Estonia, Łotwa, Serbia, Chorwacja, ale też Rumunia i Węgry). Na Łotwie funkcję ośrodka skupiającego najważniejsze działania w dziedzinie tańca współczesnego (festiwal i przestrzeń kreacji) pełni Lithuanian Dance Information Centre, organizacja pozarządowa powstała w 1995. W ramach jej działań organizowane są warsztaty, występy gościnne zespołów oraz od 1997 – New Baltic Dance – międzynarodowy festiwal tańca współczesnego. W Norwegii (od 2008) i Szwecji (od 1991) działają *Dansenshus*, odpowiedniki centrów choreograficznych, odpowiedzialne zarazem za promocję, produkcję i prezentację spektakli tańca współczesnego.

Ciekawym przykładem współpracy jest *The kedja project*, czyli projekt, w ramach którego od 2008 kilka krajów nadbałtyckich tworzy międzynarodową platformę wymiany artystycznej, pedagogicznej i naukowej. Projekt ten zainicjowany został przez ośrodki i instytucje skupione pod przewodnictwem Lithuanian Dance Information Centre, Dance Info Finland, Dance Information Norway, Moderna Dansteatern (Sztokholm), Iceland Dance Company, Reykjavik Danish Dance Information Centre, Dansens Hus (Kopenhaga)⁶⁰². W Europie istnieje więcej takich networków, ich założyciele podkreślają zawsze ich nieformalny i demokratyczny charakter, są to m.in. *Aeorwaves*, którego głównym celem jest promocja najmłodszych, debiutujących choreografów i IDEE – *Initiatives in Dance through European exchange*, sieć zrzeszająca najważniejsze centra choreograficzne w Europie (Paryż, Wiedeń, Berlin, Sztokholm, Oslo, Londyn, Düsseldorf i Barcelonę).

W Serbii od około 2000 w Belgradzie działała aktywnie niewielka grupa młodych choreografów, początkowo wspomaganych przez organizację pozarządową Centre for New Theatre and Dance, która jednak została rozwiązana po kilku latach. W 2005 powstała Dancestation, organizacja pozarządowa, działająca na rzecz promocji i rozwoju

i dyrektorów festiwali. W ciągu krótkiego czasu (od dwóch do kilku dni) organizowany jest przegląd wybranych twórców danego kraju (lub regionu np. krajów śródziemnomorskich, arabskich, etc.), który ma pozwolić zapoznać się z jak największą liczbą spektakli i artystów w jak najkrótszym czasie. Prezentacje odbywają się więc przez cały dzień, połączone są ze spotkaniami z artystami, prezentacjami, targami tańca. Krajowe lub regionalne platformy organizowane są w całej Europie, najczęściej w cyklu dwuletnim.

⁶⁰¹ <http://www.saal.ee/>

⁶⁰² <http://www.kedja.net/>

tańca współczesnego w Serbii oraz w ramach partnerstwa z innymi instytucjami tego typu w Balkan Dance Network. Budynek – surowy w momencie rozpoczęcia działalności przez Dancestation – jest dzielony z innymi organizacjami z obszaru sztuki (niezależne kino, interdyscyplinarne czasopismo teoretyczno-krytyczne TKH)⁶⁰³.

W Rosji działa wspomniane „centrum” tańca – Actovy Zal, będące siedzibą organizacji The *Moscow Dance Agency* TsEKh. Jest to instytucja niezależna, finansowana w dużej mierze przez amerykańską Fundację Forda. Jak potwierdza jego założycielka – Elena Tupyseva, nie może ona liczyć na jakiekolwiek uznanie ze strony władz miejskich, zaś ministerstwo kultury wspomaga budżet projektu Rosyjskiej Platformy Tańca w wysokości 10% całości kosztów (finansowanie przyznano jak dotychczas dwa razy). Siedzibą centrum jest była fabryka papieru, w której udało się zaaranżować małe studio z około 150 osobową widownią. TsEKh organizuje Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego, Rosyjską Platformę Tańca oraz letnią szkołę tańca (w wynajętych salach). Poza Moskwą działa kilku niezależnych choreografów i pedagogów, ale nie angażują się oni na tak szeroką skalę, jak *Provincial Dances* Tatjany Baganowej w Jekaterynburgu czy *The Chelyabinsk Contemporary Dance Theater* prowadzony przez Olgę Ponę – bodajże najbardziej rozpoznawalne rosyjskie teatry tańca. Z uwagi przede wszystkim na odległości geograficzne i odmiennosc celów, zawiązana po 2000 roku nieoficjalna sieć pomiędzy niezależnymi animatorami środowiska tanecznego nie przetrwała. TsEKh stanowi część newtorku The *keōja project* oraz *Transeurope* i *Aerowaves*. Pomimo tego, iż na szerokim planie kulturalnym miasta Actovy Zal nie jest widoczny, nie ma problemów z publicznością, co – jak podkreśla Elena Tupyseva – związane jest z żywą w Rosji tradycją uczestniczenia w życiu kulturalnym⁶⁰⁴. Stosunkowo duża społeczność skupiona jest w Jekaterynburgu wokół prywatnego uniwersytetu humanistycznego, gdzie młody choreograf prowadzi wydział tańca.

Nieco inaczej ta „wspólnotowość” prezentuje się w Niemczech, gdzie realizuje się pod formą networku *Tanzplan Deutschland*, czyli „Niemiecki plan dla tańca”. Poza kadrem tego planu taniec, podobnie jak inne dziedziny sztuki, od wielu lat otrzymuje

⁶⁰³ <http://www.dancestation.org/>

⁶⁰⁴ Dane pochodzą z wywiadu z Eleną Tupysewą przeprowadzonego 29 lipca 2009 w Moskwie.

pomoc finansową od urzędów miejskich, krajowych (landy) i z kasy państwowej. Największe kwoty tradycyjnie przeznaczają się na działalność państwowych teatrów baletowych. Niezależna scena tańca jest raczej marginalna, dlatego trafiają tu niewielkie dotacje z budżetu, w założeniu przeznaczone dla mniejszych grup tańca i indywidualnych choreografów. W ramach Tanzplan taniec współczesny otrzymał dodatkowe wsparcie w wysokości 12,8 mln euro. Z tej kwoty w ciągu pięciu lat mogą korzystać środowiska taneczne z ośmiu miast oraz z Berlina, z uwagi na jego stołeczny status. Każde z ubiegających się o dotację miast (rywalizowało ich w sumie 15) musiało przedstawić własny plan rozwoju tańca na swoim terenie. Każdy przedstawiciel urzędu miasta zajmujący się kulturą musiał obiecać, że wesprze przyjęty plan taką samą sumą pieniędzy, jaką przeznaczył na ten cel Narodowy Fundusz Finansowania.

