

Joanna Szymajda

TENDENCJE ESTETYCZNE

**WE WSPÓŁCZESNYM TAŃCU FRANCUSKIM
PO 1990 ROKU**

Publikacja w Internecie:



Kraków 2009

Autorka niniejszej pracy zgadza się na nieograniczone cytowanie, nieodpłatne kopiowanie drogą elektroniczną i drukowanie tekstu, zawsze jednak z podaniem źródła, nazwiska Autorki i odnośnika do źródła – wortalu NowyTaniec.PL – <http://www.nowytaniec.pl> . Wszelkie powielanie niniejszego tekstu nie może wiązać się z czerpaniem z tego korzyści finansowych.

(c)Joanna Szymajda, Łódź 2005

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE.....	1
1. ZARYS ESTETYKI TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO.....	3
1.1. Taniec współczesny – problemy terminologiczne.....	3
1.2. Recepcja estetyczna corps dansant.....	13
1.3. Teatralizacja tańca a czysty taniec	25
1.3.1. Pojęcie teatralności i jego relacja wobec tańca współczesnego	26
1.3.2. Corps dansant jako narzędzie teatralizacji tańca.....	28
1.3.3. Formalne środki teatralizacji spektaklu tańca.....	31
1.3.3.1. Intencjonalność	31
1.3.3.2. Dramatyzacja.....	32
1.3.3.4. Wokalizacja/sonoryzacja.....	34
1.3.3.5. Meta-dyskurs.....	36
1.3.4. W poszukiwaniu „punktu zero”.....	37
2. NAJNOWSZY TANIEC FRANCUSKI.....	40
2.1. Pomiedzy „mimesis” a „diegesis” – redefinicja tańca.....	40
2.1.1. Gest i ruch – funkcja przedstawiająca i ekspresyjna	41
2.1.2. Wymiar społeczny współczesnego tańca francuskiego.....	44
2.1.2.1. Taniec jako społeczeństwo	45
2.1.2.2. Problematyka społeczna widziana przez pryzmat tańca	47
2.1.2.3. Hip - hop jako fenomen społeczny w relacji wobec tańca współczesnego.....	50
2.2. W kierunku anestetyki : video, film i multimedia w spektaklu tańca.....	52
2.2.1. Postmoderniści amerykańscy i video.....	53
2.2.2. Obraz projektowany jako dyskursywny.....	55
2.2.3. Rola projekcji video w kreowaniu czasoprzestrzeni choreograficznej.....	59
2.2.4. Decentralizacja percepcji przez obraz projektowany.....	63
3. EKSPERYMENTALNE FORMY (RE) PREZENTACJI	66
3.1. Nowy cyrk i jego wpływ na taniec współczesny.....	66
3.2. Technologie numeryczne i ich rola w tworzeniu choreografii.....	72
3.3. Anestetyka a technologia numeryczna.....	75
PODSUMOWANIE.....	79
BIBLIOGRAFIA.....	80

WPROWADZENIE

Niniejsza praca powstała jako wynik mojej fascynacji tańcem połączonej z doświadczeniem, jakie dane mi było zdobyć na stypendium w Uniwersytecie Lumière w Lyonie. To doświadczenie obejmuje zarówno studia nad tańcem współczesnym, jak i uczestnictwo w *Biennale de la Danse 2004* oraz recepcję kilkudziesięciu choreografii prezentowanych w Lyonie i innych miastach Francji podczas mojego półtorarocznego pobytu w tym kraju. Ogromną rolę w zdobywaniu materiałów odegrały również biblioteki: miejska i uniwersytecka w Lyon II, ale przede wszystkim bogata videoteka *Maison de la Danse* w Lyonie - jednej z najważniejszych instytucji we Francji promujących taniec współczesny.

Większość choreografii stanowiących podstawę moich badań to spektakle, które podziwiałam na żywo, w salach teatralnych. Inne - te z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych - mogłam zobaczyć na kasetach video, niemniej nadal pozostaje kilka, których opis przytaczam za innymi badaczami, z powodu ich niedostępności jako materiałów audiowizualnych, bądź tylko fragmentarycznej ich rejestracji. Zdając sobie sprawę z ewidentnych różnic w percepcji choreografii na żywo i za pośrednictwem video, starałam się analizować przede wszystkim te spektakle, które znam z własnego doświadczenia jako widz, pozostałe wprowadzając raczej w charakterze dygresji budującej kontekst interpretacyjny.

Ponieważ w języku polskim nie przeprowadzono zbyt wielu badań nad estetyką tańca współczesnego wydało mi się konieczne wprowadzenie kontekstu historycznego, gdyż bez znajomości ewolucji tej formy tańca trudno jest zrozumieć jej obecną, nieco hybrydalną postać. Tak więc w pierwszej części pracy obok twórców francuskich pojawią się choreografowie amerykańscy, niemieccy i innych narodowości, którzy odegrali przełomową rolę w kształtowaniu się form modernistycznych, postmodernistycznych i współczesnych tańca.

Podobnie, pomimo iż tematem pracy jest taniec francuski, jej pewne fragmenty zostały rozszerzone o „taniec we Francji”, co jest zresztą wynikiem multietnicznego charakteru środowiska tańca oraz autonomii twórców, którzy często pracują w kooperacji z zagranicznymi instytucjami kulturalnymi.

Drugi i trzeci rozdział poświęcone są nurtom estetycznym najnowszego tańca francuskiego od lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, z naciskiem położonym na różnice między pokoleniem choreografów debiutujących w latach siedemdziesiątych i najmłodszymi przedstawicielami tej sztuki, którzy właśnie w latach dziewięćdziesiątych rozpoczynali swoje kariery.

W rezultacie powyższy tekst ma więc charakter analityczno-syntetyczny. Wychodząc od analizy poszczególnych spektakli tańca, starałam się bowiem wyodrębnić wspólne idee i sposoby pojmowania istoty tańca, które prowadzą do tej niezwyklej różnorodności, jaka charakteryzuje współczesne choreografie, różnorodności, która jest jednak pewną syntezą - jedyną możliwą w obliczu problemu : co to jest *tańiec współczesny*? To prowokacyjne w swej istocie pytanie stawiają sobie artyści od początku dwudziestego wieku a ich zróżnicowane odpowiedzi kształtują niedefiniowalną jednoznacznie naturę tańca współczesnego.

Tak więc postaram się w trzech częściach przybliżyć fragment tego, co przyjęło się określać mianem sztuki współczesnej choreografii, niemniej będzie to fragment bardzo istotny, zważywszy na rolę, jaką odgrywają francuscy choreografowie i tancerze w kreowaniu estetyki tańca współczesnego.

1. ZARYS ESTETYKI TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO

1.1. Taniec współczesny – problemy terminologiczne

Termin *taniec współczesny* budzi liczne kontrowersje i wymaga właściwie każdorazowo dookreślenia czasoprzestrzennego. Wynika to m.in. z faktu, iż rozwój samego pojęcia *współczesność* wiąże się z historycznym procesem pojawiania się hasel *modernizm* i *postmodernizm* – a te powodują w świecie tańca dyskusje tak samo intensywne i nierozwiązywalne, jak na terenie literatury czy innych sztuk. Tak więc próba definicji „współczesności” tańca wymaga prześledzenia drogi, jaką sztuka ta przebyła w przeciągu dwudziestego wieku.

Zważywszy na zakres tej pracy – obejmujący taniec francuski od lat 90—tych XX wieku, szerokie konteksty z obszaru tej problematyki mogą zostać przywołane tylko fragmentarycznie. Niemniej prezentowany pogląd nie ograniczy się do wymienienia kolejnych prekursorów nowych prądów i ich głównych idei, ale wprowadzi również towarzyszące im warunki historyczno-filozoficzne. Za punkt wyjścia posłuży natomiast definicja tańca współczesnego zaproponowana przez *Słownik tańca Larousse’a* :

„*Danse contemporaine: expression générique recouvrant différents techniques ou esthétiques apparues dans le courant du XX siècle.*”¹

„*Taniec współczesny : termin ogólny, obejmujący różne techniki lub estetyki pojawiające się w ciągu XX wieku.*”

Takie sformułowanie bardzo dobrze wyraża niedefiniowalną, z punktu widzenia logiki klasycznej, naturę tańca współczesnego. Dlatego właśnie w słowniku Larousse’a przytoczona jest następnie skrócowa wersja historycznego rozwoju pojęcia « taniec współczesny » i jego różnych obszarów referencji.

Początkowe użycie tego terminu około lat 50-tych dotyczyło po prostu tańca pojawiającego się aktualnie na scenach francuskich, a jego krytycy określali siebie jako historyków sztuki swojej epoki, którzy za główny cel mają opis pracy współczesnych im twórców (choć ta współczesność sięgała początku wieku i czasów Isadory Duncan oraz Baletów Rosyjskich Diagilewa). W chwili, gdy pojawiły się wymiary kategoryzacji jakościowej w omawianym terminie, na plan pierwszy wysunęła się kwestia granicy czasowej. Twórcy zbiorowego dzieła *Danse au défi* wydanego w 1987 w Paryżu deklarowali opisywanie twórczości wyłącznie artystów modernistycznych i ich następców. Tak właśnie słowo *modernistyczny* stało się kwestią dyskusyjną i dyskutowaną w zasadzie do dziś. Dla jednych pojęcie *modern* dotyczy wszystkich prądów pojawiających się od czasów Isadory Duncan – prekursorki tańca modernistycznego, inni upatrują jego prawdziwych początków dopiero w latach 60-tych i we wpływie awangardy amerykańskiej.²

¹ *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Bordas, 1999, str.705.

² *Dictionnaire de la danse*, op. cit., str.706.

Śledząc dyskusje, jakie na temat pojęć *modernizm*, *postmodernizm* czy *współczesność* prowadzą teoretycy tańca, można zauważyć pewną zasadniczą regułę sprowadzającą się do tego, iż droga tańca do jego «współczesności» jest przede wszystkim drogą łamania kolejnych kodów, przekraczania kolejnych granic i eksperymentowania, które doprowadziło taniec do autotransgresji, przekroczenia samego siebie, czego wyrazem jest najnowsza jego postać jako programu komputerowego czy *virtual reality*.

Zanim do tego doszło konieczne były tysiące kolejnych kroków i obecność na scenach, głównie europejskich i amerykańskich, genialnych tancerzy i choreografów. Historycy tańca rozpoczynają opisywanie narodzin tańca współczesnego od debiutu wspomnianej już Isadory Duncan (1878-1927) oraz Baletów Rosyjskich, a szczególnie skandalicznej w owych czasach choreografii Niżyńskiego do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. *Święto wiosny* złamało pierwsze taneczne kody wprowadzając do choreografii ekspresję „pierwotnej” i „prymitywnej” energii. Niżyński pisze do Strawińskiego w 1913 roku:

„ludzie zobaczą nowe i różne kolory, i całkiem różne linie, wszystkie inne, nieoczekiwane i piękne... Każda pozycja nie jest już tylko prostą pozycją, ale środkiem kanalizacji energii psychicznych i fizycznych.”³

Pomiędzy tymi ideami najsilniejsze są determinizm i prymitywizm, łączące się z przekonaniem, że to społeczeństwo odpowiada za degradację człowieka. Istotność tej choreografii, która od czasów Niżyńskiego doczekała się już około dwustu interpretacji,⁴ poświadczają m.in. historycy tańca, którzy podczas jednej z konferencji zadeklarowali, iż:

„*Święto wiosny* uczestniczy w apokalipsie zakrętu wieku. (...) W swojej odmowie indywidualizmu oraz barbarzyństwie finału, *Święto wiosny* wydaje się równać z ziemią ludzką kulturę.”⁵

Tymczasem niektórzy z historyków wiążą termin *taniec współczesny* z postaciami takimi, jak amerykańska tancerka i aktorka Loïe Fuller – uznając tym samym koniec wieku dziewiętnastego za początek współczesności na scenie. Chociaż taniec Fuller postrzegany jest często jako bardziej spektakularny niż rewolucyjny, warto zwrócić uwagę na jej metodę eksploracji przestrzeni scenicznej i grę sylwetki tancerza z oprawą świetlną, uwidaczniającą siłę liryczną i poetyckość ruchu.⁶

Koniec wieku dziewiętnastego to również moment, kiedy powstały pierwsze teorie związane z ruchem i tańcem. Paradoksalnie ich twórcami były często osoby nie mające nic

³ Cremezi S., *La signature de la danse contemporaine*, Chiron Editions, Paryż, 2002, str 11.

⁴ Pailey J., *L'odyssée du Sacre*, in « Danseur » n° 240, luty 2005.

⁵ Cremezi S., op. cit., str 12.

⁶ Ginot I., Michel M., *La danse au XX-e siècle*, Larousse, Bordas, 1998, str. 88.

wspólnego z tańcem jako praktyką. Tutaj należy wymienić przede wszystkim dwie postaci: Francuza François Delsarte'a oraz szwajcarskiego innowatora Emila Jacques-Dalcroze'a.

Delsarte wypracował teorię dotyczącą relacji między gestem i emocją wychodzącą z refleksji nad związkami między głosem i ruchem. Jego system – dający tancerzom praktyczne wskazówki techniczne i otwierający szerokie pole gestyczne - znajduje swoje źródła w naukach św. Augustyna, myśli scholastycznej i neoplatońskiej. Amerykańscy uczniowie Delsarte'a (Steele Mackaaye) stworzyli na podstawie jego teorii technikę zwaną „gimnastyką harmonijną” (*Harmonic Gymnastic*), która jednak była dość oddalona od swoich źródeł filozoficznych. Dopiero Ted Shawn powrócił do podstaw teorii francuskiego naukowca, znajdując w niej wskazówki do nauki tańca chłopców – głównie dzięki zwróceniu uwagi na tors – źródło i środek wyrazu emocji.

Jacques-Dalcroze z kolei rozpoczął swoje poszukiwania od relacji muzyka-ruch. Jego nowa metoda pedagogiczna, nazwana *rytmiką*, kładła nacisk na ekonomię ruchu, szybkość reakcji, fizyczną reprezentację partytury muzycznej. Jeden z późniejszych uczniów rytmiki w Hellerau – Rudolf Laban, zaznaczył w historii tańca kolejny okres przełomowy. Jego udziałem było bowiem powstanie pierwszego systemu kodyfikacji ruchowej, wprowadzenie elementów analizy rytmu, ruchu i jego komponentów przestrzennych, pojęcia *kinesfery* jako figury referencyjnej dla tancerza. Dorobek Labana w dziedzinie badania „jakości” ruchu, tańca „naturalistycznego” i systemów kodyfikacyjnych mocno zaakcentował kierunek zmian i poszukiwań w tańcu modernistycznym, stając się jednocześnie jego pierwszym, spójnym korpusem teoretycznym.⁷

Jedna z czołowych badaczek historii tańca we Francji – Laurence Louppe, wskazuje na kilka wydarzeń, niekoniecznie związanych z samym tańcem, jako inicjujących nową epokę:

„Taniec współczesny narodził się pod koniec XIX wieku, podobnie jak kino. I podobnie jak ono jest nową, wylaniającą się sztuką, nawet jeżeli jej przedstawicielem jest jeden z najstarszych nośników – ciało ludzkie.”⁸

„Ciało ludzkie” symbolizuje bowiem w 1900 roku pierwszy moment *modern* w historii tańca, kiedy to urodzona w San Francisco Duncan podczas tournée po Europie „ośmielała się tańczyć boso, z gołymi ramionami, jak w antycznej Helladzie”, łamiąc tym samym jedno z najsilniejszych wówczas tanecznych tabu. Taniec modernistyczny, powstały w Ameryce, będzie to taniec, który tworzą na początku XX wieku Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn i który wylania się z dzieł Marty Graham, Mary Wigman, Doris Humphrey. Prekursorka - Isadora Duncan, czerpie tematy z kontemplacji natury, na scenie staje się „falą, chmurą, wiatrem, drzewem”. Słuchając muzyki klasycznej, dostarczającej jej emocji, próbuje je przekładać na ruch. Dla niej taniec jest rezultatem wewnętrznego ruchu, powrotem do pierwotnego impulsu. Do jej

⁷ Ibidem, str. 86.

⁸ Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, ed. II uzup., Paryż, 2000, str. 46.

sposobu pojmowania tego powrotu do źródeł wkrada się mistyka: Duncan traktuje taniec jako ponowne odkrycie części bóstwa, które - jak sądzi - każdy człowiek nosi w sobie. Wybiera więc swoich mistrzów myśli: Schopenhauera i Nietzschego, zgodnie z głębokim przekonaniem, iż:

„Przybyłam do Europy, aby wywołać odrodzenie religii poprzez taniec, aby wyrazić piękno i świętość ludzkiego ciała poprzez ruch”.⁹

Powszechnie uważa się, iż Duncan nie wypracowała żadnej nowej techniki, co nie jest do końca słusznym sądem, gdyż jej praca nad tańcem często wiązała się z autorefleksją, studiami nad ruchem, poszukiwaniem inspiracji w rzeźbie, malarstwie, muzyce, w dorobku innych kultur. Fakt, iż odrzuciła skodyfikowane, klasyczne wykształcenie, nie przeszkodził jej samej w założeniu szkół tańca w Niemczech, Grecji, Francji, a nawet w Rosji. Duncan ufundowała najbardziej esencjalne podstawy modernizmu: pojęcie „języka gestycznego”, adekwatność ruchu i projektu artystycznego, wyzwolenie od konwencjonalnych kodów zniewalających ciało (również w szerszym kontekście społecznym).¹⁰

Od początku XIX wieku taniec wydaje się więc wyznaczać nowe cele: ekspresję dramatyczną emocji oraz włączenie do dialogu kontekstu społecznego. Na wzór wszystkich innych sztuk jest odtąd postrzegany jako próba odpowiedzi na pytania stawiane przez epokę. Wydarzenia z początku XX wieku doprowadziły bowiem do ostatecznego zakwestionowania tańca klasycznego i poszukiwań nowego znaczenia i nowego języka. Szok pierwszej wojny światowej, następnie wielki kryzys w 1929, wiążą się z powstaniem nowych koncepcji: Marty Graham, Doris Humphrey i Jose Limona w Ameryce, Mary Wigman i von Labana w Niemczech.

„Taniec modern, mówiąc ściśle, powstał i rozwinął się z krytycznego punktu widzenia, odrzucając obojętność tańca klasycznego na głębokie emocje i historię (...) i odrzucając jego kod ruchowy, który czynił z niego martwy język. Począwszy od tej krytyki, taniec wyznaczył sobie za zadanie żyć intensywnie tym, co jest najbardziej znaczące w lękach i obietnicach współczesnego świata oraz szukać nowych znaków zdolnych je wyrazić.”¹¹

Graham i Wigman chciały dać ciału środki ekspresji połączone z myślą, aby wypracować techniki zdolne wyrazić i przekroczyć tragiczne momenty historii i cywilizacji. Tak powstał, mający znaczący wpływ również na współczesne techniki taneczne, *Ausdrückstanz* – taniec ekspresyjny, łączony z nazwiskami głównie Valeski Gert oraz Mary Wigman i jej „Hexentanz”. Pojawienie się *Ausdrückstanz* w Niemczech to również jedna z najważniejszych manifestacji teatralnych ekspresjonizmu. Symboliczna gestyka Wigman sytuuje się w linii, która, pomijając choreograficzną narrację dramatyczną, prowadzi do powstania *gestu cielesnego* oraz konstrukcji nowego języka (*langage*) tańca.¹²

⁹ Duncan I., *Ma vie*, Gallimard, Paryż, 1969, str. 35.