Słabą stroną tego oryginalnego planu jest to, że nikt tak naprawdę nie wie, co stanie się za pięć lat, gdy wyczerpią się środki z tego funduszu i miasta same będą decydować jak chcą dalej wspierać nowe projekty. Istnieje wciąż niebezpieczeństwo, że sytuacja nie będzie stabilna, bo miasta mogą się nie zgodzić na taką formę dofinansowywania. Mocną stroną planu jest natomiast fakt, że umożliwi budowanie infrastruktury tańca, czyli czegoś, co dla rozwoju tej formy sztuki jest niezwykle istotne. W Berlinie np. powstało stowarzyszenie zrzeszające około 150 niezależnych tancerzy, choreografów, dziennikarzy i producentów. Przedstawiciele tego stowarzyszenia przy okrągłym stole ustalają z reprezentantami każdej grupy zawodowej plan podziału dotacji dla Berlina z programu Tanzplan. W Berlinie potrzebna była także odpowiednio zaprogramowana edukacja. W Niemczech istnieje wiele uniwersytetów, szkół gwarantujących wyższe wykształcenie z zakresu tańca, ale żadna uczelnia nie zajmowała się dotychczas tańcem współczesnym. Ustalono więc, że właśnie w Berlinie powstanie taka specjalistyczna akademia tańca. Projekty pozostałych miast różnią się między sobą. W Poczdamie punkt ciężkości położony został na organizację programu pobytów rezydencyjnych i stypendiów dla twórców, w Hamburgu ubiegano się o nowe centrum choreograficzne z wieloma studiami i o program stypendiów twórczych dla trzech

choreografów w każdym roku. Frankfurt z kolei realizuje opcję, w której uczestniczą dwa uniwersytety przyznające tytuły magistra pedagogiki i dramatu⁶⁰⁵.

W Holandii w 1981 dyrektorzy sześciu różnych formacji tanecznych połączyli swe siły i utworzyli organizację Directie Overleg Dans (DOD). Od tego czasu rozrosła się ona do 20 członków, obejmując prawie wszystkie formacje taneczne w Holandii, w tym także dobrze rozwiniętą niezależną scenę, prowadzoną przez takie domy producenckie jak KORZO czy DWA. Ponieważ DOD reprezentuje całe środowisko taneczne, jest poważnym partnerem dla wielu gremiów konsultacyjnych i decyzyjnych w sprawach polityki kulturalnej: ministerstw, w tym dla ministerstwa kultury, organizacji zajmujących się innymi dziedzinami sztuki, skupionych już w DOD, teatru, lokalnych władz, mediów etc. To dzięki tej organizacji taniec współczesny wzniósł się na wyższy poziom profesjonalizmu, zyskał społeczną tożsamość i rośnie w siłę dzięki zasobom finansowym, którymi może dysponować. DOD zapewnia właściwe nadzorowanie kultury przez rząd i ułatwia kontakty pomiędzy pracownikami i pracodawcami. Taniec w tej sytuacji staje się dojrzałą, ugruntowaną i różnorodną artystycznie dziedziną sztuki, a tancerze mogą pracować w zawodzie bez nieustannego kłopotania się o kwestie materialne⁶⁰⁶.

W krajach, w których słabiej rozwinięta jest infrastruktura, więcej jest tancerzy - *freelancerów*. Ich kondycja zawodowa – poza niepodważalną zaletą „wolności” - jest zależna od ilości realizowanych projektów w ciągu roku i miejsc ich realizacji. Bardzo trafnie określa tę sytuację słowacka choreografka Marta Poláková. Na Słowacji tancerz współczesny to właściwie synonim *freelancera*, o czym przesądza słabo rozwinięty rynek pracy. W większości są to absolwenci Wydziału Tańca, Muzyki i Sztuk Dramatycznych w Bratysławie. Autorka zwraca uwagę na zbieżności wielu zabiegów artystycznych: „contemporary dance project” to najczęściej „projekt bazujący na pryncypiach amerykańskiego *post modern dance*, łączący ruch, ekspresję i często multi-media, muzykę na żywo i koncepcję wizualną [...] projekt scenografii musi liczyć się z ograniczonymi możliwościami finansowymi”⁶⁰⁷. Koszty takiej niezależności to

⁶⁰⁵ P. Pleyer, *Tanzplan, czyli plan dla tańca*, [w:] *Exchange-change*, op. cit., s. 135-139.

⁶⁰⁶ S. Wilhelm, L. Wiering, *Z doświadczeń holenderskich. Lobbowanie, promocja i zdobywanie publiczności dla tańca*, [w:], *Exchange...*, op. cit., s. 139-147.

⁶⁰⁷ M. Poláková, *The cost of independence*, [w:] *Slovak Theatre*, op. cit., s. 9.

niestabilność zatrudnienia, niepewność przychodów i możliwości zrealizowania projektu, ale także brak możliwości przeprowadzania regularnego treningu, zachowania odpowiedniej diety i niezbędnych zabiegów zdrowotnych. Problemem związanym z krótką żywotnością dzieł choreograficznych jest z kolei niemożność dopracowania spektaklu, który mógłby dojrzeć w toku kolejnych prezentacji (jak ma to miejsce w przypadku widowisk teatralnych). Tancerze niezależni w Słowacji powołali w 1996 Contemporary Dance Association (CDA), aby móc występować jako organizacja posiadająca osobowość prawną wobec instytucji państwowych i aplikować o granty twórcze. Niemniej, nie wszyscy jej członkowie są tak samo aktywni. Jak twierdzi Poláková, mimo że komunizm wyrugował tradycję wspólnotowości, najmłodsze pokolenie choreografów odczuwa silną potrzebę łączenia się we wspólnoty⁶⁰⁸.

Taki typ *communitas*⁶⁰⁹ do 2009 nie rozwinął się w żadną trwałą formę w Polsce – być może z powodu wielkości geograficznej kraju, ale nie bez związku z historią tańca, która – jak to zostało wcześniej omówione – zaowocowała powstaniem kilku zespołów-leaderów, przy czym każdy działał w innej części kraju⁶¹⁰. Problemem pozostaje stworzenie infrastruktury dla młodych twórców, którzy nie chcą działać w ramach istniejących zespołów jako tancerze, ale chcą tworzyć swoje prace i niestety – napotykać na pustkę instytucjonalną. Dlatego też tak wielu młodych polskich choreografów tworzy i mieszka za granicą (w Wiedniu: Cezary Tomaszewski, Radosław Helwet, Magdalena Chowaniec, w Słowacji działa Magdalena Reiter, w Hiszpanii – Helena Gołąb, inni są skazani na przemieszczanie się w zależności od projektu, np. Maria Stokłosa, Kaya Kołodziejczyk). Twórcy działający w Polsce zdobywają środki na działalność artystyczną z grantów ministerialnych (w Ministerstwie Kultury nie istnieje tymczasem wydział tańca, wnioski składane są w dziale muzyki), lokalnych ośrodków sztuki, etc. Te granty

⁶⁰⁸ *Ibidem*, s. 9-11.

⁶⁰⁹ Przywołuję to pojęcie za Victorem Turnerem, gdyż specyficzna forma tych kolektywów i wspólnot jest pewnym obszarem liminalnym, sytuującym się pomiędzy organizacją a jej brakiem (dąży się do niezhierarchizowanych form), co jest jedną z cech wyróżniających tę opisywaną przez badacza formę bytu społecznego. Por. V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005.

⁶¹⁰ Nie oznacza to, że nie istniały stowarzyszenia, jednym z pierwszych było Polskie Stowarzyszenie Tańca Współczesnego powołane w Bytomiu w 1995, po nim powstało wiele lokalnych, podobnych inicjatyw. Jednak pierwszą próbą powołania organizacji reprezentatywnej wobec władz i skupiającej najważniejszych działaczy środowiska z całego kraju wydaje się dopiero Otwarte Forum Środowisk Sztuki Tańca powołane w 2009, przede wszystkim w celu uczestniczenia w pracach nad mającym powstać Instytutem Tańca.

pozwalają zwykle na produkcję jednego lub dwóch spektakli, czasem także - na organizację lokalnego przeglądu lub cyklu warsztatów. Coroczne startowanie w konkursach o granty (stanowiące większość budżetów zespołów) nie daje tymczasem szans na długofalowe planowanie działalności. Prezentacja spektakli tanecznych w kraju opiera się głównie na serii festiwali i przeglądów, których eksplozja wynika z braku możliwości finansowania systematycznych „niefestiwalowych” prezentacji.

Należy tu zwrócić uwagę na fakt, że brak własnych sal przygotowanych do prezentacji tańca zmusza do kosztownego wynajmu sal teatrów dramatycznych oraz wynajmu specjalistycznego sprzętu, którego w tych teatrach brak. Problemem zasadniczym pozostaje brak stałej przestrzeni do prób i sal teatralnych, brak dostępu do warsztatów kostiumowych i scenograficznych, co nie pozostaje bez wpływu na produkt finalny, którym jest spektakl tańca. Utożsamianie „pustej przestrzeni” z produkcją współczesną nie jest więc tylko i wyłącznie wyborem estetycznym. Całkowitemu brakowi infrastruktury towarzyszy brak szkół i pedagogiki w dziedzinie tańca współczesnego, raczkujące badania naukowe i znikoma ilość profesjonalnych krytyków⁶¹¹. Słabo zorganizowane i stosunkowo młode środowisko taneczne przegrywa w konkurencji z liczniejszymi i o wiele bardziej doświadczonymi środowiskami: teatralnym i muzycznym w zdobywaniu publicznych funduszy oraz przejmowaniu w dzierżawę lub na własność budynków. Diagnozę tej sytuacji przedstawił Janusz Marek – pracujący w CSW kurator festiwalu Rozdroże. Według niego w Europie można wyróżnić dwa modele instytucji tanecznych:

Pierwszy z nich to instytucje prowadzone przez znanego choreografa, którego zespół na kilka lat „obejmuje we władanie” obiekt wyposażony w sale, sprzęt i biura. Na podstawie umowy z władzami, zespół ten otrzymuje budżet na produkcję i prezentację własnych spektakli oraz na rozpowszechnianie spektakli gościnnych, a także na działalność edukacyjną. Tak działają na przykład narodowe centra choreograficzne we Francji. Drugi model można określić jako „impresaryjny”. W wyniku konkursu na kilka lat centrum tańca, bez przypisanego doń zespołu „przejmuje” ekipa doświadczonego prezentera tańca lub menedżera. Tak jest na przykład w Teatrze Ponec w Pradze (znajdującym się w zaadaptowanym budynku dawnego kina). W ciągu kilku lat ekipa kierująca danym centrum produkuje i prezentuje spektakle własne i gościnne, rzadziej prowadzi działalność edukacyjną. Zaletą pierwszego modelu jest stworzenie dobrych warunków pracy dla konkretnego zespołu i wyrazistość programowa. Natomiast niebezpieczeństwem – możliwość dokonywania partykularnych wyborów programowych (w

⁶¹¹ W 2007 roku uruchomiony został przy PWST w Krakowie wydział Aktor Teatru Tańca pod dyrekcją i z inicjatywy Jacka Łumińskiego. Jest to pierwsza tego typu instytucja w Polsce kształcąca w dziedzinie teatru tańca.

dobieraniu własnych spektakli do prezentacji) oraz traktowanie programu edukacyjnego po macoszemu i w sposób wybiórczy. Zaletą drugiego modelu jest brak uwikłania w autopromocję danego zespołu. Niebezpieczeństwem zaś - powielanie sprawdzonych gdzie indziej programów niekoniecznie „kompatybilnych” z potrzebami lokalnego środowiska. Prezenter obejmujący obiekt na kilka lat może też ulegać presji sukcesu, tzn. może preferować prezentacje spektakli „gwiazd” kosztem długofalowej pracy edukacyjnej.

Brak długofalowej strategii wspierania rozwoju lokalnego środowiska tanecznego oraz wieloletniej pracy edukacyjno-promocyjnej (rozwoju widowni, pracy z przedstawicielami władz i dziennikarzami) bywa słabością obserwowaną w obu wymienionych modelach instytucji tanecznych. Czasami działalność dotycząca tańca stanowi część programu interdyscyplinarnych centrów kultury lub sztuki. Wtedy taniec zyskuje nowy, ciekawy kontekst, jednak często program taneczny jest okrojony, traktowany drugoplanowo i rozmywa się w działalności takiego centrum⁶¹².

Taki podział nie bierze pod uwagę jednego – otóż część z tych instytucji to fundacje i stowarzyszenia, a część działa w ramach struktur instytucji państwowych i są to zupełnie odmienne systemy funkcjonowania. Jeżeli we Francji wszystkie ośrodki tańca są instytucjami państwowymi (choć mogą być finansowane ze źródeł prywatnych), podobnie jak CNDB w Rumunii, to większość nowo powstających centrów w Europie Wschodniej działa jako instytucje pozarządowe lub prywatne.

W Polsce działa obecnie ponad 30 zespołów tańca współczesnego, z czego około 10 można uznać za profesjonalne. Zwykle działają one w domach lub centrach kultury – czyli instytucjach państwowych, a etatowo zatrudnieni (jako instruktorzy) są tylko ich szefowie. Działa też kilkunastu tancerzy/choreografów, tzw. *freelancerów*, z czego wielu, jak już zostało to wspomniane – za granicą.

Problemy ze znalezieniem przestrzeni mają tymczasem nawet najdłużej działające profesjonalne zespoły Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu i Śląskiego Teatru Tańca w Bytomiu, które od lat koegzystują z innymi instytucjami. Od lat stałej siedziby nie ma też ceniony Teatr Dada von Bzdülów z Gdańska. Instytucją, która stanowi załączek ewentualnego „centrum” jest prowadzony w Poznaniu, w części budynku będącego centrum handlowym, program Stary Browar – Nowy Taniec, którego kuratorem jest Joanna Leśnierowska. Ewenementem w Polsce jest fakt, że jest to działalność finansowana niemalże całościowo (poza koprodukcjami) przez prywatną fundację. Wiąza się z tym również swoiste zagrożenia, ponieważ

[...] właściciel fundacji może zmienić zainteresowania, a stosunek kolejnych ekip lokalnej władzy do właściciela fundacji może przekładać się na szanse uzyskiwania publicznych

⁶¹²J. Marek, *Centrum, czy w Polsce taniec może się rozwijać*, „Teatr”, 2008 nr 9.

dofinansowań dla programu. O ile można wyobrazić sobie funkcjonowanie szkoły tańca towarzyskiego bez wsparcia z funduszy publicznych, o tyle działalności centrum zajmującego się tańcem współczesnym wyłącznie w oparciu o wpływy z warsztatów i wpłaty mecenasów nie da się sfinansować. Biorąc pod uwagę realia finansowe oraz długotrwałość procesów inwestycyjnych, nie należy spodziewać się powstania w Polsce nowoczesnych centrów tańca w nowych budynkach. W tej sytuacji wydaje się, że są dwie drogi tworzenia obiektów dla środowiska tanecznego: „przejmowanie” i remont podupadłych domów kultury, klubów i kin lub adaptacja obiektów postindustrialnych⁶¹³.