¹⁰ Ginot I., Michel M., op. cit., str. 91.

¹¹ Bourcier P., *Histoire de la danse occidentale*, Seuil, Paryż, 1999, str. 54.

¹² Lehmann H.-T., *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paryż, 2002, str. 100.

Loupe, która nie popiera zresztą ścisłego rozgraniczenia między modernizmem i współczesnością, odpowiadając na pytanie o istotę tańca współczesnego, pisze, iż nie jest on z pewnością zwykłą mutacją kodów gestycznych w stosunku do innych ekspresji tanecznych ani też tylko kwestią języka lub formy - nawet jeżeli ruch został poddany, od początku wieku, specyficznej „kuracji”. Esencji tańca współczesnego należy szukać, według niej, w warstwie ideologicznej:

„Ameryka – twórcy nowego tańca lat 20-tych nie stawiają pytania: **What it looks like?**,
ale: **What does it say?**”¹³

Zawarta w powyższym cytacie ideologia dominuje u amerykańskich pionierów współczesnego tańca nad praktyką, budując jednocześnie granicę między klasyką i modernizmem, ale także między modernizmem i następującym po nim postmodernizmem. Ten nowy taniec, twierdzi Loupe, mówił zatem zarazem coś delikatnego i ważnego o działaniu i świadomości przedmiotu w świecie. Jest to co prawda cel wszystkich sztuk, ale także ekstremalna limitacja, przez którą może ulec zniesieniu właściwa im materialność.

Rewolucja artystyczna początku XX wieku zbiegła się w tańcu z reformą teatralną - uczestniczymy równolegle w kryzysie dramatu i dyskursu teatralnego. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo zmian, jakie zachodzą wówczas w estetyce tych dwóch sztuk. W kontekście wcześniejszych rozważań dobrze zilustruje to fragment tekstu Hans-Thiesa Lehmana:

„Na skutek odrzucenia tradycyjnych form teatralnych rodzi się nowego rodzaju autonomia teatru jako samodzielnej praktyki artystycznej. (...) Nowo zdobyta wolność doprowadziła zarazem do pewnej straty, którą - patrząc z pozytywnej perspektywy - opisać można jako wkroczenie teatru w epokę eksperymentowania. Odkąd zaś teatr zaczął zastanawiać się nad niezależnymi od realizowanego tekstu, tkwiącymi w nim samym możliwościami artystycznego wyrazu, znalazł się - podobnie jak inne dziedziny sztuki - w przestrzeni trudnej i ryzykownej wolności wciąż postępującego eksperymentowania.

Teatralizacja teatru prowadzi zatem do uwolnienia się teatru od obowiązku respektowania przesłania dramatu, sama zaś zostaje przyspieszona za sprawą jeszcze jednej cezur w historii mediów: przez pojawienie się kina.”¹⁴

Historycznie okres modernistyczny będzie więc pierwszym składającym się z serii „ceremonii przejścia” tak samo dla teatru, jak i dla tańca. Nowy taniec wyłania się jako budujący swoją własną, autonomiczną tożsamość, poczynając od negacji podstaw estetyki tańca klasycznego

i otwierając się na świat jako sztuka zdolna aktywnie reagować na swój przedmiot – identyfikowany z miejscem człowieka w świecie i ideą ludzkości. Oczywiście pociągało to za sobą znaczące zmiany w środkach ekspresji i technikach samego tańca, ale miało to niejako charakter wtórny. Stąd wzięła się być może, krytykowana przez jego następców, patetyczność i wzniosłość

¹³ Loupe L., op. cit., str. 43.

¹⁴ Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004, str. 66-67.

tańca modernistycznego, której odrzucenie będzie rytuałem przejścia dla formy *post-modern*. Pierwsze eksperymenty zaliczane do tego nurtu są dziełem choreografów amerykańskich. Należy jednak podkreślić, iż dla większości badaczy jest to właśnie modernizm „właściwy”, ale jeszcze nie postmodernizm. Dwie najważniejsze postaci: Merce Cunningham i Alvin Nikolais – urodzeni w 1919 – odrzucają ekspresyjność tańca modernistycznego początku wieku oraz wynikający z tego język (*langage*). To odrzucenie nie polega oczywiście na biernej negacji, ale na pracy, która do dziś tworzy podstawy wielu choreografii. Michele Fevre twierdzi nawet, iż:

*„W zasadzie nie można zrozumieć współczesnej choreografii bez przywołania teorii i praktyki Merce’u Cunninghama, zaproponowanej w sposób radykalny i bezprecedensowy w historii tańca. Projekt Cunninghama jest również fundamentalną zmianą praxis choreograficznej i wprost, lub pośrednio, znaczą jeszcze dziś dzieła najważniejszych choreografów.”*¹⁵

Cunningham dostarczył sztuce tańca warsztat pozwalający poznać specyfikę właściwych jej materiałów: czasu, przestrzeni, energii, ich składowych oraz połączeń. Zawiesił prawo ogniskowej percepcji: dla niego nie ma centrum na scenie i każdy tancerz zajmuje określoną przestrzeń, w której to on jest centrum tej przestrzeni przemieszczającej się razem z nim. Choreograf ten złamał więc organizację pochodzącą z klasycznego porządku scenicznego (perspektywa i wizja centralna).¹⁶

Alvin Nikolais kładzie natomiast nacisk na pojęcie *gestu* w momencie jego „wylaniania się”, wyjątkowego w swoim rodzaju i niepowtarzalnego. Proklamuje abstrakcję jako jedyną prawdę, aby skuteczniej zaprowadzić tancerza do samego aktu tańca, bez zależności literackiej albo muzycznej. Zmysł „kinestetyczny”, „sympatia cielesna” są w jego pracy pojęciami zasadniczymi.¹⁷

Jednak właściwa rewolucja amerykańskiej post-awangardy to lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Trauma drugiej wojny światowej, Auschwitz i Hiroszima, przyspieszą kryzys cywilizacji, która wejdzie odtąd w erę atomową. W tym kontekście historycznym od 1960 roku rozwija się taniec post-modernistyczny, zrodzony z negacji celów i środków tańca *modern*. Powstanie i użycie słowa *postmodernistyczny* datuje się na początek lat 70-tych, oznacza więc to, co technicznie następuje po tańcu modernistycznym.

Nowy York: Judson Church¹⁸, Grand Union, niemożliwy do „ograniczenia” okres, podczas którego taniec przejdzie fazę wielokrotnej redefinicji w wykonaniu najwybitniejszych choreografów tej generacji: Yvonne Rainer, Steve’a Paxtona, Trishy Brown, Davida Gordona, Deborah Hay i wielu innych.

¹⁵ Fevre M., *Théâtralité de la danse contemporaine*, Chiron, Paryż, 1995, str 19.

¹⁶ Cremezi S., op. cit., str 13.

¹⁷ Ibidem, str 13.

¹⁸ *Judson Church* to nazwa słynnego kościoła, który zaadaptowany na cele artystyczne stał się głównym miejscem przedstawień dla twórców nowojorskiej sceny awangardowej.

Nie odrzucają oni zdobyczy Cunninghama dotyczących przestrzeni, autonomii tańca, jego stosunku do muzyki, do czasu: ten cenny „spadek” jest raczej fundamentem, który się bada i na którym się buduje, ale jednocześnie trzyma się daleko od jego wirtuozerii odczuwanej jako arystokratyczne zakotwiczenie w klasyce. Nie zapominając również, iż *modern dance* jest ciągle obecny na scenach Nowego Jorku i że nowa generacja twórców tego *post-modern dance* nie rozpoznaje się zupełnie w „tańcach dramatyzowanych”. Co więcej, widzi siebie raczej w kręgu społeczności artystycznej sztuk wizualnych, teatru, filmu i muzyki, która to społeczność jednoczy się wokół projektów multimedialnych lub formułuje nowe strategie kompozycji, niweczące linearność, ciągłość, reprezentację i przedstawianie, na korzyść struktur alogicznych, symultaniczności, nakładania się lub powtarzalności.

W centrum uwagi są ponownie: sposób istnienia dzieła sztuki, warsztat artysty oraz specyficzność każdej z dyscyplin.¹⁹ W tańcu jest to początek poetyki „odrzućcia” potwierdzony przez Yvonne Rainer w jej słynnym manifestie „NO”, który zawiera w swojej odmowie wszystko z minionego tańca i spektaklu:

„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”²⁰

“Nie spektaklowi, nie wirtuozerii, przekształcaniu, magii i udawaniu, nie blaskowi i transcendencji obrazu gwiazdy, nie heroizmowi i anty-heroizmowi, nie tandetnemu obrazowaniu, nie mieszanemu performerowi czy widzowi, nie stylowi, nie uwodzeniu widza przez podstępny performer, nie ekscentryczności, nie poruszaniu lub byciu poruszonym”.

„Stworzyć tabula rasa, rozpocząć od zera: Co to jest taniec? Co to jest ciało? Przestrzeń? Czas? Kto tańczy? Gdzie tańczy? Dlaczego?”²¹

Produkcje tego okresu nie będą homogeniczne, ale raczej zjednoczone w woli dekonstrukcji kodów tańca i spektaklu, oddalenia się od wszelkich tradycji, *repenser* – ponownego przemyślenia elitarniej koncepcji *corps dansant*²². Taki sposób faworyzuje kreacjonizm i indywidualizm – cechy, które jako jedne z niewielu można przypisać pojęciu „taniec współczesny”.

Słownik tańca Larousse’a przypomina, iż taniec modernistyczny fundował szkoły i „nowych mistrzów”. Taniec współczesny natomiast definiowany jest jako wywodzący się

¹⁹ Febvre M., op. cit., str. 19.

²⁰ Rainer Yvonne, *Work 1961-73*, New York University Press, 1974, str. 51; za M. Febvre, op. cit., str. 24.

²¹ Febvre M., op. cit. str. 25.

²² *Corps dansant* jest terminem oznaczającym w języku francuskim « ciało tańczące », ponieważ korzystałam w większości z francuskojęzycznych źródeł postanowiłam zachować oryginalny termin, który wydaje się bardziej adekwatny od jego polskiej wersji, ewokującej raczej pewien typ akcji niż ciało ludzkie jako narzędzie i środek pracy tancerza.

z indywidualności autora – każdy może się uznać (lub nie) za twórcę współczesnego. Termin „współczesny” nie ewokuje żadnej charakterystyki stylistycznej, ale raczej pewien zwyczaj „pożyczania” technik z prądów modernistycznych, postmodernistycznych, ale i klasycznych (większość tancerzy jest nadal absolwentami szkół baletowych). Niemniej zanika potrzeba dookreślania tych technik czy identyfikowania się z jakąś „szkołą” czy mistrzem. Taniec współczesny czerpie z bardzo różnych i właściwie nieograniczonych źródeł inspiracji, wchodząc w dialog z innymi dyscyplinami sztuki, zwłaszcza z teatrem²³, sztukami plastycznymi, architekturą, cyrkami, sztukami audiowizualnymi, etc.

Po raz kolejny możemy zaobserwować podobny proces w teatrze – tym razem nieco opóźniony w stosunku do tańca:

„Podczas gdy w „modern dance” odrzucono jedynie narracyjny wymiar tańca, to w „postmodern dance” – także i psychologiczny. Również w teatrze postdramatycznym zaczyna ujawniać się ta linia rozwojowa – wprawdzie z opóźnieniem wobec przemian w teatrze tańca, niemniej teatr słowa i aktora zawsze w dużo większym stopniu niż taniec stanowił miejsce dramatycznej produkcji sensu. Teatr tańca odłania zasypane ślady cielesności. Wzmacnia, przesuwając, kreuje impulsy ruchu i gesty ciała, a w ten sposób przypomina potencjalne, zapomniane, niewywołane dotąd możliwości języka ciała. Również reżyserzy teatru literackiego wielokrotnie tworzą teatr ze znaczącą rolą choreografii ruchów, nawet jeśli na scenie nie powstaje żaden taniec. Stało się jednak i odwrotnie: pojęcie tańca rozszerzyło się do tego stopnia, że kategorię różnic powoli przestają mieć sens.”²⁴

We Francji taniec modernistyczny pojawił się pomiędzy rokiem 1960 a 1970. Oddalony przez hegemonię neoklasyczną (m.in. Maurice’a Bejarta i Rolanda Petita), taniec jako sztuka *modern* mógł się narodzić tylko dzięki uporowi pionierów takich jak Jacqueline Robinson czy Françoise i Dominique Dupuis. Należy również podkreślić ogromny wpływ Amerykanki Carolyn Carlson na zaakceptowanie tańca modernistycznego przez publiczność francuską.²⁵

Francja nie doceniła zdobyczy wczesnych rewolucjonistów tańca, takich jak Wigman, Delsarte czy Laban. Dopiero imigracja licznych artystów niemieckich podczas wojny wprowadziła m.in. myśl i nauczanie von Labana. Po wojnie, w latach 1945-1950, na forum dyskusji wchodzi najpierw kwestia końca teatru, podjęta przez Camusa, Sartre’a, Audibertiego. W 1947 Jean Vilar organizuje pierwszy festiwal w Awinionie, publiczność odkrywa Geneta, Adamova, Ionesco, tutaj również odkryje Bejarta i jego *Balet XX wieku*. Także muzyka ewoluuje bardzo szybko. Schönberg pisze *Trio pour cordes* w 1946. W następnym roku John Cage (potem stały współpracownik

²³ Ta współpraca dwóch sztuk warta jest podkreślenia ze względu na nowy gatunek jaki w efekcie wypracowała. Właściwym jej początkiem jest *Der grüne Tisch* niemieckiego choreografa Kurta Joos’a, natomiast kontynuacja jego następczyni, legendarnej już dziś Piny Bausch i jej Tanztheater, wyznaczyła nowy rodzaj tańca – *danse-théâtre* czyli teatr tańca.

²⁴ Lehmann H.-T., op. cit., str. 150.

²⁵ Carlson przyjechała do Francji w 1972, po kilkuletnim okresie tańca u Alvina Nikolaisa. Do jej popularności przyczynił się Festiwal w Awinionie, gdzie zaprezentowała swój balet *Rituel pour un reve mort* z Cie Anne Beranger. W paryskiej Operze zatriumfowała natomiast dzięki solo *Densité 21, 5* do partytury Varesa. Została tam zaangażowana jako gwiazda-choreograf i kierownik Grupy Badawczej Opery Paryskiej.

Cunnighama) prezentuje swoje pierwsze doświadczenia - *Sonate et Interludes*. Pierre Schaffer realizuje natomiast swoje najnowsze próby muzyki elektronicznej.²⁶

Lata pięćdziesiąte to również okres pojawienia się pierwszych pionierów tańca modern – m.in. Dominique Dupuis oraz uczennicy Mary Wigman – Jacqueline Robinson. Jednak ferment intelektualny, który dotknął teatr kilkadziesiąt lat wcześniej, wywarł wpływ również na taniec francuski dopiero w latach 60-tych. Właściwy początek zmian w choreograficznej *écriture* tamtych czasów w Europie zaznaczyło *Święto wiosny* w choreografii Bejarta powstałe w 1961 w Théâtre de la Monnaie w Brukseli i wystawione w roku następnym w Théâtre des Nations w Paryżu. Mimo iż ten choreograf, podobnie jak twórcy modernistyczni, wywodzi gest z podstawowego aktu oddychania, wykorzystuje nadal w swoich dziełach całe sekwencje techniki akademickiej (to właśnie jest spadkiem po klasyce, utrzymującym się zresztą do dziś w Europie i Ameryce).

Aby Francja rozważyła ostatecznie kwestie walorów estetycznych w sztuce, trzeba właściwie wydarzeń maja 1968 roku. W świecie tańca świadczy o tym m.in. inicjatywa pierwszego konkursu w Bagnolet Jacques'a Chauranda w 1969 zatytułowanego *Balet dla jutra - pierwsze biennale młodego tańca współczesnego*. Ta data odpowiada wybuchowi przełomowego okresu w choreografii francuskiej, który wyłoni kilku niezaprzeczalnych mistrzów tego, co konstytuuje taniec współczesny i choreografię francuską „przełomu wieków”. Będą to twórcy tacy jak: Dominique Bagouet, Jean- Claude Gallotta, Michel Hallet-Eghayan, Francois Verret, Regine Chopinot, Maguy Marin, Karine Saporta, Regis Obadia i Jöelle Bouvier, Daniel Larrieu, Viola Faber.²⁷

Taniec współczesny, widziany przez pryzmat osiągnięć tych choreografów to taniec, którego przedmiotem jest analiza właściwych mu środków wyrazu – czyli ciała ludzkiego, ruchu i gestu– ich zasady powstawania i sposobu budowania znaczeń, możliwości istnienia na scenie. To próby porzucenia stereotypów ruchowych, zniesienia nadinterpretacji gestu, skupienia się na samym środku ekspresji, a nie na jego potencjalnym znaczeniu. Tancerze i choreografowie korzystają z technik improwizacji, prądów postmodernizmu amerykańskiego, form ekspresji zaczerpniętych z teatru Nō i tańca butoh, teatralności inspirowanej niemieckim ekspresjonizmem, co stopniowo wzbogaca słownik tej „nowej fali”.

Francuski taniec współczesny kontynuuje drogę zapoczątkowaną przez modernistów z coraz większą samoświadomością, coraz chętniej korzysta z dorobku innych sztuk. Staje się kolejną dziedziną działań artystycznych afirmujących indywidualizm i kreacjonizm. To pokolenie wyznacza po-nowoczesność w tańcu francuskim, czyli - ryzykując pewną niedokładność– współczesność. Ta nieprecyzyjność terminu będzie towarzyszyć, niestety, wszelkim rozważaniom nad tańcem współczesnym, a wynika ona m.in. ze wspomnianej już, ciągłej obecności dorobku

²⁶ Cremezi S., *op. cit.*, str. 14.

²⁷ Ibidem, str. 14.

artystycznego i technicznego takich twórców, jak Graham, Cunningham, Nikolaïš, Brown, Paxton, Carslon, etc.

Lata 90-te natomiast wydają się kolejnym momentem „przejścia” dla tańca współczesnego – na scenach francuskich pojawia się nowa generacja. Jeszcze niedookreślona ideologicznie grupa debiutujących w tym czasie choreografów zaczyna (oczywiście) od podważenia podstaw stworzonych przez generację wcześniejszą.