Byłby to proces analogiczny do tego, jaki miał miejsce w innych krajach Europy Wschodniej. Niemniej jest to o tyle trudne, że środowisko polskie dalekie jest – wydaje się - od zjednoczenia sił. Działanie w Estonii organizacji tańca współczesnego nie oznacza, że wszyscy jej członkowie są zgodni w swoich przesłankach estetycznych i ideologicznych. Wręcz przeciwnie, różnorodność ich stanowisk prowadzi niekiedy do konfliktów, ale są to konflikty twórcze, zmuszające do szukania nowych rozwiązań. Głównymi hamulcami rozwoju tańca w Polsce są tymczasem - według Janusza Marka – „zarówno słabość i niezorganizowanie środowiska tanecznego, jak i marginalne traktowanie tańca jako sztuki przez władze lokalne i państwowe”⁶¹⁴. Związane jest to z brakiem jakichkolwiek infrastruktur w ramach instytucji państwowych, które obejmowałyby wyłącznie taniec współczesny. Zdaniem Marka, ale także wielu kuratorów i obserwatorów tańca w Polsce, stworzenie sieci uzupełniających się i współpracujących ze sobą centrów tańca współczesnego, czyli swego rodzaju *networku*, pozwoliłoby na zapewnienie efektywnego rozwoju tańca w Polsce. W tej chwili odpowiedzialność jest rozproszona pomiędzy różnorakie instytucje, jak PTT, ŚTT, Lubelski Teatr Tańca (organizujące międzynarodowe festiwale i warsztaty oraz podejmujące działalność artystyczną) oraz Stary Browar/Nowy Taniec w Poznaniu, Fundację Ciało/Umysł, Fundację Centrum Tańca Współczesnego, czy prywatne centra kultury, jak Centralny Basen Artystyczny w Warszawie, Klub Żak w Gdańsku, etc. Istniejące w Polsce festiwale odzwierciedlają podział estetyczny twórców i odbiorców tej sztuki, ale nadal są jedyną okazją do zobaczenia twórców światowego formatu, twórców historii tańca (poza wyjątkowymi występami w ramach programów warszawskich teatrów, które gościły ostatnio m.in. Susanne Linke i Angelina Preljocaja). Z najważniejszych festiwali należałoby wymienić Międzynarodową Konferencję Tańca

⁶¹³ J. Marek, *op. cit.*

⁶¹⁴ *Ibidem.*

Współczesnego (Bytom, od 1994), Festiwal Ciało/Umysł (Warszawa, od 1995), Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca (Lublin, od 1997), Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże (Warszawa, od 1993) oraz Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu (od 1992) i Gdańska Korporacja Tańca (od 1999).

Sytuacja tańca w Polsce jest tutaj omawiana dokładniej, ze względu na fakt, że jest ona odzwierciedleniem stanu, z jakim takie kraje jak Francja borykały się kilkadziesiąt lat temu. Poza tym, Polska jest przykładem kuriozalnej niemożności nawiązania współpracy i stworzenia silnego środowiska, co niewątpliwie ułatwiłoby powstanie reprezentatywnej organizacji. Z drugiej strony przynosi to negatywne efekty na poziomie artystycznym, gdyż z bliżej nieokreślonych powodów działający w Polsce młodzi choreografowie współcześni mają ogromne trudności ze znalezieniem swojego miejsca na scenie europejskiej i przegrywają z artystami z Estonii, Łotwy, Rumunii, etc., często własnymi kolegami i rówieśnikami.

Krytyk, a obecnie kurator programu tańca Stary Browar, Joanna Leśnierowska pisała w 2006:

W trakcie podróży po wielu europejskich festiwalach dokonałam zadziwiającego – zarazem fascynującego i smutnego – odkrycia: niemal wszystkie spektakle młodych twórców z krajów byłego Bloku Wschodniego i Bałkanów mogłyby równie dobrze powstać w Polsce i być prezentowane na scenie w Kaliszu, Lublinie czy Bytomiu. Na swój sposób pocieszające jest to, że jakością artystyczną nie odbiegamy od reszty wschodniej Europy, że reprezentujemy wszyscy podobny poziom i w scenicznych problemach nie jesteśmy odosobnieni. Z drugiej strony jednocześnie fascynujące i przerażające jest owo podobieństwo naszych tanecznych produkcji, powstających przecież w tak różnych kulturowo krajach i tradycjach i w obrębie sztuki, którą zwykło się uznawać powszechnie za idealne narzędzie ekspresji indywidualności. Jest też wreszcie tematem na arcyciekawe badania próba opisanie wspólnej «wschodniej» estetyki – tej, zdaje się, pułapki, z której nielicznym, jak dotąd, udało się uciec i przebić z oryginalną propozycją na europejskie sceny. Warunki, w jakich zaczął rozwijać się u nas intensywnie taniec współczesny, w pewnym sensie określają jego świadomość. Użyteczne wydaje się być tutaj pojęcie «domu kultury» – jako rzeczywistego miejsca, które otworzyło się na taniec i wokół którego nadal koncentruje się nasze życie taneczne, oraz – jako swego rodzaju metafory określającej po piętnastu latach jego charakter. Z czym kojarzy nam się dom kultury? Najczęściej niestety ze sztuką osiedlową, amatorską, żeby nie powiedzieć z amatorszczyzną, z popołudniową przechowalnią dzieci, z wieczorową (a więc drugiego sortu) edukacją kulturalną, złym smakiem, zakurzoną kotarą, ubogim i przestarzałym wyposażeniem, z enująco niskim poziomem, bylejąkością, sfrustrowanym instruktorem – jednym słowem ze wszystkim, tylko nie ze sztuką. Dom kultury, który na początku lat dziewięćdziesiątych przygarnął taniec współczesny i przyjął pod swoje skrzydła początkujących tancerzy, do dziś pozostaje jego ojczyzną, zamykając mimowolnie taniec w specyficznym getcie, w zaklętym kręgu sztuki nieprofesjonalnej, a więc

w świadomości potocznej będącej tak naprawdę bardziej hobby (i to raczej dla młodych dziewcząt) niż sztuką w pełnym tego słowa znaczeniu.

Innym przydatnym określeniem może być tu także pojęcie prowizorki, która, jak wiemy, zazwyczaj okazuje się najtrwalsza. Niedopracowanie, prowizoryczność – fałszywie rozumiana jako prostota środków wyrazu – jest podstawową cechą wschodniej tanecznej estetyki. Naszym oczom ukazuje się teatr wiecznych fragmentów. Brak wyraźnego początku i końca, pozostawanie w fazie pomysłu bez wyraźnej koncepcji na jego rozwinięcie, nie wspominając o puencie, jednopoziomowość nie zdradzająca kryjącego się za spektaklem głębszego procesu przemyśleń i artystycznych poszukiwań to odwieczne problemy z dramaturgią przedstawienia, które jednak w kraju o tak silnej tradycji teatralnej jak Polska mogą się wydawać zaskakujące. Tym bardziej, że większość zespołów nazywa siebie teatrem tańca, a jako wzór przywołuje klasyczne już dziś realizacje Piny Bausch. Tymczasem to, co widzimy na scenie, jest najczęściej efektem mglistego wyobrażenia o scenicznej formie Tanztheater, zasłyszanych gdzieś informacji lub obejrzanych na wideo szczątków obrazów przyswajanych bez świadomości źródeł i artystycznych procesów towarzyszących powstawaniu dzieła. Tanztheater połączył przecież w nowej (!) formie doświadczenia niemieckiego ekspresjonizmu międzywojennego (Ausdruckstanz) z oryginalną teatralną tradycją Piscatora i Brechta, zwracając się jednocześnie w stronę współczesnych problemów politycznych i społecznych. Tych jednak na próżno szukać w naszym tańcu... Pozostaje on nadal silnie emocjonalny, jakby nieczuły na rzeczywistość, wiecznie zorientowany na penetrowanie własnych uczuć, wciąż bez dystansu opowiadający o swoich przeżyciach, często infantylny, banalny i naiwny⁶¹⁵.

Diagnoza sytuacji, jakiej dokonuje Leśniewska, na poziomie psychologicznym pokazuje, że polskim artystom brakuje iskiej buntu, złości i frustracji, która ich zachodnich kolegów popycha do podjęcia ryzyka i stawienia czoła współczesności, konfrontacji z samym sobą i własną sztuką, czasami z jej kontestacją i negacją.