Jerôme Bel, Alain Buffard, La Ribot, Xavier le Roy, Benoit Lachambre, Gilles Jobin, Emmanuelle Huyhn, Boris Charmatz, Myriam Gourfink, Raymund Hoghe – w połowie lat dziewięćdziesiątych te nazwiska zaczęły pojawiać się coraz częściej na festiwalach i scenach europejskich. Są to ci tancerze, którzy w większości tworzą swoje pierwsze choreografie, a ponieważ znajdujemy ich obok siebie w programach tych samych festiwali, „coś” nabiera formy, „coś”, czego nikt jeszcze nie ośmiela się nazwać ani ruchem, ani siecią, ale co jest wystarczająco znaczące, aby można połączyć to terminem „wspólnoty”. Ta wspólnota będzie dążyć do przeprowadzenia założeń tego, co przyjęło się nazywać „tańcem współczesnym” oraz zasad choreografii ustalonych przez poprzednią generację. Ta ostatnia - izolowana w centrach choreograficznych rozproszonych po terytorium francuskim - ma coraz więcej trudności w eksplorowaniu artystycznych zdobyczy, pracy nad kompozycją, słownikiem gestycznym, który zajmuje miejsce stylu, kadrów normatywnej reprezentacji, kinestetycznego rozwoju, etc.²⁸

Powstaje więc kolejny problem terminologiczny: jak określić twórców po - współczesnych? Zbyt duża rozbieżność propozycji artystycznych i estetycznych nie pozwala na stworzenie jednego adekwatnego terminu, aby objąć nim wszystkich „nowych” choreografów, tak więc na potrzeby tej pracy pozostaniemy przy terminie *francuski taniec współczesny*. Ponieważ celem pracy jest opis estetyki najnowszego tańca francuskiego, cezurę, przyjętą za francuskimi badaczami, będzie stanowił początek lat 90-tych. Tym samym przedmiotem prowadzonej analizy będą zarówno choreografie twórców debiutujących na przełomie lat 70-tych i 80-tych i tworzących nadal, jak i najmłodszych choreografów debiutujących w ciągu ostatniego piętnastolecia.

Należy zaznaczyć, iż obok tańca współczesnego bardzo silny jest nadal nurt klasyczny i neoklasyczny tańca francuskiego. Ze względu na odmienną estetykę i historię nie będzie on stanowił przedmiotu tej pracy, poza przypadkami szczególnego łączenia technik czy stylów obecnych w analizowanych pracach choreograficznych.

²⁸ Goumarre L., *Déplacements chorégraphiques*, w « Etudes théâtrales », n°30/2004.

1.2 Recepcja estetyczna *corps dansant*

Współczesna kultura Zachodu obfituje w badania podejmujące na nowo tematykę cielesności oraz przekształcające radykalnie nasz sposób patrzenia na ciało. Pierwszym ważnym obszarem rozważań nad rolą ciała w życiu współczesnego człowieka staje się psychoanaliza, która nie pozostaje bez znaczenia dla tańca współczesnego (poczynając od Marty Graham). Wśród następców Freuda znajdują się m.in. Melania Klein, nadająca zasadniczą rolę obrazowi ciała matki, oraz szkoła Lacana podkreślająca z kolei rolę stadium „lustra” w kształtowaniu obrazu własnego ciała oraz wiążąca struktury języka fantazmów ze strukturami cielesnymi doświadczenia libidalnego (skrajnym przykładem takich powiązań jest teoria orgiastyczna Wilhelma Reicha).²⁹

Zainteresownie tematyką ciała rozwija się od początku XX wieku również w innych dziedzinach naukowych, jak psychologia, lingwistyka, etnologia (zwłaszcza w kontekście wschodnich filozofii hinduskich i buddyjskich). Naturalizm i *nouveau roman* ugruntowują cielesność jako obszar poszukiwań literackich, a niemiecka fenomenologia i prace Merelau-Ponty’ego - jako przedmiot rozważań filozoficznych. Eksperymenty awangardy teatralnej lat 60-tych, a zwłaszcza The Living Theatre, system pracy aktora Grotowskiego, teatr okrucieństwa Artauda i nowa pantomima Marceau, skupiają się natomiast na ciele jako teatralnym medium.³⁰

Recepcja estetyczna ciała i ruchu w tańcu współczesnym jest ściśle związana z kształtowaniem się samoświadomości cielesnej człowieka zachodu, ale także z filozofią i estetycznymi biegunami rozwoju samego tańca. Właściwie każda rewolucja w tańcu, zreferowana w poprzedniej części, jest sprowokowana przez nowe spojrzenie na ciało tancerza jako narzędzie artystycznego wyrazu oraz na sposób powstawania ruchu (w tym również gestu) jako konsekwencję takiego, a nie innego rozumienia cielesności. Tak więc również ten fragment pracy wymaga wprowadzenia szerszego kontekstu historycznego, niż tylko od lat dziewięćdziesiątych poprzedniego wieku, gdyż idee, konstytuujące współczesne choreografie, są pochodnymi myśli reformatorów tańca i ich pominięcie uniemożliwiłoby pełne zrozumienie dzisiejszej recepcji estetycznej *corps dansant*.

Ciało tancerza, wokół którego rozwija się całe artystyczne przedsięwzięcie w sztuce tańca, to przede wszystkim *organizm*, ale także *obraz* (image) i *signifiant*.³¹ Niemniej, jak mówi Hubert Godard,

²⁹ Bernard M., *Le corps*, Editions du Seuil, Paryż, 1995, p. 10.

³⁰ Ibidem.

³¹ de Mèredieu Florence, *Les rapports du mobile et de l'espace dans l'art au XXème siècle* w « Danse et pensée », Editions GERMS, Paryż, 1993, p. 367-376.

„Ciało jest jednym. Łączy to, co mechaniczne, czuciowe, relatywne i symboliczne”³² – a taniec jest cyrkulacją pomiędzy tymi warstwami.

Bycie tancerzem oznacza wybór ciała i ruchu ciała jako obszaru komunikacji ze światem, metody poznawczej i sposobu ekspresji. Oznacza nieustanne poszukiwania priopriocceptywnych i interoceptywnych kanałów budujących tzw. „kinesferę” – pole powstawania i egzekwowania ruchu. Ale przede wszystkim oznacza zaufanie do „liryczności” tego, co organiczne.³³

Na różnicach w eksponowaniu tej liryczności, sposobach postrzegania możliwości komunikacyjnych ruchu i gestu, metodach pracy nad ciałem tancerza, ignorowaniem bądź wypuklaniem kinesfery jako cechy właściwej tańcu i wyróżniającej go spośród innych sztuk konstytuują się zasadnicze prądy w tańcu współczesnym.

Ewolucji estetycznej nie oparł się również taniec klasyczny i jego neoklasyczne wersje, w których zauważalna jest, związana z wpływem myśli współczesnej, zmiana w postrzeganiu ciała tancerza jako narzędzia w rękach choreografa.

W dzisiejszym klasycznym słowniku choreograficznym nie utrzymał się prawie żaden z najstarszych, klasycznych terminów (pierwszy zapis podstawowych pozycji baletowych znajdujemy w dziele Thoinot Arbeau *Orchésographie* z 1588 roku). W siedemnastym wieku pojawia się zasadnicza do dziś cecha tańca klasycznego – odwrócenie stóp na zewnątrz w stosunku do normalnej postawy - każda ze stóp miała być ustawiona pod kątem 45 stopni. Technika klasyczna staje się coraz trudniejsza wraz z upływem wieku i rosnącą liczbą specjalistów, co pociąga za sobą kolejne zmiany, jak zwiększenie stopnia „wykręcenia” stóp na zewnątrz z 45 do 90 stopni.

Metamorfoza dotyczy również sylwetki samego tancerza. Aż do czasów Rewolucji Francuskiej tancerze nosili kostiumy wywodzące się ze strojów codziennych. Zaadaptowanie do baletu powiewnych sukien z wysoką talią i lekkich butów pozwoliło tancerkom na pierwsze wysokie skoki i wymachy nóg. Początek XIX wieku to czas, kiedy na scenach francuskich i rosyjskich pojawiają się puenty, cenione zwłaszcza w okresie romantyzmu za pozorną lekkość, jaką nadawały ruchom i sylwetce.³⁴ To również okres, kiedy balet nabywa charakteru narracyjnego, a sama choreografia zaczyna służyć ekspresji emocji (pojawia się na trwałe w balecie *pas de deux* – utożsamiane do dziś z tańcem pary zakochanych).³⁵

Pod koniec XVIII wieku wykształcają się trzy odmienne style tańca klasycznego – *włoski* naciskający na efektywność i szybkość, *rosyjski* –charakteryzujący się swoistym patosem, oraz

³² Godard H., *Lecture du corps en danse* w « Bulletin du C.N.D.C. », nr 7-8, Angres, 1990.

³³ Louppe L., op. cit., str. 62.

³⁴ Doskonałym przykładem reprezentacji romantycznej tancerki baletowej jest obraz Theophila Gautiera *Giselle* z 1841 roku, przedstawiający główną postać baletu o tym samym tytule (do którego zresztą Gautier napisał libretto). Widzimy na nim, w otoczeniu przyrody, smukłą postać kobiecą ubraną tylko w zwiewną spódnicę, z pleców której wyrastają małe skrzydła – nawiązanie do świata naprzyrodzonych zjawisk, tak cenionego przez romantyzm.

³⁵ Prudhommeau G., *La danse classique vit toujours, mais elle a bien changé* w « Revue esthétique », jeanmichelplace, nr 22, 1992., str. 113-115.

francuski, który następnie pod wpływem Mariusa Petipy, pracującego w Rosji, doprowadza do maksimum rozwój „czystego” tańca klasycznego.³⁶ Wszystkie trzy style posiadają wspólną bazę techniczną: reguły lekkości ruchu, stóp odwróconych na zewnątrz i linearnej estetyki choreografii.

Młodzi choreografowie Baletów Rosyjskich (Leonid Massin, Bronisława Niżyńska, George Balanchin) wypracują natomiast pierwsze zasady tańca neo-klasycznego, który nadal korzysta z czystych elementów klasycznych, dodając do nich nowe. Na planie technicznym te unowocześnieńcia obejmują m.in.: wprowadzenie tzw. „pozycji normalnych” czyli takich, w których stopy nie są wykręcone na zewnątrz, statykę i sugestię dynamizmu poprzez wprowadzenie pewnej nierównowagi do nowych póz oraz większą dowolność w samej choreografii, to znaczy w kompozycji poszczególnych figur i sekwencji.

Początek wieku XX wprowadza „balet nietematyczny”, jak *Les Sylphides* z 1909 roku, a następnie „balet z tezą”. Pięćdziesiąt lat później pojawia się nowa generacja neoklasyków z Rolandem Petitem i Mauricem Béjartem, którzy wprowadzą 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.³⁷

Na gruncie nowych form tanecznych, rozwijających się od przełomu wieku dziewiętnastego i dwudziestego, zmiany są zdecydowanie bardziej radykalne. Wynikają one często z faktu, iż to refleksja nad współczesnym społeczeństwem stała się podstawą choreografii takich twórców jak Duncan czy Laban, ale coraz częściej również z obserwacji samego ciała i eksplorowania jego potencjalnych form scenicznego istnienia. Duncan, szukając inspiracji w filozofii i przyrodzie, przekładała wyzwolenie umysłu na wyzwolenie ciała tancerza od sztywnych zasad kompozycji, a także od nazbyt krępującego stroju. Loïe Fuller od pierwszego momentu pojawienia się na scenie w Paryżu została obwołana tą, dla której taniec otworzył się na nowoczesność. Jej „tajemne” ciało opisywane było przez symbolistów jako kreujące, poprzez powtarzające się ruchy ramion, prawdziwą głębię gestu, a jej choreografie określa się nawet mianem *écriture corporelle* – „pisanie ciałem”.³⁸

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Lista G., *Loïe Fuller et les symbolistes Un enchantement visionnaire*, w « Revue esthétique », jeanmichelplace, nr 22, 1992., str. 43.

Laban interesował się m.in. stylem życia miejskiego w czasach określanych jako „złoty wiek ruchu”. Skonstatował on niezdolność człowieka współczesnego do poruszania się - ciało umęczone miejskością porównywał z ciałem żołnierza w okopach, które poprzez ruch akumuluje tylko zmęczenie. Zastanawiał się nad możliwością „tańca życia nowoczesnego”, nad jego miejscem i statusem w społeczeństwie, które dąży przecież do unicestwienia intymnego charakteru ruchu, które rozwija techniczne, nie-zwykle środki przemieszczania się.

Celem Labana było przywrócić „martwe” już doświadczenie ruchu. Według niego ruch jest nieodłączny od emocji a jedyną możliwością powrotu do pierwotnego doświadczenia ruchu staje się improwizacja. „Być może idea tańca istnieje tylko w tempie codziennych wydarzeń, w totalnej i dynamicznej koncepcji aktualnego życia, w mechanizmie naszych nymalazków a nie w tańcu naszych ciał”³⁹ – takie ujęcie tańca, jako reagującego poprzez technikę pracy artystycznej na rzeczywistość społeczną, nasili się w kolejnych latach dwudziestego wieku.

Dla Labana ciało tancerza jest zmechanizowane (ale nie mechaniczne), ponieważ pozwala mu na zaistnienie nie tylko jako podmiotu, ale i jako przedmiotu tańca. Taka mechanizacja zakłada świadomość centrum grawitacyjnego ruchu, umiejętność odczuwania cyrkulacji krwi i powietrza oraz kierowanie wysiłkiem, czyli modyfikacjami natężenia siły, które determinują rytm taneczny.⁴⁰

Futuryści przejdą natomiast do fazy mechanizacji ciała jako jednego z możliwych manifestów swojej filozofii sztuki. Właściwą inspiracją pierwszego baletu futurystycznego była bowiem Maszyna – kreatorka szybkości i rytmu. *Ballo Meccanico* – stworzony w 1922 przez Ivo Pannaggię i Vinicio Paladiniego, otworzył drogę wielu innym podobnym kreacjom w Europie. Był to balet bez muzyki, w którym rytmiczną polifonię tworzył dźwięk silników wytwarzany przez dwa motocykle. Mechanizacja *corps dansant* wiąże się tutaj w dużej mierze z wielobarwnymi kostiumami skonstruowanymi z różnych tkanin oraz z kartonu i papieru. Dwaj tancerze, ignorując granice sceny, schodzili na salę wykonując ruchy mimetyczne zgodne z rytmem silników, tańczyli na drabinach i wykonywali skoki akrobatyczne.⁴¹

Dla innego baletu futurystycznego, *Aniccham del 3000* (anagram słowa maszyna), dla pary tancerzy - mających odtwarzać role dwóch lokomotyw zakochanych w kierowniku stacji - Fortunato Depero zaprojektował kostiumy w formie rurkowych pancerzy z maskami w kształcie kominów. Choreografia eksponowała tym samym to, co Giacomo Balla przewidział dla *Macchina*

³⁹ Laban R. w *The aesthetic approach to the art of dancing*, w L.A.M.G. nr 22 mai 1959 za I. Launay, *Laban, ou l'expérience de danse* w „Revue esthétique”, op. cit., str. 69.

⁴⁰ Launay I., op. cit., str. 70-71.

⁴¹ Blumenkranz-Onimus N., *A bas le tango et Parsifal! La danse futuriste*, w « Revue esthétique », op. cit., str. 56.

*Tipografica*⁴², baletu w którym ruchy złączonych ramion tancerzy imitowały rytm maszyn, podczas gdy ich stopy, jako młoty czy tłoki, uderzały w podłogę.⁴³

Wraz ze spektaklem *L'Angoisse des machines* (1927) innego Włocha Ruggero Vasari, do tańca wszedł ruch pantomimiczny. Pociągnęło to za sobą szereg spektakli, spośród których przedstawienia stworzone przez Prampoliniego, z udziałem mimów Maira Rocotti i Toshi Komoriego, odniosły duży sukces, między innymi na scenach paryskich. Publiczność doceniła zerwanie z „pustą techniką” i „zimną wirtuozerią” baletów rosyjskich i szwedzkich, jak i nową jakość ruchu – łagodnego, falistego, „nieruchomego piękna” estetyki japońskiej wniesionej przede wszystkim przez Komoriego.⁴⁴

W swoich dalszych choreografiach Prampolini wykorzystywał również motyw marionetki, mówiąc ściśle - „zmarionetyzowania” postaci, bądź mariażu tancerzy i marionetek, prowadzący w efekcie do deformacji, stylizacji i kodyfikacji gestu. W 1928 choreograf ten proponuje jeszcze inną jakość ruchu, nazwaną później tańcem sportowym, co łączy się z kategorią *aerodanse* - choreografii operujących głównie figurami i ruchami sugerującymi przestrzeń nadziemną (związane z interpretacją sceniczną aero-poematów futurystycznych).⁴⁵

Taniec miał dla futurystów charakter niezbędnej manifestacji na gruncie teorii i praktyki sztuki. Oczyszczony z jakiegokolwiek sentymentalności, zmysłowości i romantyzmu dążył do wprowadzenia estetyki 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 sportu.

Podobna mechanizacja ciała tancerzy charakteryzowała balet francuskich dadaistów, a zwłaszcza *Relâche* Francisca Picabia i eksperymenty Oskara Schlemmera i Wasyla 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 abstrakcyjny.⁴⁶

Współpracujący z Baletami Rosyjskimi malarze również przyczynili się do zmiany sylwetki tancerza. Leon Bakst i Nikolas Roiech wprowadzili do scenografii folklorystyczny koloryt, Natalia

⁴² *Macchina Tipografica* to słynny balet-improwizacja Balli z 1914 roku. Balla ustawił według porządku geometrycznego dwunastu artystów, którzy mieli przedstawiać część maszyny drukarskiej. Ich złączone ramiona miały sugerować system połączeń między trybami maszyny a ruchy nóg naśladować ruchy tłoków maszyny.

⁴³N. Blumenkranz-Onimus, op. cit., str.58.

⁴⁴ Ibidem, str. 59.

⁴⁵ Ibidem, str. 60-64.

⁴⁶ Vila T., *Paroles de corps*, Editions du Chêne, 1998, str. 106.

Gonczarowa - wizje konstruktywistyczne, a Picasso - kubizm i abstrakcję. Pomimo całego bogactwa kostiumów i scenografii, nie pociągnęło to za sobą tak znacznych zmian w reprezentacji *corps dansant* jak u futurystów.

Z drugiej strony, interesujące jest np. prześledzenie form, jakie w malarstwie Picassa przyjmował taniec – od niemalże klasycznych, realistycznych portretów (zwłaszcza swojej żony, tancerki Olgi Kokhlovej), poprzez kubistyczne uproszczenia sylwetek tancerzy i dekoracji (*Bieg*, 1922, scenografia do baletu *Puccinella*, 1920), aż do okresu subtelny minimalizmu, w którym taniec sugerowany jest poprzez płynność linii delikatnego szkicu postaci (*Grupa tancerzy*, 1924).⁴⁷

W tym samym czasie zmienia się sposób postrzegania *corps dansant* nie tylko przez profesjonalistów baletu, ale i artystów innych dziedzin sztuki, a zwłaszcza malarzy. Balet u Edgara Degasa zyskuje rys codzienności dzięki umieszczeniu punktu fiksacji sugerującego „podglądanie” a nie „ogłądanie”, wynikającego z przyjęcia nowej perspektywy, nieznaney dotąd w przedstawianiu tańca. Inny przykład „odczarowania” tańca znajdziemy w obrazach „malarza życia codziennego” paryskiej dekadencji – Henri Toulouse-Lautreca. Jego zainteresowania koncentrowały się na przedstawianiu rozrywkowej kategorii tańca oraz tancerek kabaretowych. Tym samym taniec nie-teatralny, w którym figura tancerza daleka jest od wysublimowanej ulotności sylwetki primabaleriny, zaczął interesować środowisko artystyczne jako potencjalny przedmiot reprezentacji.

Do zmiany estetycznego pojmowania ruchu i ciała przyczynia się również postęp techniczny a dokładnie wynalazek fotografii. Dzieło Francuzów Maybridge'a i Mareya pozwoliło na fotografowanie ludzi i zwierząt w ruchu, a w konsekwencji na dokładną analizę fazowości samego ruchu, w tym ruchu tanecznego. Z tych metod korzystali przy realizacji swoich prac m.in. Degas (fotografował m.in. tancerki baletowe) i Marcel Duchamp (słynny *Akt schodzący po schodach*). Duncan, Niżyński, Laban, Wigman – wytworzony przez nich obraz *corps dansant moderne* był zmultiplikowany, co początkowo zostało niezauważone. Taniec nowoczesny tak zadziwił w pierwszej fazie swojego istnienia, iż nie dostrzeżono, że każdy choreograf prezentuje właściwie swoją własną estetykę, będącą zarazem wyborem w ramach tożsamości ciała modernistycznego.

Taniec modernistyczny nie jest homogeniczną ekspresją, ale homogeniczną wizją, głęboko indywidualną i zapoczątkowaną każdorazowo przez wynalezienie jednostkowego, nieredukowalnego ciała. Ta wizja pogłębia się wraz z rozwojem doświadczeń awangardy amerykańskiej. Można wręcz 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 – Nikolaisa, czy *ciało-Cunnigham* -

⁴⁷ Delacamagne Ch., *L'amour du remuant dans Danse, corps provisoire*, Edition Armand Colin, 1992, str. 179.

aleatoryczne i zdekonstruowane.⁴⁸ Susan Leight-Foster – amerykańska badaczka tańca współczesnego, proponuje natomiast ustalić topografię „czytania ciała” według znaczenia, jakie każdy z wielkich modernistów nadaje ciału – na przykład *corps dansant* jako czysta artykulacja czynności motorycznych u Cunninghama czy jako medium pomiędzy „ja” i światem u Graham.⁴⁹

Aby na nowo zdefiniować ciało, taniec współczesny rozpoczął od przemyślenia anatomii, od rewizji jej funkcji. Możliwości mimetyczne (czy ekspresyjne) twarzy, rąk i ramion były szeroko eksploatowane w praktyce gry (teatr, kino, pantomima). Taniec współczesny zwrócił uwagę na sfery nie-semantyczne, tzn. takie, które nie kontrolują żadnego dyskursu. Te sfery są powierzchniami niezdolnymi do manipulacji (brzuch, klatka piersiowa, plecy, kark, barki). Od początku nowoczesności (Niżyński, Laban, Wigman, etc.) prym nadany został torsowi jako siedlisku narządów, wnętrzości, najbardziej „zwierzęcej” części organizmu ludzkiego. Tułów staje się najważniejszym centrum ekspresji, a części ciała dotychczas uprzywilejowane zostają zaangażowane do pracy nad de-hierarchizacją ich roli. Poczynając od głowy, która nie jest już dłużej substytutem ekspresyjności ciała. Tym samym sama staje się ciałem, siłą, materią, ale może także sama w sobie stać się postacią, asymilując mimikę jako element choreografii – jak w tańcach ekspresyjnych Valeski Gert. W szkole Carlson, Nikolaïsa i częściowo Dominique Bagouet widoczne jest traktowanie każdej części ciała jako niezależnej całości, jako odrębnego ciała, innymi słowy – koncentracja w skrajnych punktach organizmu jego całej energii (metoda *travelling centre*).⁵⁰

Ekstremalnie zewnętrzne, dolne i górne części ciała, będą w tańcu negować swoje naturalne funkcje. Będą one częściowo obumierać albo zanikać całkowicie : ramiona jako kikuty, nogi wleczone po podłodze w choreografiach, gdzie stopa straciła rolę jedyne punktu podparcia. Ta ostatnia zasada osiąga swoje ekstremum w technice *contact improvisation* wynalezionej przez Steve’a Paxtona, która koncentruje się na eksplorowaniu punktów oparcia rozlokowanych w całym ciele. Francuski choreograf najmłodszego pokolenia Boris Charmatz ujmuje rolę tej techniki następująco :

„*Narodziłiny contact improvisation w latach 60-70 dotykają 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 bezładnego 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 dotykany i pozwala ujawnić dominującą logikę stanu „bycia niesionym”.*”⁵¹

⁴⁸ Louppe L., op. cit. str. 71.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem, str. 64-73.

⁵¹ Charmatz B., Launay I., *Entretenir – à propos d’une danse contemporaine*, C.N.D.C. le presse du réel, 2002, str. 44., tłumaczenie własne.

Praktyka *contact improvisation* 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 Didier Anzieu - jest granicą między „ja” i „nie-ja”. Ciało w tańcu przekracza daną mu architekturę; nawet jeżeli epiderma ustanawia ważną powierzchnię pomiędzy podmiotem a światem, nie ogranicza ona dla tancerza topologii samego siebie. Innymi słowy, ciało tancerza to ciało *kinesferyczne*, nieograniczone, gdyż *kinesfera* (według Labana) oznacza przestrzeń, w której - jak mówi H. Godard - „to gest w każdym momencie tworzy ciało”.⁵²

W tych poszukiwaniach nowych punktów oparcia i dehierarchizacji klasycznej anatomii uwidaczniają się również wpływy japońskiego butoh, powstałego po drugiej 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, jak u dziecka), ale również wprowadzenie estetyki zatrzymania – studium ruchu bardzo powolnego i horyzontalna dynamika niektórych choreografii.

Sposób funkcjonowania ciała w butoh i w amerykańskiej awangardzie, a wcześniej - u Labana, może zostać zilustrowany słowami francuskiego socjologa Marcela Maussa. Jego teoria ciała jako „montażu” mówi, iż to, co uważamy za funkcje „techniczne” organizmu, zawiera w sobie pewien system reprezentacji. Tym samym zrewidowanie przez taniec współczesny anatomii człowieka i elementarnych funkcji ciała służy uzewnętrznieniu tego systemu, albo - jak powiedziała Laurence Louppe – konstruowaniu ciała poetyckiego.⁵³

Ciało poetyckie jest nosicielem znaku i to relacja *signifiant* - *signifié* będzie kolejną płaszczyzną 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 (jak Genowefa Stebins) nazywają już w końcu dziewiętnastego wieku „semiotyką ciała”. 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 większości poszukiwań tańca współczesnego.⁵⁴

⁵² Cytat za Louppe L., op. cit., str. 65-68, tłumaczenie własne.

⁵³ Louppe L., op. cit., str. 77.

⁵⁴ Louppe L., *L'utopie du corps indéterminé. Etats-Unis, années 60* [w:] *Le corps en jeu*, CNRS Edition, Paryż, 2000, str. 219.

Jednak dopiero Cunningham rozpoczął właściwe badania nad semiotyką *corps dansant*, próbując oddzielić je od konotacji psychologicznych. Rozwój nowych form tanecznych u tego choreografa prowadzi do auto-definicji samego tańca. Porozumienie Cunninghama z muzykiem Johnem Cagem na gruncie filozofii sztuki pozwoliło na uwolnienie się tańca od władzy muzyki, porzucając koncepcję ścisłej zależności rytm-ruch.⁵⁵ W praktyce przekłada się to na aleatoryczność choreografii (przypadkowy wybór jednego z możliwych układów, dekoracji i muzyki), a u tancerzy na pracę nad artykulacją ruchu poddanego jedynie jego własnym mechanizmom. Dla choreografii *Split Sides* istnieją np. trzydzieści dwie możliwości wykonania, układ wybierany jest na godzinę przed spektaklem, aby tancerze mogli go jeszcze powtórzyć, natomiast dekoracja i muzyka tuż przed przedstawieniem.

Celem Cunninghama, jak i potem wielu postmodernistów, było uwolnienie ruchu od jego wszelkiej *signification* poza tą, którą jeszcze za Platonem możemy nazwać metakinetyczną. *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. Z powodu tej intymnej relacji między ruchem a osobistą ekspresją nie jest możliwe, aby dwie osoby obserwujące ten sam ruch odebrały go w identyczny sposób.⁵⁶

Pozostaje pytanie, czy możliwe jest uwolnienie ruchu od wszelkiej ekspresyjności. Sam Cunningham z żalem przypomina, że każdy ruch jest ekspresyjny poza wszelką intencyjnością. Trisha Brown twierdzi, że ruch „czysty” to taki, który jest pozbawiony wszelkich konotacji, nie jest ani funkcjonalny, ani pantomimiczny. Jej taniec daje wrażenie estetyki minimalistycznej, która poprzez powtarzalność prostych i neutralnych „zdarzeń” neguje jednocześnie ich identyczność. Niemniej warunek neutralności jest tutaj niezbędny, aby można było mówić o „czystym” ruchu. Wielu najmłodszych choreografów nie widzi już takiej możliwości, wydaje się, że to awangarda lat siedemdziesiątych wyczerpała substancję „ruchu tańczonego”. Taka neutralność nie jest również możliwa z powodu nieuniknionych metacytatów – każda choreografia jest w tym sensie metatematyczna, iż środki ekspresji, jakimi się posługuje, są jednocześnie komentarzem do wypracowanych wcześniej modeli, w tym modeli morfologicznych ciała obowiązujących na scenie.

W pracach najmłodszych twórców już nie tylko poszukiwanie i eksplorowanie materii *corps dansant* jest tematem choreografii, ale modele morfologiczne same w sobie, które stają się z jednej strony przedmiotem auto-komentarza, a z drugiej narzędziem teatralizacji tańca. Muskularne ciało sportowca, kultowe u Teda Shawna, staje się przedmiotem analizy, nierzadko

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Cremezi S., op. cit., str. 24.

krytycznej, a na scenach coraz częściej pojawia się *corps dansant* w swoich najbardziej ordynarnych, zwykłych wcieleniach.

Refleksja nad ciałem porusza zarówno jego stronę demiurgiczną jak i tragiczną - ciała biologicznego cierpiącego z powodu swojej czasowości i zużycia. Raymund Hoghe, przez wiele lat dramaturg Piny Bausch, rozpoczął karierę solową tancerza-choreografa około pięćdziesiątego roku życia. Jego spektakle (*Chambre séparée*, *Meinwärts*) konfrontują widza z ciałem rozumianym nie tylko jako symbol przemijalności, ale również z obrazem ciała zdeformowanego, fizycznie niedoskonałego. Każdy wybór *corps dansant* dotyczy bowiem jego wymiaru estetycznego, etycznego i metafizycznego zarazem.

Ilustracja 1 *Once*, Anne Teresa de Kriesmeaker.

À bras le corps Borisa Charmatza to jego pierwsza ironiczna praca nad „wszechmogącym” ciałem młodego tancerza i pierwsze studium starzenia się tancerza. Fizyczna bliskość wykonawców i widzów – zgromadzonych wokół małej, kwadratowej sceny, zmusza tych ostatnich do odczuwania wysiłku, jaki towarzyszy każdemu ruchowi tancerzy, narastającego w tempie geometrycznym wraz z trwaniem spektaklu.

Jerôme Bel, Jean-Claude Gallotta, Sidi Larbi Cherakoui wprowadzają na scenę asortyment postaci maksymalnie zróżnicowanych estetycznie – młodszych, starszych, chudych, grubych, etc. La Ribot (tancerka i choreograf) wystawia swoje ciało „na sprzedaż” – realizuje w ramach jednego ze swoich projektów spektakle na prywatne zamówienia dla jednoosobowej publiczności. Daniel Laurrieu tworzy choreografię „wodną”, tańczoną w basenie. Przedmiotem analizy stają się również inne rodzaje ruchu niż ten „tańczony” – do repertuaru gestycznego wchodzi nie tylko codzienność i prostota, ale np. aktywności sportowe. Regine Chopinot w *K.O.K.* prezentuje studium dynamiki walki bokserskiej, a Jerôme Bel „tańczy” jeden ze swoich spektakli, grając w tenisa ziemnego.

Innej dynamiki cielesnej dostarcza również nowy cyrk, który zaznacza coraz silniej swoje konotacje ze środowiskiem tanecznym. Akrobatyka czy żonglerka nadają ciału tancerza jeszcze inny rodzaj mechaniczności – ciała jako doskonale opanowanego układu.

Ilustracja 2. *Tempus fugit* Sidi Larbi Cherakoui. W skład grupy wszedł cyrkowiec specjalizujący się w akrobatyce, który przez kilka miesięcy prowadził treningi dla tancerzy. Widoczne na zdjęciu wysokie konstrukcje to stały element scenografii ewokujący jednocześnie drzewa i dłonie (poprzez specyficzną plastykę). W kilku sekwencjach tancerze wchodzą, schodzą, huśtają się, ześlizgują się z tych konstrukcji, czemu dodatkowo najczęściej towarzyszy śpiew *unisono*. Cechą charakterystyczną estetyki Cherkaouiego jest łączenie śpiewu i ruchu. Zdjęcie z próby spektaklu.

Z drugiej strony, zaznacza się tendencja powrotu do poetyckości – zarówno w sensie, w jakim wprowadzony został tutaj termin „ciała poetyckiego”, jak również ciała budującego obraz poetycki czy liryczny. Plastyczność choreografii Josefa Nadj, oniryczna estetyka Jamesa Thiérréego czy iluzyjne iluminacje świetlne Williama Forsythe’a są tego doskonałym przykładem. Według Laurence Louppe to sam korpus „zamieszkanym 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 czytelnej.⁵⁷

Kolejnym zauważalnym nurtem jest częsty powrót choreografów do nagości – tyle, że ekspozycja ludzkiego ciała, jaka miała miejsce w latach sześćdziesiątych, w jego całej symbolicznej wówczas nie-doskonałości, ustanawia dziś inną przestrzeń semantyczną dla nagiego ciała tancerza. Mit wyzwolenia seksualnego nie ma takiego znaczenia jak w latach sześćdziesiątych, nie działa w ten sam sposób. Nie jest to już forma protestu ani szokowania, sama nagość nie ma w sobie nic interdyscyplinarnego czy transgresywnego. Nagość tancerza na scenie to praca nad gęstością „mineralnego ciała”, nad ciałem jako plastyczną rzeźbą. Pytanie o istotę nagości na scenie dotyczy więc tego, jak wygląda projekt taneczny przefiltrowany przez nagość. Tworzy ona bowiem przeszkody dla percepcji i jeżeli widzimy tylko ją – nie widzimy nic.⁵⁸

Pytanie o *corps dansant* realizuje się również w swoim wymiarze interkulturowym. We Francji, która jest krajem wieloetnicznym, wymiana doświadczeń międzykulturowych jest ułatwiona i wzbogacona. Z drugiej strony ta multietniczność wyjaskrawia kulturowe różnice i stereotypy. Grupy taneczne konstyтуują się często na bazie tancerzy pochodzących z wielu krajów, w tym frankofońskich, co daje specyficzną mieszankę, pozwalającą na szersze eksperymenty w zakresie specyfiki ruchu, rytmiki i tradycji kulturowych. Nierzadko stanowi to również pretekst do gry z kliszami dotyczącymi poszczególnych wzorców kulturowych ciała. W swojej ostatniej choreografii *Tempus Fugit* (2004) Sidi Larbi Cherakoui ironicznie i brutalnie zarazem nawiązuje do obrazu kobiety arabskiej uwięzionej za tradycyjnym woalem, co obrazuje

⁵⁷ Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, op. cit., str. 57.

⁵⁸ B. Charmatz, op. cit., str.106-107.

scena, w której tancerka - ograniczona ruchowo przez opłątany wokół jej ciała welon - „tańczy” rolę stolika do herbaty.

Ilustracja 3. *Tempus Fugit* Sidi Larbi Cherkaoui.

Wysoki poziom zindywidualizowania, charakteryzujący taniec współczesny, powoduje, że na scenach pojawiają się niemalże wszystkie z omówionych modeli ciała. Zarówno te, które stawiają analizę ruchu, dehierarchizację anatomii i metakinetyczny aspekt *corps dansant* w centrum uwagi, jak i te, idące jeszcze krok dalej i poszukujące nowych wymiarów ruchu „tańzonego” oraz te, które podporządkowują ten ruch jakiejś idei nadrzędnej spektaklu. Coraz częściej wyczerpanie substancji „ruchu tańzonego” skłania choreografów do meta-refleksji nad samym spektaklem tańca. Zmiana przestrzeni reprezentacji, przedmiotu tej reprezentacji czy zasad percepcji wymusza niejako konieczność każdorazowego definiowania idei spektaklu tańca i relacji tancerz – widz.

Skrajnym przykładem odwrócenia tego układu jest taniec jako *virtual reality*. Pod tym pojęciem kryje się kilka postaci tańca: po pierwsze - oznacza to pracę z programami komputerowymi generującymi ruch, które mogą go przekładać na inną, dowolną jakość, np. dźwięk. Z drugiej strony, możliwe jest tworzenie układów tanecznych, które podczas prezentacji są w pewien sposób kierowane przez widzów poprzez sieć komputerową. Istnieje też forma choreografii internetowej, w przypadku której każdy internauta ma możliwość interwencji w układ choreograficzny, stającym się tym samym układem całkowicie aleatorycznym. Nie trzeba dodawać, iż pociąga to za sobą dematerializację podstawowej substancji tańca – *corps dansant*.

Odzwierciedla to również generalną tendencję do zaniku Artysty jako jedyne go sygnatariusza dzieła sztuki, charakteryzującą współczesną estetykę medialną. Taniec współczesny bardzo wcześnie zniósł hegemonię Artysty-Twórcy, chociażby przez wysoki poziom dowolności interpretacji, który nowe pokolenie choreografów dało tancerzowi. Percepcja spektaklu tańca współczesnego od zawsze wiąże się z partnerskim a nie, zakładającym asymetrię i niezwrótność ról, patronackim modelem układu Artysta - Odbiorca.⁵⁹ Dzieło choreograficzne nie jest skończoną strukturą gotową do jednoznacznego odczytania. Daje widzowi możliwość pewnej współpracy przy tworzeniu potencjalnych sensów. Jedną z podstaw je kreujących jest idea *corps*

⁵⁹ Dwa typy układu Artysta – Odbiorca przytaczam za Marylą Hopfinger, szerzej na ten temat w jej książce *Doświadczenie audyowizualne*, Sic!, Warszawa 2003, str 50.

dansant - generatora tych możliwych znaczeń. Tak więc pytanie „jakie *corps dansant*?” jest dla współczesnej choreografii pytaniem podstawowym, warunkującym jej estetykę.

1.3. Teatralizacja tańca a czysty taniec

1.3.1. Pojęcie teatralności i jego relacja wobec tańca współczesnego

Kontynuując myśl z poprzedniej części tekstu, można przyjąć, iż wybór estetyczny *corps dansant* jest konsekwencją umiejscowienia tańca w określonym punkcie na kontinuum **taniec „teatralny” – „czysty” taniec**. Nie należy, moim zdaniem, utożsamiać tego kontinuum z rozpiętością między dwiema rozdzielnymi kategoriami, ale z ciągłością jednej jakości – teatralności tańca, od jej maksymalnego natężenia do tzw. „punktu zero”.

Termin *teatralność* nie posiada jednoznacznych desygnatów. Słownik *Larousse* podaje jego dwie definicje:

1. « *conformité d'une œuvre dramatique, plastique ou musicale aux exigences du théâtre considéré en son essence* »

„zgodność dzieła dramatycznego, plastycznego lub muzycznego z wymogami teatru rozważanego w jego istocie”

2. « *qualité d'une pièce qui tient son efficacité plus de moyens spécifiquement scéniques que sa forme littéraire* »

„właściwość sztuki, która oddziałuje raczej dzięki środkom specyficznie scenicznym niż swojej formie literackiej”⁶⁰

Według Josette Féral bardzo trudno jest zdefiniować pojęcie teatralności. Badaczka stawia kilka pytań retorycznych, dotyczących natury tego konceptu : czy należy mówić o jednej czy o wielu teatralnościach?; czy teatralność przynależy tylko do sfery teatru czy również do codzienności?; czy teatralność jest jakością w sensie kantowskim, czyli jakby uprzednią wobec obiektu, którego dotyczy, czy też może jest efektem procesu teatralizacji nakładającego się na podmiot lub na rzeczywistość?⁶¹

⁶⁰ *Dictionnaire de la langue française*, Larousse, Bordas, 2005.