Polskie spektakle charakteryzuje swoista beczasowość (której nie można jednak pomylić z ponadczasowością). Zawieszenie w próżni, brak kontaktu z aktualnym „tu i teraz”, powoduje, że na scenie nie widzimy żywych ludzi, lecz poprzebierane w kostiumy i maski postaci, przeżywające sobie tylko wiadome wewnętrzne dramaty, z którymi nie sposób się utożsamić. Uwierający patos, drażniąca powaga, niezrozumiały brak poczucia humoru – to właśnie drastycznie odróżnia nas od spektakli zagranicznych rówieśników z Zachodu. (...) Na tle promowanych w Europie młodych artystów nasi, mimo młodego wieku, przypominają bardziej smutnych czterdziestoletnich (a nierzadko nawet jeszcze starszych – wtórnie infantylnych) – mających już za sobą lata burz i naporów, którzy osiągnęli już pewien status, swoją małą stabilizację, do zmian nie dążą, ostentacyjnie odwracają się od doraźnych problemów i zanurzają w bezpiecznym świecie własnych przeżyć, aspirując jednocześnie do szufladki «młodzi zdolni». Jeszcze na dobre nie zdążył się rozwinąć, a już zaczyna się starzeć – tak chciałoby się rzec o polskim tańcu. Od piętnastu lat aktywni pozostają wciąż ci sami artyści, którzy jak dotąd nie doczekali się skorych i zdolnych do zmian następców. A może po prostu zajęci własną karierą i walką o prawo tańca do funkcjonowania w Polsce nie zdążyli ich jeszcze wychować? Bo czy młody polski taniec rzeczywiście jest skazany na samozadowolenie i na zawsze już pozostanie zamknięty we własnym getcie, nie nawiązując kontaktu ani z głównym nurtem życia kulturalnego kraju, ani, tym bardziej, ze światem. [...] Współczesny taniec, tak w Polsce, jak u naszych sąsiadów, znajduje się wciąż na początku drogi. Dzięki pierwszemu pokoleniu artystów przestał już raczkować, przed nim jednak mozolna nauka samodzielnej chodzenia. Umie już mówić

⁶¹⁵ J. Leśniewska, *Czekając na Małyszka*, „Didaskalia”, 2006 nr 57.

(tancerzy mamy w Polsce świetnych i mnóstwo ich zresztą uczestniczy w projektach poza krajem), nie wie jednak jeszcze, jak mowy tej świadomie używać i szukać własnego głosu, by oryginalnie formułować myśli i skutecznie komunikować (brakuje nam choreografów...).

Na razie jeszcze mniej lub bardziej udanie kopiuje się schematy i prace starszych, mających już własny styl kolegów (Łumińskiego, Bzdyla czy choreografów europejskich). Ale taneczna refleksja i autorefleksja muszą przyjąć naturalną kolejną rzecz. Podobnie jak wielkie talenty i osobowości, które jednak jak arcydzieła nie negocjują czasu i miejsca swego narodzenia. Pozostaje na nie jedynie cierpliwie czekać. Niech nie będzie to jednak cierpliwość bierna, grożąca przeoczeniem talentu! Wobec braku wyraźnego wsparcia ze strony państwa i braku ogólnodostępnej profesjonalnej – wykonawczej i teoretycznej – edukacji, zmuszeni jesteśmy uruchomić plan alternatywny. Jednym z jego istotnych punktów wydaje się natychmiastowa potrzeba ostatecznego zamknięcia pionierskiego, w dużej mierze popularyzatorskiego okresu naszego tańca, wyprowadzenia go z hamującego rozwój kręgu domów kultury i wprowadzenie go na profesjonalne sceny. To miejmy nadzieję pozwoли zdjąć z tańca odium amatorstwa i nada mu w społecznym rozumieniu rangę «prawdziwej» sztuki, godnej szerszego zainteresowania, zwłaszcza ze strony silnego i opiniotwórczego środowiska teatralnego⁶¹⁶.

Potencjał polskich artystów potwierdzają tymczasem sporadyczne, ale jednak międzynarodowe sukcesy (grant dla Teatru Dada von Bzdülów na uczestnictwo w programie *Transedanse* czy II nagroda dla Wojciecha Kapronia z Lubelskiego Teatru Tańca w międzynarodowym konkursie na solo w Lipsku). Sygnałem do kolejnych wspólnych przedsięwzięć jest zorganizowana w 2008 i 2010 Polska Platforma Tańca, model prezentowania dorobku krajowych artystów od lat zakorzeniony w innych krajach europejskich.

Nadzieje na poprawę sytuacji wiązane są z nowo powołanym (październik 2010) Instytutem Muzyki i Tańca, który ma zajmować się ze strony tańca szeroko rozumianą promocją, edukacją kulturalną i wspieraniem twórczości artystycznej.

Podsumowując powyższe rozważania nad znaczeniem polityki kulturalnej i samoorganizacji środowiska, należy podkreślić, że jest to wieloaspektowy problem. Przede wszystkim dotyczy on kształcenia, które w wielu krajach Europy Wschodniej znajduje się jeszcze w stadium raczkowania, a w innych nie istnieje w ogóle, bądź co najwyżej opiera się na nieregularnych cyklach warsztatowych, które powinny być tymczasem jedynie uzupełnieniem podstawowej edukacji. Następnie pojawia się problem tworzenia i prezentowania spektakli przy braku infrastruktury. Bardzo ważnym aspektem jest fakt krótkotrwałości życia poszczególnych spektakli, która jest nie tylko marnotrawstwem z punktu widzenia ekonomicznego, ale także nie pozwala na

⁶¹⁶ *Ibidem.*

osiągnięcie pewnej dojrzałości scenicznej niektórym projektom. Międzynarodowe *networki* pomiędzy organizacjami i instytucjami próbują ratować, czy też uzupełniać te braki w infrastrukturze.

Zarysowanie widocznych różnic w sytuacji instytucjonalnej tańca w Europie Zachodniej i Wschodniej na przełomie lat 80. i 90. pozwala podkreślić rolę, jaką w kształtowaniu się estetyki tańca odegrała polityka i historia.

ANEKS II

WYKAZ SPEKTAKLI STANOWIĄCYCH PODSTAWĘ ANALIZ

1. Andrianov Andrei, Soulimenko Oleg
 - a. *Mady in Russia* (2009). DVD;
 - b. *Made for Russia* (2009). Widziany na International Non-Verbal Theatre Festival Personal Profile w Moskwie, 19 lipca 2009.
2. Asentić Saša
 - a. *My Private Bio-Politics: A Performance on the Paper Floor* (2008). Widziany na International Non-Verbal Theatre Festival Personal Profile w Moskwie, 25 lipca 2009.
3. Ballet de la Lorraine/ Lia Rodriguez, Didier Deschamps, Gérarde Fromange
 - a. *Hymnen* (2007). Widziany w La Ferme du Buisson, Paryż, 12 grudnia 2008.
4. Bel Jérôme
 - a. *Cédric Andrieux* 2009. Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 14 grudnia 2009;
 - b. *The show must go on* (2001). Widziany w Maison de la Danse, Lyon, 26 maja 2004;
 - c. Spektakle widziane na DVD:
 - i. *Nom donné par l'auteur* (1994);
 - ii. *Jérôme Bel* (1995);
 - iii. *Shirtologie* (1997);
 - iv. *The Last Performance* (1998);
 - v. *Veronique Doisneaux* (2004);
 - vi. *Pichet Klunchun and myself* (2005);
 - vii. *The last performance – a lecture* (2004).
5. Bengolea Ceclie, Chaignaud François
 - a. *Pâquerette* (2008). Widziany podczas międzynarodowego festiwalu Tanz im August, Berlin, 24 sierpnia 2008.
6. Boivin Dominique/Cie Beau Geste
 - a. *Transports exceptionnels*. Widziany podczas Monaco Dance Forum, Monako, 14 grudnia 2006.
7. Buffard Alain
 - a. *Good boy* (1998). Widziany podczas festiwalu Les Inaccoutumes, Menagèrie de verre, Paryż, 18 listopada 2008.
8. Charmatz Boris
 - a. *À bras le corps* 1993. Widziany w Les Subsistances, Lyon, 1 kwietnia 2005;
 - b. *Herses (une lente introduction)* (1997). Widziany w CND, Pantin/Paryż, 19 lutego 2007;
 - c. *Aatt enen tionon* (1996). Widziany podczas międzynarodowego festiwalu Tanz im August, Berlin, 6 lipca 2008;
 - d. *Con fort fleuves* (1999). DVD.

9. Charmatz Boris/Hoghe Raimund
 - a. *Régi* (2006). Widziany w Les Substances, Lyon, 15 lutego 2006.
10. Charnock Nigel
 - a. *Happy Project* (2009). Widziany w Starym Browarze, Poznań, 14 marca 2009.
11. Casters Alexander
 - a. *Monsieur Zéro, famous when dead* (2007). Widziany w CND, Pantin/Paryż, 22 stycznia 2007.
12. Cherkaoui Sidi Larbi
 - a. *Foi* (2003). DVD.
 - b. *Tempus fugit* (2004). Widziany w Maison de la Danse, Lyon, 21 stycznia 2005.
 - c. *Myth* (2007). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 27 października 2007.
13. Cherkaoui Sidi Larbi/Khan Akram
 - a. *Zéro degrés* (2005). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 12 grudnia 2006.
14. Cherkaoui Sidi Larbi/Schaubühne am Lehniner Platz
 - a. *D'avant* (2002). Widziany podczas Biennale de la Danse, Lyon, 28 września 2004.
15. Chowaniec Magdalena
 - a. *Hold your horses* (2008). Widziany podczas Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa, 12 czerwca 2008.
16. Cohen Steven
 - a. *Dancing inside out* (2004). Widziany podczas Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa, 28 września 2009;
 - b. *Made in Africa* (2005). Widziany podczas Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa, 28 września 2009;
 - c. *Chandellier* (2002). Widziany podczas 8ego Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa, 28 września 2009;
 - d. *Golgotha* (2009). Widziany w ramach 38 edycji Festival d'Automne, Centre Pompidou, Paryż, 4 listopada 2009.
17. Colod Anna
 - a. *Parades and changes. Replays* (2008). Widziany podczas Biennale de la Danse, Lyon, 18 września 2008.
18. Dada von Bzdülov
 - a. *Przed południem przed zmierzchem* (2009). Widziany w Teatrze Nowym, Łódź, 8 marca 2009;
 - b. *Factor T* (2008). Widziany podczas 12 Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie, 7 listopada 2008.
19. Dimchev Ivo
 - a. *Lili Handel, Blood, Poetry and Music from the white Whore's Boudoir* (2005). Widziany w ramach Stary Browar/Nowy taniec na Malcie, 28 czerwca 2008.

20. Dubois Kitsou
- a. *Gravité zero* (1999). DVD.
21. Dziemidok Rafał
- a. *Kra* (2009). Widziany podczas 8ego Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa, 26 września 2009.
22. EmioGreco|PC
- a. *Hell* (2006). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 12 grudnia 2006.
 - b. *Purgatorium in visione* (2007). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 9 grudnia 2008;
 - c. *Purgatorium Popopera* (2008). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 16 grudnia 2008.
23. Evert Kerstin, Schulze Janine
- a. *Music was my first love and dance will be my last, or: Veronika Blumstein listens to the dance and sees the music* (2005). Widziany podczas 7ego Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa, 7 czerwca 2008.
24. Fabre Jan
- a. *Requiem für eine Metamorphose* (2007). DVD;
 - b. *Another sleepy dusty day* (2008). Widziany w ramach międzynarodowego festiwalu Impulstanz, Wiedeń, 24 lipca 2008.
25. Forsythe William
- a. *Three Atmospheric Studies* (2006). Widziany podczas 35ej edycji Festival d'Automne, Théâtre National de Chaillot, Paryż, 4 października 2006;
 - b. *Steptext* (1985). Widziany w ramach międzynarodowego festiwalu Impulstanz, Wiedeń, 14 lipca 2008;
 - c. Spektakle widziane na DVD:
 - i. *One flat thing* (2003);
 - ii. *The Loss of Small Detail* (1991);
 - iii. *Solo* (1997);
 - iv. *Limb's Theorem* (1990).
26. Forsberg Martin
- a. *Rabota* (2009). Widziany w ramach International Non-Verbal Theatre Festival Personal Profile w Moskwie, 29 lipca 2009.
27. Galván Israel
- a. *Solo* (2007). Widziany na międzynarodowym festiwalu Tanz im August, Berlin, 29 sierpnia 2009.
28. Gringas André
- a. *Hypertopia* (2006). Widziany w ramach festiwalu Artdanthé, Théâtre de Vanves, 27 lutego 2010;
 - b. *The Autopsy Project* (2007). Widziany w ramach festiwalu Artdanthé, Théâtre de Vanves, Paryż, 7 lutego 2009.
29. Gourfink Myriam
- a. *Les Temps Tirillés* (2009). Widziany w Centre Pompidou, Paryż, 21 stycznia 2009;
 - b. *Corbeau* (2007). Widziany w ramach festiwalu Hors Saison, Théâtre de la Cité International, Paryż, 29 lutego 2009.

30. Hoghe Raimund
- a. *L'Après-midi* (2008). Widziany w Théâtre de la Cité International, Paryż, 14 grudnia 2008;
 - b. *Sans-titre* (2009). Widziany w Théâtre de Gennevilliers, Paryż, 9 grudnia 2009;
 - c. *36, Avenue Georges Mandel* (2007). DVD.
31. Ingvarsten Mette, van Dinther Jefta
- a. *It's in the air* (2008). Widziany w ramach międzynarodowego festiwalu Tanz im August, Berlin, 18 sierpnia 2008.
32. Kapron Wojtek
- a. *Kosmos* (2008). Widziany w ramach 12tych Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca, Lublin, 10 listopada 2008.
33. De Keersmaecker Anne Teresa/ ROSAS
- a. *Fase: Four Movements for the Music of Steve Reich* (1982). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż 2 maja 2007 w ramach *Soirée Steve Reich*;
 - b. *Rosas danst Rosas 1983*. Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 23 października 2009;
 - c. *Once* (2002). Widziany w Maison de la Culture2 Grenoble, 10 grudnia 2004;
 - d. *Rain* (2001). Widziany w Maison de la Culture2 Grenoble, 8 grudnia 2004.
 - e. *D'un soir un jour* (2006). Widziany w ramach Biennale de la Danse, Lyon, 17 września 2008;
 - f. *Zeitung* (2008). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 19 października 2009;
 - g. *The Song* (2009). Widziany w ramach festiwalu Tanz im August, Berlin, 27 sierpnia 2009;
 - h. Spektakle widziane na DVD :
 - i. *Elena's Aria* (1984);
 - ii. *Achterland* (1990);
 - iii. *Stella* (1990);
 - iv. *Mozart/Concert Aria's, un moto di gioia* (1992);
 - v. *Drumming* (1998);
 - vi. *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2003).
34. Khan Akram
- a. *ma* (2004). DVD;
 - b. *bahok* (2008). Widziany w ramach festiwalu Impulstanz, Wiedeń, 17 lipca 2008.
35. Kołodziejczyk Kaja/Stowarzyszenie Parkour Łódź
- a. *:PK:* (2009). Dramaturg. Premiera 10 września 2009 w ramach Międzynarodowego Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, Łódź.
36. Kozak Edyta
- a. *Dancing for you longer then one minute* (2009). Widziany w ramach 8ego Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa, 22 września 2009.
37. Kozyra Katarzyna
- a. *Święto wiosny* (1999-2002). Instalacja choreograficzna. DVD;
 - b. *Olimpia* (1996). Instalacja choreograficzna. DVD.