⁶¹ Féral J., *La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral. Poétique*, Editions du Seuil, Paryż, 1988, str. 347-348.

Z tych pytań wylania się inna kategoria związana z teatralnością, którą Michel Bernard określa mianem „progu dyskryminującego”, czyli odniesienia do Teatru jako jednocześnie Instytucji (jak np. Teatr Narodowy) i jednej ze sztuk. Możliwe jest więc, według niego, przyjęcie jednej z dwóch perspektyw: historycznej, wychodzącej z początku instytucjonalnego i estetycznego teatru oraz drugiej, która szuka teatralności u jej źródeł jako fenomenu pierwotnie pozainstytucjonalnego, jakiejś uprzedniej kondycji, źródłowej matrycy, dzięki której teatr jest możliwy.⁶²

Również Nikołaj Jewreinow skłaniał się ku rozumieniu teatralności jako kategorii wychodzącej poza sam teatr. Jak zaznacza w *Apologii teatru*, jest ona dla człowieka uniwersalną potrzebą grania, bycia innym niż on sam, jest dążeniem do transfiguracji równie silnym jak instynkt głodu czy popęd seksualny. Według niego człowiek ma nieodpartą potrzebę teatralizowania i rytualizowania wielkich tajemnic egzystencji (ponownie można zacytować *Święto wiosny*), fundamentów religii lub wielkich momentów historycznych. Jego rosyjski termin *teatralnost* oznacza więc siłę dążącą do przetwarzania wyglądów natury i samego człowieka, która uprzywilejowuje reprezentację, *simulacres*, trawestację i symbolizację.⁶³

W koncepcji semiotycznej, bazującej na idei podwojenia albo zastąpienia (*remplacement*) świata, teoretycy - od Barthesa po Ubersfeld - usiłowali przebić „gęstość znaków”, wielką znaczącą maszynę teatru, aby zidentyfikować „cechy właściwe teatralności”: heterogeniczność materiałów (gest, mowa, obraz i dźwięk) oraz polifoniczne funkcjonowanie produkcji znaczeń (sensów). Jak pisze Febvre, koncentrująca się na poszukiwaniu teatralności w tańcu, te cechy wpływają z czegoś więcej niż sama instytucja Teatru i mogą być również cechą choreografii.⁶⁴

Definicja teatralności sformułowana przez Rolanda Barthesa w 1954 roku jest dziś jedną z najbardziej znanych :

« *Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.* »⁶⁵

“Czym jest teatralność? Jest to teatr minus tekst, jest to pewna gęstość znakowa i polifonia znaczeniowa budowana na scenie na podstawie pewnego zapisu tekstowego, jest to ten rodzaj ekumenicznej percepcji doznań zmysłowych, gestów, zbliżeń i oddaleń, materii rzeczy, światel, który zanurza tekst w pełni jego zewnętrznych odniesień”

⁶² Bernard M., *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, La recherche en danse/ Editions Chiron, 1976, str. 161.

⁶³ Thoret Y. *La théâtralité. Etude freudienne*, DUNOD, Paryż, 1993, str. 9-13.

⁶⁴ M. Febvre, op. cit., str. 50-51.

⁶⁵ R. Barthes, *Le théâtre de Bandelaire*, 1954 w *Essais critiques*, Seuil, Paryż, 1964, str. 41-47. Tłumaczenie i podkreślenie własne.

Analizując teatralizację tańca można opierać się na takim rozumieniu tego pojęcia, niemniej jego konotacje tekstowe ograniczają możliwość interpretacji choreografii współczesnej. Dlatego wydaje mi się, iż pomocne będzie również wprowadzenie myśli Michela Corvina i Patrice'a Pavisa podkreślających jeszcze inne aspekty tego pojęcia.

Corvin zaznacza, iż nie ma efektu teatralności, jeżeli nie ma widza. Definiuje on teatralność poprzez trzy fakty: jest ona obecna, istnieje tylko w tym, co nieobecne (to, co przedstawia, nie istnieje) i sprawia, iż ta nieobecność jest obecna; jest jednocześnie „znakiem, brakiem i maską”.⁶⁶ Ale to widz, ze swoją „biologiczną potrzebą fabularyzowania”, jak powiedziałby Eco, sprawia, że teatralność może się narodzić jako efekt komunikacji między nadawcą i odbiorcą. Można przywołać tutaj kategorię *spectature*⁶⁷ czyli koniecznej i czynnej obecności odbiorcy, sprawiającej, że jakkolwiek efekt teatralizacji jest możliwy.

Zdublowana perspektywa zawarta *implicite* w badaniu nad teatralnością potwierdza się również w myśli Patrice'a Pavisa, który rozumie jednak podwójną naturę teatralności nieco inaczej niż Michel Bernard. Według niego, jest ona albo perfekcyjną iluzją, pozwalającą brać za rzeczywistość świat kreowany na scenie, lub przeciwnie – jest znakiem sztuczności, gry, procesu artystycznego głoszonego jako taki.⁶⁸

Paradoksalnie, ta „perfekcyjna iluzja” i „całkowita sztuczność” będą stanowić tylko jeden z biegunów teatralności, na którym taniec (według Pavisa, obok pantomimy, jedna z najbardziej teatralnych sztuk przedstawiających) jawi się w postaci *Tanztheater* (utożsamianą z najbardziej teatralizowaną formą tańca), w opozycji do tańca „czystego” -wyabstrahowanego od wszelkiego znaczenia .

Termin *danse- theatre* (*Tanztheater*)⁶⁹ pojawił się we Francji w latach siedemdziesiątych, po tym, jak Pina Bausch zadebiutowała na scenach festiwalu w Awinionie (1977). Początkowo służył po prostu do opisanie hybrydy, nowej formy, która nie przypominała ani tańca *moderne*, ani żadnej z form *postmoderne*. Określał dzieła wiążące się z realizmem ciała i gestu wpisanego w projekt znaczący oraz mieszający przedstawianie tego, co intymne i socjalne, ekspresję i znaczenie, przywoływał powrót procedurów narracyjnych i figuracji. Obecnie termin ten bywa nadużywany, stał się, jak pisze Febvre, „wygodnym pomysłem krytyków”, aby nazwać jakkolwiek kreacje oddalające się od ustanowionych kodów cielesnych tańca (klasycznego i współczesnego).⁷⁰

⁶⁶ Michel Corvin, hasło « *Théâtralité* » (« *Teatralność* ») w *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991, p. 820-821.

⁶⁷ Y. Thoret *op. cit.*, str 13. Dla Thoreta *spectature* jest jednym z trzech elementów teatralności obok tekstu i scenicznego przedstawienia.

⁶⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław 1998. s. 545-547.

⁶⁹ Terminy *danse-théâtre* i *Tanztheater* będą stosować zamiennie, jako polskiego odpowiednika używam określenia *teatr tańca*.

⁷⁰ M. Febvre, *op. cit.*, str. 55.

1.3.2. *Corps dansant* jako narzędzie teatralizacji tańca

Twórcy teatru tańca różnią się od klasyków nie tylko estetyką swoich spektakli, ale również rodzajem wykształcenia. Często nie obejmuje ono szkoły baletowej, ale prowadzi do tańca jako formy ekspresji zainspirowanej inną dziedziną nauki bądź sztuki. Podajmy kilka przykładów z obszaru francuskiego: Karine Saporta studiowała filozofię, Jean-Claude Gallotta sztuki plastyczne, Josef Nadj uprawiał wcześniej sztukę pantomimy, James Thiérée jest jednocześnie cyrkowcem i zawodowym aktorem, a Adrien Mondot zonglerem z dyplomem informatyka. Przykłady choreografów z innych krajów pokazują, iż do tańca współczesnego droga może prowadzić również przez teatr (Paul Savoie), dramaturgię (Raimund Hoghe), kino (Edouard Locke), architekturę (Daniel Leveille) czy literaturę (Paul-Andre Fortier). Z drugiej strony obserwujemy rosnący udział aktorów, muzyków, śpiewaków czy performerów urozmaicających obsady spektakli tańca.⁷¹

W ten sposób taniec zyskuje inną plastykę, wzbogaconą poprzez różnorodny sposób postrzegania i rozumienia tej sztuki, przefiltrowany przez wcześniejsze doświadczenie i wykształcenie choreografów oraz tancerzy.

Podstawowym narzędziem teatralizacji w rękach choreografa jest oczywiście samo *corps dansant*, jego kondycja i status w spektaklu, jego estetyczny profil. Wybór pomiędzy *corps dansant* jako narzędziem technicznym a generatorem znaczeń, zróżnicowanie jego morfologicznych modeli pojawiających się na scenie, ich szczególna indywidualność, sceniczna koegzystencja, to wszystko uczestniczy szeroko w teatralizacji tańca, odsyłając do czystej różnorodności ciała jako profanum. *Corps dansant* staje się więc echem tego, co esencjalnie ludzkie, inkarnacją prozaicznej cielesności, dążącą do identyfikacji widza z podobnymi mu bytami. Zakorzeniona w schematach percepcyjnych widza potrzeba oglądania na scenie ciał poddanych kanonom tradycji tańca jest jednak na tyle silna, że może powodować, iż ta bliskość staje się drażniącą.⁷² W *The show must go on* Jerôma Bela oglądamy na scenie poszczególne aspekty cielesności „zwykłego człowieka”. Obok ciał młodych – starzejące się, obok wysportowanych i umięśnionych – słabe i pokryte grubą warstwą tkanki tłuszczowej. Podobnie w wielu choreografiach Gallotty, a zwłaszcza w *99 duos*

⁷¹ Ibidem, str. 30.

⁷² Ibidem., str. 65.

(2003) i *Trois générations* (2004), w których konfrontuje on obraz ciała dzieci z *corps dansant* młodych tancerzy, ale i z ciałami tancerzy i nie-tancerzy po sześćdziesiątce. Podkreślając indywidualizm, choreografie te wskazują jednocześnie na to, co wspólne w ludzkiej cielesności – morfologiczne zróżnicowanie kondensujące „uniwersalność w jednostce”.

Ilustracja 4 *Trois générations* (*Trzy generacje*) Jean-Clauda Gallotta, 2004. Jak w wielu innych choreografiach, Gallotta wprowadza na scenę nieprofesjonalnych tancerzy oraz eksponuje zróżnicowanie morfologiczne *corps dansant*. ©Jean-Paul Lozouet.

Mark Tompkins⁷³ swoje solo *Song and Dance* (2003) poświęcił studium metamorfozy scenicznej aktora-tancerza, koncentrując się m.in. na aspekcie starzenia się własnego organizmu, nie bojąc się pokazać jego niedoskonałości i słabości. Cały spektakl jest progresywną dekonstrukcją *corps dansant* i jednocześnie kadrów reprezentacji scenicznej. Metaforą tej dekonstrukcji jest przebiegający symultanicznie do niej fizyczny demontaż dekoracji do spektaklu, którego koniec oznacza właściwy początek *Song and Dance*. Umieszczenie widza „za kulisami” przenosi jego postrzeganie w przestrzeń, która w powszechnie przyjętym porządku jest dla publiczności obszarem tabu. Analogicznie postrzegane jest ciało artysty-tancerza w jego momentach i stanach nie-scenicznych, eksponujących cechy zazwyczaj ukrywane, bo zbyt ordynarne. Artysta umieszcza widza w roli podglądacza i kiedy w przedostatniej scenie dekonstrukcja dopełnia się okryciem nagiego ciała materiałem z dekoracji, imitującym niebo pełne gwiazd, *le voyeur* otrzymuje idealną symbiozę tego, co widzi na scenie (kiczowaty blask sztucznego światła, ale jednocześnie przedmiot pożądania wielu artystów i widzów) z tym, co naprawdę reprezentuje sobą ciało artysty.

Ta postawa wobec widza jako biernego odbiorcy ewokuje słynną scenę z *Nelken* Piny Bausch, kiedy Dominik Mercy, ubrany w letnią sukienkę, z agresją w głosie wykrzykuje do publiczności pytania w stylu : „ Co chcecie, żebym teraz zrobił? No, co mam wam pokazać? Piruet?”. Następnie, nie czekając na odpowiedź, wykonuje serię doskonałych technicznie piruetów i innych figur rodem z klasycznego baletu.⁷⁴ Ironiczne i brutalne zakwestinowanie roli tancerza wynika tutaj z konfrontacji oczekiwań widza i artysty. Podobnie czynią Bel, Gallotta, Tompkins, Caterina Sagna i wielu innych, podważając ideę tancerza jako ikony młodości i fizycznej doskonałości. Teatralizacja tańca jawi się z jednej strony jako wydobywanie ukrytych

⁷³ Choreograf franko-amerykański, który od 1973 żyje i pracuje we Francji. Założyciel *Compagnie I.D.A.*, współpracuje z tancerzami, muzykami, plastykami, filmowcami.

⁷⁴ Zob. : Servos N., *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, 2001.

(albo ukrywanych) do tej pory aspektów *corps dansant*, a z drugiej jako rozszerzanie granic ekspresji tanecznej poprzez poszukiwania tego, co taneczne w różnych aspektach ludzkiej cielesności.

Przypominając dwoistą naturę samego konceptu teatralności, można zaryzykować stwierdzenie, iż narastająca obecność starzejących się wykonawców wynika z tego samego źródła, co obecność na scenie dzieci, nie-tancerzy oraz niestandardowych modeli ciała: chęci włączenia niekontrolowalnego porządku Natury, a nie Kultury. *Corps dansant*, na którym lata tańca zostawiły wiele nieodwracalnych znaków, jest nosicielem swojej własnej historii; unikając wieczności, proponuje siebie jako podmiot – źródło przynależności człowieka do bytów skończonych⁷⁵.

1.3.3. Formalne środki teatralizacji spektaklu tańca

Corps dansant może stać się również środkiem teatralizacji w kategoriach bardziej formalnych, intersubiektywnych, zewnętrznych wobec niego, jako np. regulator relacji przestrzeń –widz, czy jako wyznacznik form koegzystencji tancerzy na scenie. W ten sposób włącza się w szereg metod teatralizacji tańca zawartych *implicite* w konstrukcji samego spektaklu, wyboru tematu, estetyki, etc. Aby uporządkować dyskurs, posłużę się kilkoma podstawowymi kategoriami, jak : intencjonalność, dramatyzacja, wokalizacja/sonoryzacja oraz meta-dyskurs.

1.3.3.1 Intencjonalność

Wracając do pierwszej części tekstu, przypomnę, iż definiowanie tańca współczesnego oznacza podróż przez jego kolejne (r)ewolucje oraz fazy zaprzeczania strategii poprzedników. Powrót do intencjonalności wiąże się z reakcją na nieekspresyjną wenę postmodernistów, na negatywizm *NO* Yvonne Rainer i aleatoryczność choreografii Cunnighama. Intencjonalność to inaczej odkrywanie w tańcu „teatru” - jego potencjalnej siły generowania znaczeń. Taniec wychodzi poza granice własnej ontologii, aby szukać inspiracji w innych sztukach (malarstwo, dramat, literatura, poezja, filozofia, film i multimedia) i innych wymiarach realnego: rzeczywistości historycznej i psycho-socjalnej (AIDS, homoseksualizm, agresja, problemy społeczne etc.) oraz w autotematyzmie.

Cutting flat (2004) - choreografa Abou Laagri, podejmuje np. temat społeczeństwa jako swoistej klatki pełnej luster, o których nigdy nie wiadomo, czy nie są lustrami weneckimi. Motyw

⁷⁵ M. Febvre twierdzi, iż same techniki tańca mogą być postrzegane jako kultura wyższa, narzucona ciału, podczas gdy kultura somatyczna byłaby postrzegana jako przynależąca do natury. W: op. cit., str. 65.

lustra pojawia się tutaj nie jako metafora narcyzmu, ale społecznego nadzoru. Zmultiplikowane odbicia sylwetek tancerzy w garniturach ze świata yuppie, oraz ruch *dansant* jako studium upadku i powstawania, poddawania się hegemonii grupy i walki o indywidualizm, są intencjonalną grą z narzucanymi normami społecznymi i wszechobecną w zachodnim świecie kontrolą jednostki.⁷⁶

Ilustracja 5 *Cutting flat* Abou Laagra, Compagnie La Baraka 2004. Scenografia bazująca na systemie luster i ekranów (jeden z lewej strony oraz jeden na podłożu) wyraża m.in. uwięzienie jednostki w systemie kontroli i nieustannej obserwacji. ©Jean-Paul Lozouet

Poza tym świadomym dążeniem choreografów do teatralizowania tańca poprzez eksponowanie jego formy jako *signifiant* istnieje pewna nieświadoma (albo raczej podświadoma) intencjonalność ze strony widza, tzn. wspomniana już „biologiczna konieczność fabularyzowania”. Schematy kognitywne funkcjonują na zasadzie budowania połączeń znaczeniowych i to powoduje, że widz doszukuje się sensów poprzez proces fabularyzacji, do czego przyczynia się również ukonstytuowany porządek linearny, obowiązujący w zachodnim modelu poznawczym. Widz sam produkuje znaczenia i emocje, „fabrykuje przedstawianie”. Tak więc teatralizacja tańca jest siłą dwukierunkową, której oś przebiega pomiędzy sceną a publicznością. Dlatego, jak zobaczymy w dalszej części dyskursu, bardzo trudno jest mówić o „czystej” formie tańca.

1.3.3.2. Dramatyzacja

Dramatyzacja tańca rozpoczyna się od *corps dansant* i wiąże się z jego funkcją ekspresyjną. Niekoniecznie jest ona produktem jakiejś wewnętrznej struktury dramatycznej spektaklu, ale w

⁷⁶ Jak złudny bywa natomiast dyskurs o teatralizacji tańca pokazuje wypowiedź samego choreografa, który podczas spotkania z publicznością stwierdził, iż jego spektakl to „czysty” taniec. Wynika to z nieporozumień na tle definicji pojęć, gdyż teatralizacja oznacza często dla choreografów *danse-théâtre*, a ten z kolei jest utożsamiany z używaniem efektów czysto teatralnych czyli mową, ewentualnie śpiewem czy kreowaniem postaci o wyraźnych rysach psychologicznych.

większości przypadków wydaje się być generowana przez grę wykonawców (spojrzenie, gest, mimika). Rzadko jest to również klasyczna dramatyzacja o logicznym i linearnym przebiegu akcji.⁷⁷

Corps dansant może służyć jako narzędzie do kreacji postaci scenicznej – niekiedy podpartej schematem literackim, co dotyczy spektakli zainspirowanych konkretnym tekstem (np. *May-Be* Magy Marin oparte na dramatach Becketta, *Romeo i Julia* Angelin Preljocaja, *Ulisses* Jean-Claude Galloty, czy *Sorellini* Cateriny Sagna, bazujące na popularnej powieści *Córki doktora Marcha*). Można zaryzykować stwierdzenie, iż niektórzy choreografowie korzystają również ze spadku aktorskiej szkoły Stanislawskiego. Tancerz (czy też tancerz-aktor) dąży bowiem do budowania efektu jedności psychicznej odgrywanej postaci, dobierając taki repertaur gestów i charakter ruchu, aby jak najlepiej oddawał on świat wewnętrzny bohatera. Niemniej, jak już zaznaczyłam, dramatyzacja w tańcu rzadko opiera się na linearnym ciągu akcji, bazuje zdecydowanie na mimice, grze cielesnej ukierunkowanej w stronę efektu ekspresyjnego, wspieranego często kostiumami, efektami oświetleniowymi czy muzyką.