38. Lachambre Benoît
 - a. *Lugares Comunes* (2007). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 17 lutego 2007.
 - b. *I is memory* (2006). Widziany w Théâtre des Abbesses, Paryż, 4 grudnia 2006.
39. Lehmen Thomas
 - a. *Distanzlos* (1999). DVD.
40. Leroux Brice
 - a. *Solo#2- frequencias* (2009). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 5 listopada 2009.
41. Linke Susanne/Va Wolf
 - a. *Schritte verfolgen* (2007). Widziany w Kaaitheater, Bruksela, 11 stycznia 2008.
42. Maalem Heddy
 - a. *Le Sacre du Printemps* (2004). Widziany w Le Toboggan, Lyon, 12 listopada 2004.
43. Macras Constanza
 - a. *Big im Bombay* (2005). Widziany w ramach 7ego Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa, 7 czerwca 2008.
44. Mantero Vera
 - a. *Olimpia* (1993). DVD.
 - b. *uma misteriosa Soise e.e. cummings* (1996). DVD.
45. Marin Maguy
 - a. *May B* (1981). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 14 listopada 2006.
 - b. *Umwelt* (2004). Widziany w Le Toboggan, Lyon, 30 listopada 2004.
 - c. *Turba* (2007). Widziany podczas Biennale de la Danse, Lyon, 26 września 2008.
46. Maszkiewicz Agata
 - a. *Poland* (2008). DVD.
47. McGregor Wayne /Random Dance
 - a. *Genus* (2007). Widziany w Opéra Garnier, Paryż, 11 listopada 2009;
 - b. *Entity* (2008). Widziany w ramach Łódzkich Spotkań Baletowych, 30 maja 2009.
48. De Mey Michèle -Anne
 - a. *Neige* (2009). Widziany w Théâtre National de Chaillot, Paryż, 14 stycznia 2010.
49. Mikołajczyk Mikołaj
 - a. *Waiting* (2006). Widziany w ramach 2 edycji Polskiej Platformy Tańca, Stary Browar, Poznań, 10 października 2008.
50. Monnier Mathilde, La Ribot
 - a. *Gustavia* (2008). Widziany w ramach międzynarodowego festiwalu Impulstanz, Wiedeń, 18 lipca 2008.
51. Müller Ivana
 - a. *While we were holding it together* (2006). Widziany w Starym Browarze, Poznań, 23 czerwca 2008.
52. Nadj Josef

- a. *Canard Pékinois* (1987). DVD;
 - b. *Il n'y plus de firmament* (2003). DVD;
 - c. *Entracte* (2008). Widziany w ramach festiwalu Les Hivernals, Théâtre de Cavaillon, Awinion, 26 luty 2009;
 - d. *Sho-bo-gen-zo* 2010. Widziany w Théâtre de la Bastille, Paryż, 27 stycznia 2010.
53. Needcompany / Lauwres Jean
- a. *La chambre d'Isabella*, 2004. Widziany w ramach Biennale de la Danse, Lyon, 22 września 2006;
 - b. *Le bazar du Homar*, 2006. Widziany Théâtre de la Ville, Paryż, 3 lutego 2007.
54. Needcomapny/ Barkey Grace Ellen
- a. *The porcelain project*, 2007. Widziany w Kaaitheater, Bruksela, 11 października 2007.
55. Orlik Janusz
- a. *Live on stage* (2008). DVD.
56. Orlyn Robin
- a. *We must eatour suckers with the wrappers on ...* (2001). DVD;
 - b. *Although I live inside... my hair will always reach towards the sun* (2004). Widziany w ramach 8ego Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa, 3 października 2009;
 - c. *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (2007). Widziany w Opéra Garnier, Paryż, 23 maja 2007;
 - d. *Call it... kissed by the sun... better still the revenge of the geography* (2010). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 19 stycznia 2010.
57. Ouramdane Rachide
- a. *Loin* (2008). Widziany na festiwalu Tanz im August, Berlin, 18 sierpnia 2008.
58. Pelmuş Manuel
- a. *Preview* (2007). Widziany w ramach The Romanian Dance Plateform, Bukareszt, 18 września 2009.
59. Piña Amanda i Zimmerman David
- a. *WE* (2008). Widziany na Międzynarodowym Festiwalu Impulstanz, Wiedeń, 31 lipca 2008.
60. Platel Alain/ Les Ballets C. de la B.
- a. *Vsprs* (2006). Widziany w ramach Biennale de la Danse, Lyon, 26 września 2006;
 - b. *Pitié!* (2008). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 27 października 2008;
 - c. *Out of context* (2009).Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 13 lutego 2010.
61. Pleyer Peter
- a. *Tracks through terrain* (2006). Widziany w ramach 7ego Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa, 7 czerwca 2008;
 - b. *Choreographing books* (2006). DVD.
62. Przybysz Magdalena

- a. *Mój Poland drive* (2009). Widziany w ramach Solo Projekt, Stary Browar, Poznań, 29 maja 2009.
- 63. Rambert Pascal
 - a. *Libido Sciendi* (2008). Widziany w ramach festiwalu Les Inaccoutumes, Menagerie de verre, Paryż, 22 listopada 2008.
- 64. Rizzo Christian
 - a. *100 % polyester objet dansant nr (à definir)* (1999). Widziany w CND Pantin, 12 listopada 2009.
- 65. Le Roy
 - a. *Le Sacre du Printemps* (2007). Widziany w ramach Festiwalu d'Automne, Paryż, 19 października 2007;
 - b. *Self Unifinished* (1998). DVD.
 - c. *Product of Circumstances* (1999). DVD.
- 66. Ruckert Felix
 - a. *On Pain and Presence* (2007). Widziany w ramach festiwalu Danse d'auteurs, Micadanses, Paryż, 20 stycznia 2010.
- 67. Saarinen Tero
 - a. *Hunt* (2002). Widziany w Maison de la Danse, Lyon, 2 października 2004.
- 68. Sagna Caterina
 - a. *Heil Tanz!* (2006). Widziany w Maison de la Culture2, Grenoble, 4 listopada 2004.
- 69. Salamon Eszter
 - a. *Magyar táncok* (2004). DVD.
- 70. Schweizer Michael
 - a. *ÔQueens [Body Lab]*, 2008, Widziany w ramach festiwalu Hors Saison, Théâtre de la Cité Internationale, Paryż, 16 lutego 2010.
- 71. Sehgal Tino
 - a. *Tino Seghal*, 2006. DVD.
- 72. Les Slovacks
 - a. *Opening night* (2008). Widziany w ramach 7ego Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa, 12 czerwca 2008.
- 73. Soltanoff Phil/CIE 111
 - a. *Plan B* (2004). Widziany w Maison de la Danse, Lyon, 11 grudnia 2004.
- 74. De Soto Olga
 - a. *histoire(s)* (2008). Widziany w ramach Biennale de la Danse, Lyon, 18 września 2008.
- 75. Stuart Meg/Damage Goods
 - a. *Alibi* (2001). DVD;
 - b. *It's not funny* (2006). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 27 marca 2007.
- 76. Thierrée James
 - a. *La veillée des abysses* (2005). Widziany w Maison de la Danse, Lyon, 4 listopada 2004.
- 77. T.R.A.S.H. Company
 - a. *Zofia* (2009). Widziany w ramach festiwalu Artdanthé, Théâtre de Vanves, Paryż, 25 lutego 2010.