Poza indywidualną pracą nad spójnością psychologiczną postaci, dramatyzacja dotyczy również relacji pomiędzy poszczególnymi tancerzami, tak jak pomiędzy aktorami na scenie. Umieszczenie tancerzy w przestrzeni, wobec siebie nawzajem oraz wobec widza stanowi punkt wyjściowy do interpretacji (jak pamiętamy często podświadomej) relacji między postaciami świata przedstawionego. Caterina Sagna⁷⁸ jest tutaj ciekawym przykładem, gdyż jako choreograf skupia się na tematyce władzy w różnych środowiskach. Jej spektakle eksplorowały już relacje rodzinne (*Sorellini*, 2001), wewnętrzne funkcjonowanie zespołu tanecznego (*Relations Publiques*, 2002) oraz świat tańca wraz z jego koneksjami ze światem mediów, krytyki, widowni, etc. (*Heil Tanz!*, 2004). Władza, jako funkcja porządkująca, organizuje kilka poziomów samego spektaklu – od jego zewnętrznych ram tematycznych – ustanawianych przez władzę choreografa, poprzez sekwencje ruchowe, uzależnione od relacji „władca – poddany” i jej multiplikacji w grupie tancerzy, aż po poziom odbioru, w którym podważana jest pozycja widza jako „spokojnego sędziego” (*Heil Tanz!* nie omieszka również oskarżyć krytyków o fałszywość fundamentów ich władzy osądzania).

Ilustracja 6 CIE Caterina Sagna : *Relations Publiques* ©Jean-Paul Lozouet

⁷⁷ M. Febvre, op. cit., str. 78-83.

⁷⁸ Włoska choreograf, która przez większość swojej tanecznej i choreograficznej kariery pracowała we Francji. Od kilku lat prowadzi własną organizację i zespół skupiający tancerzy wielu narodowości, rezydujący na Sycylii, ale odmawiający dotacji ze strony rządu Berlusconi. Większość jej choreografii powstaje w kooperacji m.in. z instytucjami francuskimi.

Z drugiej strony, widziałabym również „teatr w tańcu” w procesach dokładnie przeciwnych budowaniu charakterów scenicznych. Jakby przechodząc od naturalizmu do teatru-misterium Grotowskiego czy Brooka. Tancerz, tracąc całkowicie swoją indywidualność, nadaje *corps dansant* wymiar sakralny. Tutaj znajdują się choreografowie prowadzący swe poszukiwania w stronę rytuału, tańca w jego pierwotnej funkcji i w jego wymiarze energetycznym. Nieśmiertelnemu motywowi *Święta wiosny*,⁷⁹ który wydaje się być jedynym rytuałem zachowanym w tańcu zachodnim, towarzyszy taniec butoh⁸⁰ oraz choreografie zainspirowane przez butoh i przez inne tradycje tańca orientального. Ten nurt teatralizacji jest jednak relatywnie rzadko obecny w choreografiach francuskich, co jest zresztą jedynie odbiciem tendencji ogólnoeuropejskiej i dominacji zachodniego wzorca kulturowego.

1.3.3.4 Wokalizacja/ sonoryzacja

Powracając do dwoistej natury konceptu teatralności, zauważymy, iż obecność języka, głosu i dźwięku w tańcu również wiąże się z podobnym dualizmem – paradoksalną przynależnością *corps dansant* do tego, co biologiczne i społeczne zarazem.

Tradycyjnie *corps dansant* powinno być z założenia niesłyszalne i nieme – stąd osłabiające ciało tancerza techniki upadku i skoku, kontrola oddychania niewidoczna i niesłyszalna, stąd zanik wszystkich dźwiękowych efektów wysiłku fizycznego. Również ekspresja emocji w balecie jest niema, bez lamentów, westchnień, śmiechu i płaczu.⁸¹

Wraz z postmodernizmem następuje amplifikacja wysiłku tancerza. Głos, który wychodzi przecież od oddechu, tak samo jak ruch, jawił się dla nowej fali choreografów jako powstający w wyniku przetransponowania energii (tej samej, z której wylania się ruch) w inną jakość. Istotny jest fakt, iż dźwięk w tańcu nie pojawił się tylko jako mowa, jako język, ale eksponował swoją biologiczność i fizyczność – tak samo jak *corps dansant*. Tak więc dziś nierzadko możemy „usłyszeć” taniec: ruch przełożony na dźwięk jako odgłos szurania, tupania, zmęczonego oddechu, upadku, uderzenia ciałem o inną powierzchnię, etc.

W cytowanym już *A bras le corps* Borisa Charmatza znajdziemy doskonały przykład konfrontacji widza z wysiłkiem tancerza. Publiczność zgromadzona na małej, kwadratowej przestrzeni niemalże dotyka momentami ciał dwojga tancerzy, jest zmuszona do obserwacji ich rosnącego wysiłku, do słuchania ich przyspieszonych i coraz głośniejszych oddechów. Tu właśnie

⁷⁹ Na scenach francuskich *Święta wiosna* zostało ostatnio zinterpretowane m.in. przez Angelin Preljocaja (2002) i CIE Haady Maalem (2004).

⁸⁰ Jedną z najbardziej znanych grup tańca butoh jest japońska *Sankai Juku* istniejąca od 1975 roku, tworzona wyłącznie przez mężczyzn, której założyciel i choreograf Ushio Amagatsu kilkakrotnie pracował we Francji, m.in. dla opery w Lyonie i w Paryżu.

⁸¹ M. Febvre, op. cit., str. 95.

teatralizacja pokazuje swoją drugą twarz – tę, która chce odsłaniać w spektaklu wszystko, co sztuczne. Wokalizacja, w znaczeniu podkreślania biologicznie ukonstytuowanej jedności między ruchem a dźwiękiem, odsłania sztuczność ciszy, jaka długo towarzyszyła wielu formom tańca.

Włączenie natomiast do spektakli tańca języka (*langue*) i mowy (*parole*) wiąże się każdorazowo z ewokowaniem tego, co Jakobson nazywa funkcją poetycką języka. Muzykalność, głębokość tonów, twardość głosek, etc., to wszystko przypomina raz jeszcze biologiczny aspekt języka, ale nie tylko. Wprowadza również inny system ekspresyjny czy sensoryczny, co widoczne jest zwłaszcza, gdy pojawia się na scenie język obcy dla widza, albo np. śpiew (zwłaszcza w innym języku), co z kolei automatycznie uruchamia mniej lub bardziej stereotypową wiedzę o kulturze tego języka.

Stella Anne Teresa de Kriesmaecker zaczyna się np. od monologu mówionego po japońsku przez japońską tancerkę, co można uznać za podkreślenie autentyczności jej kulturowej przynależności (w tej samej choreografii pojawiają się następnie dialogi z *Tramwaju zwanego pożądaniem* Williamsa i *Stelli* Geothego mówione po francusku).⁸² Podobny zabieg stosuje Gallotta w *99 duos*, w którym to spektaklu jedną z wersji duetu jest para japońskich tancerek prowadzących ożywioną dyskusję podczas tańca (prawdopodobnie na temat wykonywanych w tym samym czasie ruchów).

Kilka wyjątkowych przykładów znajdziemy w pracach Sidi Larbi Cherkaouiego. W *Foi* (*Wiara*, 2001) mamy np. scenę kilkakrotnego zdublowania jednego komunikatu przekazywanego jednocześnie jako tekst i ruch. Monolog, zawsze w języku angielskim, jest ilustrowany nienaturalnie wyrazistą mimiką, a zwłaszcza mimetyczną gestyką tancerki, która jest w tym samym momencie dublowana przez inną tancerkę, stojącą za jej plecami. Ta scena powtarza się zresztą kilka razy (jakby dublując samą siebie), zmieniają się jednak relacje przestrzenne między dwiema tancerkami (w niektórych tancerka pełniąca funkcję niemego lustra nie ma możliwości obserwowania swojego pierwowzoru, co podkreśla idealną harmonię rytmiczną tego duetu).

W innej ze scen ciała tancerki traktowane jest jak piłka w rozgrywce między dwoma tancerzami, którzy nasilają agresję swoich reakcji wraz z rosnącą amplitudą repetytywnych błagań ofiary. Natomiast specyficzny *leitmotiv* spektaklu stanowi śpiew sycylijskiej grupy muzycznej znajdującej się jednocześnie w sytuacji uczestnika i obserwatora spektaklu (wysokie okno, umieszczone jakby poza właściwą przestrzenią reprezentacji). W *d'avant* (2003) oraz w *Tempus Fugit* (2004) można z kolei podziwiać efekty treningu wokalnego tancerzy pod kierunkiem Christine Leboutte. Idąc raczej w stronę przeciwną wobec naturalnej jedności głosu i ciała, choreograf zmusza tancerzy do pracy nad doskonałą techniką głosu, aby otrzymać efekt *unisono*

⁸² M. Febvre, op. cit. str. 102-103.

nie tylko w sferze dźwiękowej ale i ruchowej – idealnej harmonii między płynnością i jakością ruchu oraz jakością dźwięku.

d'avant opiera się na wyborze średniowiecznych religijnych pieśni żydowskich i chrześcijańskich, tych „najbardziej cielesnych”, jak mówi sam choreograf. Natomiast w *Tempus Fugit* główną oprawę muzyczną tworzą tradycyjne pieśni z Korsyki oraz arabskie pieśni tradycyjne i współczesne, ponadto śpiewa się po koreańsku (solowy utwór współczesny) oraz po francusku (XII-wieczna legenda), andaluzyjsku i angielsku. W tym samym spektaklu usłyszymy zresztą cały repertuar omówionych już aspektów wokalizacji: fragmenty zdominowane przez tekst, wysilek tancerza, wprowadzenie aspektu wielojęzycznego systemu sonorycznego, etc.

Tak więc wokalizacja służy jako środek teatralizacji tańca w jej obu aspektach – w budowaniu iluzji i niszczeniu jej, eksponowaniu funkcji poetyckiej języka bądź przeciwnie – burzeniu poetyckości przez wyluskanie tego, co najbardziej fizyczne w głosie ludzkim.

1.3.3.5 Meta-dyskurs

Danie tancerzom prawa głosu może służyć również temu, aby wypowiedzieli się sami o sobie. Być może podkreśla to tylko fakt, jak bardzo taniec czuje się niekiedy niezrozumiany przez widza (bądź krytyka) – tancerz musi posługiwać się kodem języka mówionego, porzucając ten tylko jemu właściwy, aby być pewnym, że jego komunikat dotarł do odbiorcy. Tak właśnie dzieje się w *Heil Tanz!*, choreografii metatematycznej poświęconej problemowi tańca jako rodzaju sztuki, stawiającej pytania o krytykę tańca i wymagania widza. Niczym z pierwowzoru Bausch – wszystkie opowieści słowne służą pomieszeniu tancerza z postacią, a początkowo nawet tancerza z pracownikiem teatru czy zwykłym widzem (spektakl zaczyna się kłótnią na widowni, pozostawiając widzów przez dłuższą chwilę w niepewności co do statusu biorących w niej udział osób). Nawiązań do Piny Bausch jest zresztą w tym spektaklu więcej – jeden z jej byłych tancerzy, Jean Laurent Sasportes, opowiada na scenie fragmenty swojej biografii i znów nie wiadomo, czy to jest Sasportes jako on sam, czy też Sasportes grający fikcyjnego tancerza, czy może Sasportes grający Sasportesa?

Gallotta, niczym Kantor, pojawia się na scenie w *Mammamme*, licząc rytm, jak gdyby nauczał w tym samym czasie choreografii. Podobnie w *99 duos* pełni on funkcję obserwatora i jednocześnie choreografa - dyktatora tempa (akompaniuje tancerzom dźwiękami o charakterze onomatopeicznym).

Metatematyzm stawia również pytania o miejsce tańca w systemie społecznym, o zasady pracy tancerza, choreografa, jego status i prawa. Francuski system pracy w sektorze kultury i sztuki

opiera się zasadniczo o krótkoterminowe kontrakty zawierane z tancerzami na określony projekt oraz o system subwencji państwowych przyznawanych również na określony projekt. W związku z tym, prawa socjalne osób zatrudnianych na takich zasadach są ograniczone w porównaniu z pracownikami korzystającymi z długoterminowych i nieograniczonych czasowo kontraktów – a tych jest zdecydowana mniejszość.⁸³

Poczucie społecznej niesprawiedliwości oraz nieustanna niepewność ekonomiczna znajdują swój wyraz w kreacjach najmłodszego pokolenia choreografów, tym silniej dotkniętych tym faktem, iż najczęściej korzystających z systemu subwencji w oparciu o konkretny projekt, tzn. niepewnego i niestalego źródła finansowego.⁸⁴

Projet Xaviera le Roya oraz *Mouvais genre* Alaina Bouffarda atakują właśnie system pracy i płacy narzucony choreografom i tancerzom nie rezydującym w narodowych centrach choreograficznych czy operze. *Projet* proponował widzom przez godzinę obserwację dwóch gier sportowych rozgrywających się symultanicznie – piłki nożnej i piłki ręcznej. Nie obowiązują żadne zasady poza fikcyjną rywalizacją, ale po każdym z meczy podawane są równie fikcyjne punkty, a następnie jako wynik innej „rozgrywki” – statystyki, tym razem prawdziwe, dotyczące zwolnień pracowników „krótkoterminowych”. Jedyłą dekoracją stanowi ogromna tablica z napisem *Protocole J-76*, związanym z podjętą przez tę właśnie grupę pracowniczą akcją protestacyjną.⁸⁵ Choreografia Bouffarda jest natomiast swoistym klonem jego projektu *Good Boy* (1998), który ewoluował od formy solo, przez projekt dla czterech tancerzy, aby ostatecznie przyjąć formę spektaklu dla czternastu wykonawców zatytułowanego *Mouvais genre* i włączającego również tancerki. Wymowa polityczna zawiera się właśnie w liczebności ostatniej grupy (czternastu tancerzy oznacza raczej duże przedsięwzięcie), gdyż to protesty „krótkoterminowców” nie pozwoliły na wcześniejsze zrealizowanie projektu.

Teatralizacja jawi się więc ponownie w swojej „brechtowskiej” postaci, rozciągając dekonstrukcję procesu twórczego poza salę teatralną. Można tu przywołać również termin „tańca konceptualnego”, który nie tyle czyni aluzje metatematyczne, co jest metatematyczny, prezentując na scenie sam proces kreacyjny – tak, jak nieustannie czyni to Jérôme Bel.

1.3.4. W poszukiwaniu „punktu zero”

⁸³ To właśnie w związku ze strajkiem tej grupy pracowniczej, pracującej tylko w oparciu o krótkoterminowe kontrakty, odwołano festiwal w Awinionie w 2004 roku.

⁸⁴ Narodowe i regionalne centra choreograficzne są finansowane stałą, roczną kwotą subwencji państwowych.

⁸⁵ Crébassol D., *Jeu de massacre*, w « Danseur », nr. 227, grudzień 2003.

„Faire du sens est très facile, toute la culture de masse en élabore à longueur de journée ; suspendre le sens est déjà une entreprise infiniment plus compliquée, c'est, si l'on veut un art.”⁸⁶

(„ Tworzyć sens jest bardzo łatwo, cała kultura masowa przetwarza go w ciągu dnia, zawiesić sens to już przedsięwzięcie nieskończenie bardziej skomplikowane, inaczej mówiąc, to nielada sztuka”.)

Jeżeli teatralizacja tańca ma na celu generowanie sensów, jej przeciwieństwo, jakkolwiek nie nazwane – punkt zero tańca, czysty taniec, czysty ruch czy też *non-danse* (nie-taniec) będzie dążeniem do zawieszenia sensu, co - jak czytamy u Barthesa - nie jest bynajmniej przedsięwzięciem łatwym. W tańcu ta trudność polega głównie na fakcie, iż - jak już wspomniałam - sama obecność człowieka na scenie (czy w każdej innej przestrzeni zaadaptowanej na potrzeby spektaklu czy performance) jest obecnością znaczącą. *Corps dansant* jest ekspresyjne przez swoją biologiczność i fizyczność, gdy dorzucimy do tego tendencję do nadawania sensu rzeczywistości postrzeganej przez widza, to „punkt zero” jawi się jako co prawda możliwy do pomyślenia, ale niemożliwy do osiągnięcia.

To głównie najmłodsze pokolenie choreografów dąży do złamania wszystkich kodów *danse-théâtre* i *écriture chorégraphique*, w poszukiwaniu słynnego „czystego” tańca. Wśród krytyki szybko ukształtowało się (może nawet zbyt szybko) pojęcie *non-danse* na określenie tego, co nie mieści się ani w ramach klasycznych kodów tańca *moderne*, ani w ramach teatru tańca. Tak jak wcześniej *danse-théâtre* i ten koncept, czysto intelektualny, bywa często nadużywany.

Termin *nie-tańca* powstał aby zakwalifikować estetykę „powolności” (ekstremalnej u Myriam Gourfink), immobilności (wertykalna orientacja „leżących” solo Xaviera le Roy’a czy La Ribot) czy ekspozycji samego ciała (*Good Boy* Buffarda).⁸⁷

Niemniej, *non-danse* nie tyle oznacza anty-taniec, co raczej taniec „rozczarowany”. Po raz kolejny w jego historii należy bowiem zburzyć oczekiwania wobec spektaklu, formułowanie których widzowie i krytyka – ukształtowani przez taniec lat osiemdziesiątych - uważają za swoje prawo :

„Jeżeli choreografia to konstruowanie następstw 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 kreuję nowej formy tańca. Mniej rozważam, czy to, co tworzę to taniec czy nie, a raczej próbuję tworzyć „nowe ciała”, pozbawione stereotypów, przyzwyczajzeń, konformistycznych ruchów. Na scenie można eksperymentować, szukać „straconych stanów bytu”, tak więc taniec, taki jak ja go rozumiem, to być może praca nad tym, co się straciło.” (Viola Mantero).⁸⁸

⁸⁶ Barthes R. *Essais critique*, Edition du Seuil, Paryż, 1964, str. 269.

⁸⁷ Goumarre L., op. cit., str 91.

⁸⁸ Ibidem.

To specyficzne credo można przypisać „nowej fali” o tyle, o ile zawiera ono deklarację poszukiwań nad nowym *corps dansant*, pozbawionym „choreotypu” – czyli tego, czym dla języka jest stereotyp. Ponownie zataczamy krąg w historii – wracają eksperymenty postmodernistów ze strukturą spektaklu, badanie samej materii ruchu i gestu, kwestionowanie przyzwyczajęń percepcyjnych widza. Taniec ponownie potrzebuje samoustanowienia, zdefiniowania siebie jako sztuki. Zrywa więc z metodą teatralizacji pojętej jako budowanie iluzji, choreografowie uciekają się do formy performance, krytykują estetykę „kolaboracji” z innymi sztukami. Scena nie służy do wymiany i spotkań między dyscyplinami, ale do myślenia o tańcu jako granicy między sztukami.

Les Disparates (Niepasujący, 1994) Borisa Charamatza, na przykład, już samym tytułem narzuca przeciwstawienie jako podstawę organizacyjną sztuki. Tancerz wykonuje kolejno trzy solo, bez żadnych związków pomiędzy nimi, poza - być może - podróżą przez kolejne kody historii tańca współczesnego. Z każdej strony sceny ustawiona jest jedna rzeźba Tony’ego Granda, jeden ogromny, przezroczysty blok żywicy, po prostu tam położony, z którym tancerz nie wchodzi w żadne relacje. W tym właśnie tkwi koncept choreografii – w ignorancji tego dzieła plastycznego, które nie służy żadnemu projektowi scenograficznemu poza tym, że zakłada się jego samotną obecność. Taniec może ustanawiać się więc również na odmowie wymiany, dążąc do redefinicji granicy między nim a innymi sztukami.⁸⁹

Non-danse, jako minimalizm ekspresji, budzi niekiedy protesty widzów, przyzwyczajonych do tańca jako dynamicznych sekwencji ruchowych, a nie tańca jako studium rytmicznej jednostajności, powolności, powtarzalności, etc. Taki charakter ma np. choreografia Maguy Marin *Umwelt* (2004). Ruch taneczny ogranicza się tu jedynie do rytmicznego pojawiania się i znikania tancerzy w przestrzeni pomiędzy niby-lustrami (dającymi odbicie jak powierzchnia wody) ustawionymi w dwóch szeregach w głębi sceny.⁹⁰ Sylwetki, wylaniające się z czarnej przestrzeni za lustrem, pojawiają się tylko na kilkanaście sekund, tak aby widz mógł uchwycić wzrokiem tancerza podczas wykonywania mniej lub bardziej banalnej czynności – choćby jedzenia jogurtu.

Jeżeli można powiedzieć, że taniec zbliżył się tutaj do swojego punktu zero – został zredukowany do podstawowych kategorii – *corps dansant* i przestrzeni, wobec której musi się ono określić – to nie można powiedzieć, iż tym samym został zawieszony sens. Rytmiczna powtarzalność ruchów i sytuacji wynika z tematu sztuki brutalnie krytykującej gnuśność i jałowość pokolenia kultury obrazkowej, egzystującej właśnie w schematach powtarzalności, nierefleksyjnej redundacji.

Marin łamie również schematy percepcyjne *syndromu audiowizualnego*. Percepcja w kulturze audiowizualnej jest oparta na łączeniu dwóch kanałów – dźwiękowego i wzrokowego - w jeden,

⁸⁹ Groumarre L. *La danse ? entre les arts* w « Art Press », nr 270, lipiec-sierpień 2001, str 21-26.

⁹⁰ Zarówno lustro jak i ich umiejscowienie w głębi sceny są transpozycją percepcji naszego środowiska (*Umwelt*) opierającej się na złudzeniach i tylko chwilowych aparycjach przedmiotów.

przesyłający informacje w postaci obrazu dźwiękowo-wizualnego jako całości.⁹¹ Towarzyszący choreografii akompaniament - nateżony, „piłujący” dźwięk dwóch gitar elektrycznych, wywołujący uczucie równie niewygodne i nużące jak oglądanie minimalnej i repetytywnej choreografii - nie pozwala zapomnieć o zmysle słuchu, uświadamiając, że nawet on jest poddany stereotypom.

Tym samym, znowu poprzez taktykę negacji a nie confirmacji, stawia się pytanie o istotę tańca, albo raczej przypomina się, czym może stać się taniec dążący do uwolnienia się od *choreotypu*.

2. NAJNOWSZY TANIEC FRANCUSKI

2.1. Pomiędzy „mimesis” a „diegesis” – redefinicja tańca

Operowanie kategoriami *mimesis* i *diegesis* wiąże się z wcześniejszymi rozważaniami nad teatralizacją tańca współczesnego i jej dwubiegunowym kontinuum od teatru tańca do „punktu zero”. Choreografowie dążą bowiem albo do nadania ruchowi i gestowi funkcji mimetycznych, niekoniecznie odnosząc się do prostego naśladowania twórców natury, ale i do innych procesów, jak np. do procesu kreacji choreograficznej, albo też starają się te funkcje zanegować. Tak więc twórcy tańca współczesnego, pragnąc podporządkować go jedynie idei ruchu, buntują się często przeciwko wszelkim formom mimetyzmu choreografii.

⁹¹ O zmianach percepcji w kulturze audiowizualnej w P. Pavis, *L'analyse des spectacles*, Nathan Universite, col. Fac. Arts du spectacle, Paryż, 1996, str. 44 -45 i M. Hopfinger, w op. cit., str. 17-18 i dalej o kulturze audiowizualnej.

Zasadniczo można stwierdzić istnienie pewnych różnic pokoleniowych pomiędzy choreografami lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, którzy pod wieloma względami zdają się oscylować ku przeciwnym biegunom estetycznym i filozoficznym.

W ten dialog międzypokoleniowy wpisują się przede wszystkim poszukiwania nad jakością gestu i ruchu oraz wybór estetyczny *corps dansant*. Na przykładach choreografii, jakie mogłam podziwiać na scenach francuskich, oraz korzystając w niektórych przypadkach z rejestracji video, postaram się zanalizować sposób przeplatania się tych dwóch nurtów i ich koegzystencji, tworzącej obraz współczesnego tańca francuskiego.

Druga część tego rozdziału, pozostając cały czas w kręgu najnowszego tańca francuskiego, poświęcona jest relacji, jaka wiąże niektórych choreografów i niektóre nurty tańca z rzeczywistością społeczną. Jest to poniekąd aspekt ściśle związany z postawą, jaką każdy choreograf przyjmuje w stosunku do mimetyzmu tańca; jak zobaczymy, na scenach francuskich (i nie tylko) coraz częściej pojawia się na przykład hip-hop, który podobnie jak nowy cyrk, walczy o miano „prawdziwej” sztuki.

2.1.1. Gest i ruch – funkcja przedstawiająca i ekspresyjna

W swoim artykule „Gest i taniec” Giorgio Agamben stawia pytanie: *czym jest gest?* Formuluje on następnie tezę, iż gest nie przynależy ani do *praxis* ani do *poiésis*. Oddzielenie *praxis* i *poiésis* wywodzi się z myśli Arystotelesa i stworzonej przez niego opozycji pomiędzy działać (*praxis*) i czynić (*poiésis*). Podział ten opiera się na podstawowej różnicy, iż *poiésis* posiada jakiś cel zewnętrzny, natomiast *praxis* ma cel samo w sobie. Według Agambena gest nie przynależy ani do jednej ani do drugiej sfery, jest raczej tym, co je łączy, jakimś typem czynności, pozwalającym na operowanie środkami jako takimi, bez wyznaczania im celu istniejącego w nich bądź poza nimi.⁹²

Mówiąc inaczej, gest jest komunikowaniem komunikowalności, kantowską „celowością bez celu”. Nie ma on nic do powiedzenia, ponieważ to, co pokazuje, to „bycie-w-języku” człowieka jako czystej medialności.

Sądzę, że takie rozumienie gestu bliskie jest najmłodszemu pokoleniu choreografów francuskich, którzy odmawiają tworzenia tańca mimetycznego, narracyjnego i naśladowczego względem rzeczywistości innej niż kinetyczna. Jako przykład można wskazać większość solowych kreacji Xaviera le Roya. W pierwszej części *Self Unfinished* (1998) wykonuje on jedynie serię

⁹² Agamben G., *Le geste et la danse* w « Revue esthétique », jeanmichelplace, nr 22, 1992., str. 9-13.

zdekomponowanych ruchów torsu, ramion, nóg, stylizowanych na mechanikę ruchu robota. Poza efektem komicznym nic innego nie kryje się za taką stylizacją, choreograf oferuje publiczności „zużyta” już gestykę, kliszę ciała naśladowującego prostą mechaniczność. Le Roy nie rozwija tutaj żadnego dyskursu, nie wychodzi naprzeciw oczekiwaniom widza i nie komentuje w żaden sposób swojego „sketchu”. Po prostu przechodzi do innej części *Self Unfinished*. Choreograf formułuje w ten sposób jedną z zasad estetycznych „nowej fali”, a mianowicie, iż taniec nie bazuje ani na jakiejś akcji naśladowczej, ani na reprodukowaniu jakiegoś idealnego modelu ciała, ale na stawaniu się, na powstawaniu jakiegoś „wydarzenia” (*événement*).⁹³

Podobnie gest oraz ruch funkcjonują w *W.H.A.* (2004) Regine Chopinot. Ta artystka, mimo iż teoretycznie przynależy do „starszego” pokolenia choreografów, estetyką ostatnich spektakli jest raczej bliższa temu „młodsze”, zresztą już na początku jej kariery „ekstrawagancja” stosowanych przez nią rozwiązań scenicznych prowokowała liczne konflikty, a nawet czasową odmowę uznania przez świat tańca jej choreografii.⁹⁴

W *W.H.A.* nie ma żadnego określonego scenariusza, całość tanecznych ruchów, gestów i interakcji wyznaczona jest przez kilka podstawowych czynników - określoną przestrzeń (ale nie zdeterminowaną ostatecznie), obiekty obecne na scenie (np. kilka szpitalnych łóżek), muzykę (która nigdy się nie powtarza, gdyż jest miksowana na żywo) oraz kilkusobową grupę tancerzy.

Generowane przez taki układ gest i ruch istnieją tu i teraz, niepowtarzalne i nieodtworzalne, powstają w wyniku spontanicznego działania *corps dansant* a nie w wyniku jednej, wyznaczonej z góry i obowiązującej wszystkich tancerzy relacji wobec muzyki czy wobec przestrzeni scenicznej. Istotny jest fakt, iż jest to pewien „akt choreograficzny”, gdyż początek i koniec tego specyficznego *performance* jest wyznaczony poleceniem wydawanym tancerzom przez Chopinot.

A bras le corps! czy *Aattention* Borisa Charmatza również nie eksplorują funkcji mimetycznych gestu i ruchu, wręcz przeciwnie, choreograf stara się oczyścić taniec z jakichkolwiek zewnętrznych konotacji; bazując na estetyce scenicznego minimalizmu, uwypukla tym samym to, co w tańcu najistotniejsze - wysiłek *corps dansant*.

Praktyka choreograficzna Gillesa Jobina (a zwłaszcza *The Moebius Strip*) ustanawia natomiast gest jako „granicę tańca między sztukami”, a więc takiego tańca, który wypracowuje dwuwymiarowy obraz ciała. Gest tańczony Gillesa Jobina czyta się nie jako wolę zaznaczenia nowego tańca, ale raczej jako wolę tworzenia i transgresji ciało/scena, doświadczenia przejścia, które miałyby nadać aktowi tańczenia pewną dwuwymiarową obszerność, np. białej kartki

⁹³ L. Goumarre, *Désobéissance et bricolage* w « Alternatives théâtrales », nr 80, 2003, str. 18-21.

⁹⁴ Baillon J., Boasso R., Gauville H., *Regine Chopinot. Rosella Hightower*, Armand Collin, Bagnolet, 1990.

formatu A4 (przypomnę, iż chodzi tutaj o spektakl, w którym ciała tancerzy, ich ubrania i białe kartki papieru tworzą abstrakcyjną, horyzontalną konstrukcję). Gest należy tutaj rozumieć szerzej niż zazwyczaj, gdyż na płaskiej powierzchni różnica między ruchem a gestem (nigdy zresztą ostatecznie niezdefiniowana) nie jest tak oczywista jak w przestrzeni trójwymiarowej.

Wracając do artykułu Agambena, stwierdza on również, iż możliwe jest, że charakter bardziej specyficzny gestu to „wskazywanie” (*montrer*) w sensie, jaki nadał temu pojęciu Wittgenstein, tzn. pozwalającym na identyfikowanie gestu ze sferą mistyczną.⁹⁵ Ta „sfera mistyczna” otwiera cały zbiór gestów o charakterze figuratywnym i ewokatywnym,⁹⁶ dominujących w estetyce choreografów ze starszego pokolenia, pomiędzy którymi chyba jedynie Kilina Cremona pozostaje przy próbach tworzenia czystej abstrakcji (w rozumieniu Cunninghama).

Philippe Decouflé uzależnia np. całkowicie gest od statusu ontologicznego „tańczony” postaci. Spektakle tego choreografa łączą bowiem *imaginaire* i *imageant* nadając *corps dansant* wygląd niekoniecznie ludzkiej istoty, częściej fantastycznej rośliny czy zwierzęcia. Specyfika tych spektakli, a co za tym idzie repertuaru gestycznego tancerza, opiera się również na bogactwie technik cyrkowych jakie Decouflé wprowadza do tańca. Wizualnie *corps dansant* tworzy więc w jego spektaklach rodzaj hybrydy, wykreowanej przy pomocy fantastycznych kostiumów, zmieniających jednocześnie dynamikę i proporcje ciała tancerza. W takich warunkach gest jest często uzależniony od rodzaju kostiumu, który „pomnaża”, czy „wydłuża” kończyny, dodaje do obrazu ciała fantastyczne elementy i tym samym gest staje się tutaj jeszcze jednym elementem służącym ujednoczeniu reprezentacji postaci. Maguy Marin z kolei opiera często swoje choreografie na estetyce gestu codziennego, ewokując powtarzalne czynności, które ujęte w ramy sceniczne i poddane specyficznej dla tej artystki technice repetycji tracą całkowicie swoje pierwotne znaczenie i ujawniają swoją absurdalność, brutalność, czy ukrytą za nimi semantyczną pustkę. Tak dzieje się w *May B* i w *Umwelt* - niemniej w tej ostatniej choreografii to właśnie gest jest najsilniej podkreślonym elementem tańca. Cała choreografia opiera się na sekwencji kilku zwykłych kroków, wykonywanej przez cały czas trwania spektaklu w rytmiczny i skorelowany sposób przez całą grupę tancerzy. Ten monotony rytm uwypukla więc w percepcji gest oraz rolę obiektów scenicznych jako kreujących dyskurs o współczesnej, „lunatycznej” codzienności.

Angelin Preljocaj w *Romeo i Julii* wykorzystał gest i ruch jako podstawę różnicującą poszczególne zbiorowości, osobowości i nastroje sytuacji scenicznych. Julia na przykład pojawia się na początku spektaklu jako dziecko, beztrąsko kręcące piruety. W scenie balu „rozpoznaje” Romea (w sensie teatralnym) w momencie, w którym przylega całym ciałem do jego skóry, tak

⁹⁵ Agamben G., op. cit.

⁹⁶ Zob. : Pavis P., *L'analyse des spectacles*, Nathan Editions, Paryż, 1996.

jakby ten gest bliskości fizycznej miał być transpozycją „rozpoznania” duchowego kochanków. W scenach konfliktów czy bójki gestyka staje się natomiast nie tylko agresywna, ale nawet auto-agresywna, choreograf wprowadza do *gestusu* tancerza np. gwałtowne uderzenia dłonią o przedramię, czy dłonią o dłoń.

Ilustracja 7 *Near Life experience* - choreografia Angelina Preljocaja z 2002 roku. Preljocaj eksperymentuje tutaj m.in. z metaforą *corps dansant* w stadium prenatalnym. ©Jean-Paul Lozouet

Jaki jest więc status ontologiczny gestu według tych dwóch nurtów estetycznych tańca francuskiego? Walter Benjamin definiuje gest jako „czysty środek” określany poprzez figury zatrzymania, pauzy, przerwania, jak gdyby nie było innych składowych jak tylko negatywne, ujemne. Gest byłby więc dla niego pewnym nie-bytem.⁹⁷ Takie rozumienie gestu jest horyzontem, ku któremu zbliża się najmłodszy taniec francuski, ten bardziej *performatywny*, często nie - sceniczny i nie-mimetyczny. Natomiast choreografowie debiutujący w latach siedemdziesiątych nadal zdają się ufać w naśladowczą czy symboliczną moc gestu i ruchu tancerza.

2.1.2. Wymiar społeczny współczesnego tańca francuskiego

⁹⁷ Agamben G., op. cit.

Rozważając tak sformułowany problem, należy najpierw postawić sobie pytanie, co to jest „wymiar społeczny tańca”. Takie określenie nasuwa bowiem w pierwszym momencie skojarzenie z tematyką społeczną i sposobem jej aktualizowania w choreografii. Niemniej, zagadnienie to dotyczy również samych struktur grup tanecznych. Kwestią szczególną jest również coraz istotniejsza rola hip-hopu, tańca, który powstał w naturalnym środowisku miejskim, a nie w studiu, i który domaga się prawa do egzystencji scenicznej.

2.1.2.1 Taniec jako społeczeństwo

Po przełomowym roku '68 nowy taniec francuski zaczął się instytucjonalizować wokół narodowych ośrodków choreograficznych - CCN (Narodowe Centrum Choreograficzne). Jako pierwsze powstało Centre National de la Danse Contemporaine w Angres (1978). Jest to również pierwszy ośrodek, w którym kształcą się choreografowie tańca współczesnego. W 1983 francuskie Ministerstwo Kultury ogłosiło raport dotyczący konieczności rozwoju jednostek administracyjnych i edukacji tańca współczesnego. Taniec współczesny wszedł do szkół państwowych jako jedna z opcji matury profesjonalnej oraz do wyższych szkół muzycznych (gdzie naucza się również baletu klasycznego). Ponadto powstały liczne CCN, które miały pełnić funkcje pedagogiczne oraz miały stanowić rodzaj rezydencji dla grup tańca współczesnego.⁹⁸ Każde centrum było, i jest nadal, zobowiązane do produkowania spektakli tańca współczesnego, przynajmniej jednego rocznie.

Nominacja na dyrektora takiego ośrodka jest uzależniona od decyzji ministerstwa, zasugerowanej opinią lokalnej społeczności i najczęściej przysługuje ona artystom-choreografom o dużym stażu i uznanym dorobku artystycznym. Wśród dyrektorów dwudziestu CCN w całej Francji znajdują się obecnie m.in. :

- Carolyn Carlson - CNN Ballet du Nord,
- Regine Chopinot - Ballet Atlantique CNN la Rochelle
- Jean-Claude Gallotta - CNN Grenoble,
- Emmanuelle Huhyn - CNDC Angres,
- Maguy Marin - CNN Rillieux la Pape,
- Mathilde Monnier - CNN Montpeiller,
- Joseph Nadj - CNN Orléans,
- Angelin Preljocaj - CNN Aix-en-Provence.

⁹⁸ Guigou M., *La nouvelle danse française*, Harmattan, Paryż, 2004, str. 38-41.

Wśród tych osób tylko Emmanuelle Huyhn, która odziedziczyła to stanowisko po artystach takich, jak Viola Farber i Alvin Nikolais, reprezentuje pokolenie najmłodszych choreografów, jej nominacja wzbudziła zresztą poważne sprzeciwy wśród osób ze środowiska tańca, odmawiających jej zawodowego doświadczenia.