78. Tomaszewski Cezary
a. *Merry Widow* (2009). DVD.
79. Tompkins Mark
a. *Song and Dance* (2003). Widziany w Les Substances, Lyon, 24 listopada 2007.
80. Towarzystwo Gimnastyczne
a. *Nic* (2007). Widziany w ramach 2 edycji Polskiej Platformy Tańca, Poznań, 11 października 2008.
81. VA Wöfl/Neuer Tanz
a. *12/...im linken Rückspiegel auf dem Parkplatz von Woolworth* (2007). Widziany w ramach festiwalu Tanz im August, Berlin, 16 sierpnia 2008.
82. Vandekeybus Wim/Ultima Vez
a. *What the body does not remember* (1987). DVD;
b. *Blush* (2002). DVD;
c. *Menske* (2007). Widziany w KVS Theater Bruksela, 21 listopada 2007;
d. *Spiegel* (2006). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 21 października 2006.
83. Velma
a. *Velma Superstar* (2005). Widziany w ramach 7ego Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, Warszawa, 13 czerwca 2008.
84. Verret Francois
a. *Sans retour* (2006). Widziany w Théâtre de la Ville, Paryż, 5 grudnia 2006.
85. Waltz Sasha
a. *Allee der Kosmonauten* (1996). DVD;
b. *Körper* (2000). DVD (fragmenty);
c. *Dido and Aeneas* wg. Henry'ego Purcella (2005). Widziany w Théâtre National, Bruksela, 13 stycznia 2008.

ANEKS III

WYKAZ STOSOWANYCH SKRÓTÓW

CI – *Contact Improvisation* – Improwizacja kontaktowa;

CLA – *Choreographic Language Agent* – program komputerowy opracowywany przez Scotta de Lahuntę i Wayne’a McGregora do kompozycji choreograficznej

CsO – *Corps sans organes* – ciało bez organów – pojęcie przytoczone za teorią G. Deleuza i F. Guattariego;

CCN - *Centre Chorégraphique National* – Krajowe Centrum Choreograficzne (Francja);

CND - *Centre National de la Danse* - Narodowe Centrum Tańca w Pantin, Paryż;

CNDB Bucarest – *Centrul National al Dansului Bucarest* – Narodowe Centrum Tańca w Bukareszcie;

DOD - *Directie Overleg Dans* – holenderskie stowarzyszenie twórców i menadżerów tańca;

DWA – nazwa własna holenderskiej firmy specjalizującej się w produkcji spektakli tańca współczesnego;

IRCAM - *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* – Instytut Badań i Koordynacji Akustyczno/Muzycznej w Paryżu;

KORZO – nazwa własna holenderskiej firmy specjalizującej się w produkcji spektakli tańca współczesnego;

LOL – nazwa programu komputerowego do tworzenia notacji choreograficznej autorstwa Myriam Gourfink;

MCDC – *Merce Cunningham Dance Company*;

MUDRA – szkoła tańca założona przez Maurice’a Bójarta w Brukseli, działała w latach 1970 – 1988;

P.A.F. - *Performing Arts Forum* – centrum performatywne – badawcze w dziedzinie tańca i sztuk performatywnych we Francji;

P.A.R.T.S. – *The Performing Arts Research and Training Studios* – szkoła tańca współczesnego w Brukseli, założona w 1995 przez Anne Terese de Keersmaecker;

PTT - Polski Teatr Tańca;

ŚTT – Śląski Teatr Tańca;

WUK - *Werkstätten und Kulturhaus* – centrum inicjatyw artystycznych w Wiedniu.

ESTHÉTIQUE DE LA DANSE CONTEMPORAINE EUROPÉENNE APRÈS 1990

La thèse de doctorat-ci présente est consacrée à la recherche sur l'esthétique de la danse contemporaine de ces vingt dernières années en Europe. Après une introduction méthodologique et historique, nous présentons dans la partie principale les quatre paradigmes du *corps dansant* : *politique, critique, poétique et virtuel*, ce qui nous permet de distinguer des courants esthétiques présents dans la danse européenne à partir de 1990. Cette date n'indique aucun événement en particulier, mais elle renvoie plutôt à deux faits majeurs : un historique – la fin du communisme en Europe qui a permis le développement spectaculaire de la danse contemporaine ; et un autre – esthétique – l'arrivée de la danse conceptuelle en France. Tout en citant plus que cent cinquante spectacles vus lors des nombreux festivals et aux théâtres européens, nous analysons par le biais de ces quatre paradigmes du corps dansant, la proximité esthétique des artistes venant à la fois de l'Europe de l'Ouest et des pays postcommunistes. Ceci nous a permis de constater qu'il n'est point possible de distinguer des différences purement esthétiques entre la danse est-européenne et occidentale, surtout à cause de la nature nomade de la création chorégraphique.

Notre conclusion est donc la suivante, qu'à moment présent la danse tend à une esthétique pluridisciplinaire sinon hybride qui dépasse facilement les frontières nationales grâce à des systèmes d'éducation et créations très marqués par l'esprit nomade. Ainsi, des particularités nationales consistent surtout sur des conditions spécifiques du développement de la danse et de la production, ce qui fait l'objet d'un commentaire dans un texte attaché en annexe.

Mots clef

Danse contemporaine, Europe, corps dansant, corps poétique, corps politique, corps critique

THE AESTHETICS OF THE EUROPEAN CONTEMPORARY DANCE AFTER 1990

The present work is dedicated to the research on European contemporary dance aesthetics after 1990. Following short methodological and historical introduction, we present four paradigms of dancing body: *political, critical, poetical and virtual*, we distinguish the main aesthetics waves present in the dance in Europe within last twenty years. The 1990 is not linked to any particular event but evokes two majors facts: one is historic - the end of communism in Europe, which allowed next a brilliant development of contemporary dance, the second fact is the apparition of the conceptual dance in France in nineties. By approaching the work of over eighty choreographers and hundred fifty performances seen on festivals and in the theatres all over the Europe, we are analysing via *corps dansant* the aesthetics proximity of the West- and Eastern choreographers. This analysis allowed us to make a statement, that there is no such a possibility to distinguish the differences on a pure aesthetical level between eastern and western European choreographers, namely because of the nomadic character of the contemporary choreography.

Our conclusion consists on fact, that the contemporary dance tend to a pluridisciplinary, hybrid aesthetics, and thanks to that the national frontiers are not an obstacle, especially because of the educational and creation systems marked by nomadic spirit. In consequences, the national particularities consist on specific conditions of dance development and dance production, which is an object of an analysis in annex.

Key words

Contemporary dance, Europe, dancing body, poetical body, political body, critical body

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny,
Instytut Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych,
Katedra Dramatu i Teatru
Kierownik katedry : Prof. Dr hab. Małgorzata Leyko
91-431 Łódź, ul Franciszkańska 1/5
tel./fax (42) 665 51 33

Université Paris III Sorbonne Nouvelle/ École Doctorale ED 267 Arts et Médias
IRET (Institut de recherche en Études Théâtrales) Directrice MME Catherine Naugrette
Centre Bièvre - 3e étage, porte B 1 rue Censier
75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/ed267>