Uzależnienie od rządowych dotacji i konieczność produkowania corocznie co najmniej jednego nowego spektaklu powoduje, iż prestiż, jaki wiąże się ze sprawowaniem takiej funkcji, nie zawsze rekompensuje silną presję i duże tempo pracy oraz niewielkie jednak (choć stałe) środki finansowe. Niektórzy, jak Daniel Larrieu, rezygnują więc z dyrekcji CCN i zakładają prywatne, niezależne kompanie.⁹⁹

Poza CCN istnieją (od 1981 roku) inne rodzaje dofinansowania grup, skategoryzowane pod kątem rodzaju dotacji państwowych. Są to: dofinansowanie projektu oraz dofinansowanie grupy niezależnej.¹⁰⁰ W ten sposób funkcjonuje całe pokolenie najmłodszych choreografów - niezależnie od ministerstwa kultury, bądź korzystając tylko z dotacji na konkretny projekt. Powoduje to konsekwencje socjalne, o których już pisałam, oraz - co chciałabym podkreślić - wiąże się również z funkcjonowaniem grupy tanecznej jako jednostki społecznej.

Pokolenie choreografów lat osiemdziesiątych, dziś dowodzące najważniejszymi jednostkami administracyjnymi we Francji, nie prowadziło od początku polityki centralizacji władzy, w tym władzy choreograficznej. Wręcz przeciwnie, wbrew modelowi amerykańskiemu, gdzie zawsze na czele grupy stoi jakiś idol, guru, który dyktuje styl i dzierży symboliczną oraz faktyczną władzę w grupie, Francuzi zaczęli wprowadzać ideologię wspólnoty, a nie grupy, w której nawet nie używało się niekiedy słowa choreograf, aby podkreślić suwerenność każdej jednostki. Do choreografii zaczęto wprowadzać elementy improwizacji, aby dać możliwość indywidualnej ekspresji każdemu tancerzowi. Jedną z metod pracy choreografów było podanie tematu (symbolicznego lub kinestetycznego w postaci wyjściowych figur) i zachęcanie tancerzy do szukania najlepszej drogi ekspresji czy motorycznej kontynuacji idei początkowej. Taka decentralizacja władzy w grupie była udziałem Dominique'a Bagoueta, Catheriny Diverrèse, François Verreta, Daniela Larrieu'a, Jean-Claude'a Gallotta czy Odil Duboc.

Wraz ze wszystkimi zmianami dążącymi do instytucjonalizacji tańca współczesnego rosło również nowe pokolenie tancerzy kształcących się w instytucjach operujących podobnymi do tańca klasycznego schematami edukacji, a więc opozycyjnymi do modelu egalitaryzmu panującego w latach osiemdziesiątych.

Choreografowie tańca współczesnego byli w tym czasie chętnie zapraszani do współpracy z baletem Opery w Paryżu (Jean-Claude Gallotta: *Ulisses*, Maguy Marin: *Cedrillon*, Angelin

⁹⁹ B. Boris, *Daniel Larrieu* w "Danseur" nr 220, kwiecień 2003.

¹⁰⁰ M. Guigou, op.cit., str 54-55.

Preljocaj: *Parade* etc.). Ten proces oraz fakt, iż wielu pionierów nowego tańca francuskiego przejęło dyрекcję CCN, na nowo wprowadził hegemonię i centralizację władzy, oddanej ponownie w ręce choreografa. Spowodowało to również powrót neoklasycyzmu, widoczny w niektórych choreografiach, zwłaszcza tych, tworzonych na potrzeby zespołów baletowych Opery w Paryżu i Lyonie.

Styl choreograficzny stworzony na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez to pokolenie twórców stał się na tyle jednolity, iż obecnie używa się na jego określenie miana *choreotypu*. Choreotyp odnosi się do konstrukcji spektaklu tańca i oznacza określony czas trwania spektaklu, określoną liczbę wykonawców, określoną liczbę solo w stosunku do sekwencji grupowych etc.

To wszystko spowodowało protesty wśród nowego pokolenia choreografów, notabene rozpoczynających najczęściej kariery jako tancerze w takim właśnie systemie. Nowa forma organizacji grupy (przy ciągle istniejących i dominujących CCN) opiera się na tymczasowości, na rekrutacji tancerzy do jednego, określonego projektu, często - w związku z tym - na redukcji liczby wykonawców, co prowadzi do solowej formy spektaklu, oznaczającej zanik funkcji choreografa (poniekąd jest to forma coraz bardziej popularna).

Obecnie istnieją więc dwa typy organizacji administracyjnej tańca współczesnego: zinstytucjonalizowany oraz niezależny (przynajmniej częściowo). Wiąże się to z dystrybucją władzy i organizacją samej grupy tanecznej, która bądź poddana jest zwierzchności choreografa w CCN, bądź konstytuuje się krótkoterminowo na podstawie angażu do określonego projektu choreograficznego. Niektórzy choreografowie tworzą natomiast większość swoich spektakli czy *performance* w formie solowej, jak Emmanuelle Huyhn, Xavier le Roy czy La Ribot.

2.1.2.2. Problematyka społeczna widziana przez pryzmat tańca

Koncentracja tańca na auto-problematyce spowodowała, że kwestia społeczna (rozumiana jako zbanalizowane nieco pojęcie „problemów społecznych”) bardzo długo nie była obecna, bądź słabo obecna, w tańcu współczesnym. W tańcu nie istniał nigdy jakiś określony nurt polityczny czy społeczny, tak jak w przypadku teatru, można jednak mówić o pewnych tendencjach w różnych okresach i w różnych państwach (nurt polityczny w tańcu widoczny był np. w USA podczas wojny w Wietnamie).

We współczesnym tańcu francuskim nie pojawiła się nigdy silna potrzeba politycznego protestu, więc jeżeli można powiedzieć, że współczesny choreograf francuski buntuje się

przeciwko własnemu państwu, jest to najczęściej przypadek protestu przeciwko polityce ministerstwa kultury. Dlatego na przykład ostatnia (taneczna!) improwizacja Borisa Charmatza była po prostu jego monologiem na temat sytuacji socjalnej niezależnych tancerzy i choreografów.

Generalnie wydaje się, że współczesny taniec francuski (w odróżnieniu od niemieckiego czy amerykańskiego) bardzo długo ignorował możliwość reagowania na rzeczywistość polityczną i społeczną, koncentrując się bardziej wokół kwestii sztuki tańca jako takiej.

Na scenie francuskiej społeczeństwo zaczyna istnieć początkowo w sposób bardziej metaforyczny - Odile Duboc i Dominique Bagouet¹⁰¹ wprowadzają na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zasadę, wedle której taniec powinien zaczynać się od zwykłego, codziennego gestu - ta zmiana postawy choreografów, i w konsekwencji poszukiwanie logiki tanecznej w zwykłym ruchu, są w pewnym sensie interwencją tańca współczesnego w życie społeczne.

Le Printemps (1988) - choreografia Catherine Diverres i Bernado Monteta, analizuje na przykład zależności w związkach między kobietami i mężczyznami oraz „odmienne stany ciała”, to znaczy ciało „normalne” w sytuacji konfrontacji z innymi, w określonej społecznie konwencji (np. wieczorku tanecznego), oraz ciało chore, spazmatyczne, w sytuacji całkowitej izolacji. Podobny motyw chorej cielesności pojawia się u Dominique’a Bagoute’a w *Necessito* (1991). Maguy Marin w *May B* (1983) wprowadza natomiast cały repertuar typowych zachowań ludzkich i drobnych gestów, analizując ich śmieszność i doprowadzając, poprzez repetycję, do absurdu (ostatecznie nie dziwi pojawienie się tej kategorii w sztuce zainspirowanej utworami Samuela Becketta).¹⁰²

W *A nos héros !* – według choreografii Angelina Preljocaja z 1986 - pojawia się natomiast wątek polityczny. Ta sztuka podejmuje bowiem kwestię realnego socjalizmu, relacji między jednostką a kolektywem. Kostiumy do tego spektaklu zainspirowane były formą strojów Mao, a całkowicie zmechanizowana gestyka wyraża zmechanizowanie ciała w procesie pracy. Istnieją w tym spektaklu również niebezpośrednie aluzje do systemu komunistycznego, jak choćby fakt, iż muzyka jest w całości dziełem kompozytorów (w tym Henryka Góreckiego) pochodzących z krajów podległych temu reżimowi.¹⁰³

Również spektakl *Romeo i Julia* w adaptacji Preljocaja (z 1991 roku) podkreśla wszechobecność i bezwzględność systemu władzy i nadzoru społecznego. Preljocaj pomnożył możliwe relacje władzy, transponując ją nie tylko na konflikt między dwiema zwaśnionymi od wieków rodzinami, ale na wszystkie inne związki społeczne i rodzinne.

¹⁰¹ Ginot I., *Dominique Bagouet. Un labyrinthe de la danse*, Centre National de la Danse, Pantin, 1999.

¹⁰² Guigou M., op. cit., str. 90-117.

¹⁰³ Delahaye. *Angelina Preljocaj*, tekst Freschel A., Actes Sud, 2003, str. 47.

Jednym z nielicznych choreografów, którzy zajęli się problemami społecznymi jako takimi (a nie np. poprzez symbolizację stosunków władzy, tożsamości społecznej i relacji między dwiema płciami), jest Maguy Marin. Ten fakt bez wątpienia jest związany z obecną lokalizacją jej grupy na przedmieściach Lyonu, które charakteryzują się wysokim poziomem przestępczości i bezrobocia. Autorka choreografii zaczęła angażować się bezpośrednio w codzienność młodzieży (pochodzącej często z rodzin imigrantów), określanej jako grupa „wysokiego ryzyka”, proponując udział w warsztatach tańca, obserwację pracy tancerzy podczas prób, etc.¹⁰⁴ Podobna problematyka społeczna znajduje odzwierciedlenie również w jej ostatniej, wspomnianej już choreografii *Umwelt* (2004), gdzie Marin krytykuje gnuśność współczesnej „kultury telewizora”.¹⁰⁵

W podobnym nurcie problemów społecznych można również umieścić ostatnią kreację CIE Michel Kelemenis, zatytułowaną *Besame mucho* (2004) i poświęconą tematyce zapobiegania AIDS.

Również pracujący często we Francji amerykański multiartysta Keith Hennessy większość swoich spektakli i *performance* poświęca problemom politycznie i społecznie istotnym, nie ukrywając swojego osobistego zaangażowania.

SDF USA (2005), powstałe w Lyonie we współpracy z Julesem Beckmanem, jest przedstawieniem demitologizującym *american way of life*, poświęconym osobom bezdomnym w Stanach Zjednoczonych, tamtejszej polityce społecznej i samotności Amerykanów. Hennessy tworzy tutaj szczególny rodzaj relacji między tożsamością indywidualną i narodową, a tym samym pomiędzy nędzą osobistą i narodową, w kraju, który „stracił głowę” (motyw ścięcia głowy był punktem wyjściowym tej kreacji).

Przemocy symbolicznej, jaka dokonuje się na osobach bezdomnych, odpowiada przemoc sceniczna, narażająca na fizyczne niebezpieczeństwo *corps dansant*. Dwaj tancerze w jednej ze scen brutalnie atakują się nawzajem, w innej Hennessy tańczy, będąc zaczepionym do linki przechodzącej przez dziurkę w jego przegrodzie nosowej (!). Ta technika bliska jest konwencjiom *body art*, traktującym ciało jako materiał i przekraczającym często granice fizycznego bólu.

Ilustracja 8 Keit Hennessy w *SDF USA*. Zdjęcie z prawej pokazuje scenę, podczas której Hennessy tańczył zaczepiony na linie przeciągniętej przez jego przegrodę nosową.

¹⁰⁴ Marin M., *Les applaudissements ne se mangent pas* w « Danseur » nr 218, luty 2003, str 9-10.

¹⁰⁵ Hahn T., *Tausend Möglichkeiten* w „Ballettanz“ nr 02/05, str 56.

Spółeczeństwo, albo raczej specyficzne fenomeny będące jego wytworami, pojawiają się często jako przestrzeń choreograficznej eksploracji również w pracach Regine Chopinot. Niedługo po rozpoczęciu kariery choreografa, Chopinot rozpoczęła współpracę z Jean-Paulem Gaudierem,¹⁰⁶ który nie tylko przyczynia się do powstawania specyficznych kostiumów jej choreografii, ale nieustannie inspiruje ją jako przedstawiciel świata mody. *Le Défile* (1985) jest spektaklem, który rozszyfrowuje schematy i rytuały pokazów mody, doszukując się w tym zjawisku społecznym cech właściwych logice ruchu tanecznego.¹⁰⁷

Chopinot eksperymentuje również z estetyką właściwą dynamice sportowej, na przykład w *K.O.K.* (1989) zmusza *corps dansant* do takiej pracy, jaką bokser wykonuje na ringu. Oryginalnym pomysłem, zawartym w jej choreografii *Végétal* (1995), jest natomiast idea konstruowania na scenie rzeźb z kamieni czy domu z gałęzi. Proces taneczny realizuje się tutaj w społecznej czynności budowania. Ponadto jest to proces wielowymiarowy, konstrukcja „jakiejs” fizycznej całości jest bowiem jednocześnie kreowaniem „jakiejs” grupy społecznej.

Również wydarzenia polityczne i konflikty wojenne są komentowane przez choreografów francuskich w ich kreacjach scenicznych. Przykładowo Delphine Gaud w swoim ostatnim spektaklu *Tiamant* (2004): „poetyckiej odpowiedzi na brutalność w świecie”¹⁰⁸, wykorzystuje ekran projekcyjny z obrazami z wojny w Iraku, aby wyrazić, jak niegdyś amerykańscy postmoderniści, swój polityczny protest.

2.1.2.3. Hip - hop jako fenomen społeczny w relacji wobec tańca współczesnego

Hip-hop zajmuje we Francji miejsce szczególne, bliskie temu, jakie to zjawisko społeczne posiada w swojej ojczyźnie: Stanach Zjednoczonych. Jest to taniec, który powstawał dosłownie na ulicy, w środowiskach łączących rap i graffiti.¹⁰⁹ 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 emigracji.¹¹⁰

Ponieważ we Francji, na przedmieściach Paryża, Lyonu i innych większych miast, utworzyły się duże społeczności emigrantów, to tam właśnie od początku lat osiemdziesiątych zaczął rozwijać się francuski hip-hop. Jego początkom towarzyszyła szybka kariera medialna, co

¹⁰⁶ Goumarre L., *Régine Chopinot et Jean-Paul Gaudier. Paris Hilton en Versace* w « Art Press », nr 305, list. 2004, str. 90.

¹⁰⁷ Goumarre L., *Droit dans le mur* w « Art Press », nr 293, list. 2003, str. 90.

¹⁰⁸ *La Trisande. Tiamant* w « Bulletin Biennale de la Danse », Lyon, wrzesień, 2004.

¹⁰⁹ Osagnian P., *Darvo, Mode 2 : le graf sur le fil du rasoir* w « Mouvements », wrześ. - paźdz. 2000, nr 11, str 8-13.

¹¹⁰ Moïse C., *Danseurs du déji. Rencontre avec le hip hop*, Indigène, Montpellier, 1999, str. 12.

w kilka lat później doprowadziło paradoksalnie do kryzysu tej formy tańca, ale hip-hop szybko zregenerował się, zmieniając przy tym kilka podstawowych wyznaczników estetycznych. Nowe początki hip-hopu, od około 1985 roku, 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. *Battel* 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 modul prezentacji scenicznej oraz fakt, iż hip-hop pozostaje nadal domeną mężczyzn.¹¹¹

Od swojego „nowego początku” hip-hop stał się dużo bardziej ustrukturyzowany, zaczęły powstawać pierwsze formalne grupy hip-hopowe, wśród których prym wiodą do dziś te 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 stosunek tych dwóch światów powoli przekształca się w owocną i długotrwałą 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* i *On danfse* Jose Montalvo/Dominique Hervieu). Specyfika techniki hip-hopowej inspirowała również takich twórców, jak Blanca Li, Karol Armitage (*Hucksters of the soul*) i Karine Saporta (*Break me babe*, *Samir*, *Ben et les autres*). Duży sukces sceniczny odnosi również CIE Käfig, która ze swoim spektaklem *Le corps choreo-graphié* 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. 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-

¹¹¹ C. Moïse, *Danse hip-hop*. Indigène, Montpellier, 2004, str. 12-23.

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 istotności.¹¹²

2.2. W kierunku anestetyki : video, film i multimedia w spektaklu tańca

Kwestia wpływu nowych mediów na taniec współczesny wiąże się z jego przynależnością do *culture de l'image* (kultury obrazu) – albo, posługując się terminologią Hopfinger, kultury audiowizualnej. Pozorny konflikt między obrazowym a audiowizualnym typem kultury można rozwiązać, badając podstawy tych konceptów, z których jeden wychodzi z myśli filozoficznej, a drugi jest natury psychologiczno-poznawczej.

Przypomnę, iż według Hopfinger i Pavis'a w naszym systemie poznawczym nastąpiły neurokulturowe zmiany, przekształcające nasz typ percepcji (tzw. syndrom audiowizualny), łączący dwa kanały poznawcze: wzrokowy i słuchowy w jeden, dostarczający informacji w postaci całości wizualno-sonorycznej.¹¹³

Biorąc z kolei pod uwagę poglądy twórców idei dominacji obrazu w naszym systemie poznawczym, takich jak Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Henri Bergson czy Maurice Merleau-Ponty, oraz całej linii psychologii kognitywnej, nie wchodząc w analizę różnic między ich stanowiskami, można zbudować paralelę pomiędzy tymi dwiema ideami, uznając, iż struktura syndromu audiowizualnego jest hierarchicznie złożona. Etapem odbioru informacji, najczęściej pomijanym w psychologicznej analizie procesów percepcyjnych, jest *intencjonalność* odbioru, oraz to, co Merleau-Ponty nazywa *wiarą percepcyjną*, która pozwala nam uznawać, iż to, co odbierają nasze zmysły, jest rzeczywiste¹¹⁴. Według mnie, postawa intencjonalna ukierunkowuje odbiór wrażeń na poziomie samej percepcji bodźców na symultaniczność syndromu audiowizualnego, natomiast w następnych etapach hierarchizacji informacji (czyli recepcji) uprzywilejowane są

¹¹² Schusterman R., *Rap remix: pragmatisme, postmodernisme et autres débats* w « Mouvements », op. cit., str. 69-76.

¹¹³ Hopfinger M., op. cit., i Pavis P., op. cit.

¹¹⁴ Merleau-Ponty M., *Le visible et l'invisible*, Editions Gallimard, Paryż, 1964.

informacje wizualne. Recepcja bodźców sonorycznych byłaby więc podporządkowana odbiorowi informacji obrazowej (zresztą według niektórych teorii kognitywnych organizacja informacji dźwiękowych jest oparta na strukturach budowania neuronalnego „obrazu sonorycznego”).

Tak więc taniec, włączając do choreografii elementy sonoryzacji, „obudził” *corps dansant*, ustanawiając się jednocześnie jako element kultury audiowizualnej. Innymi słowy, proces teatralizacji tańca włączył system sonoryczny do repertuaru środków reprezentacji scenicznej właściwych choreografii. W konsekwencji, jak to za chwilę zobaczymy, taniec współczesny czerpie również z całej gamy schematów i wzorców estetyki mediów oraz z samych mediów.

2.2.1. Postmoderniści amerykańscy i video

Od pierwszych eksperymentów dadaistów z obrazem projektowanym (*Relâche* Picabii) film, a następnie video, stały się ważnym przedmiotem eksperymentów scenicznych. Zwłaszcza dla wielokrotnie już tutaj cytowanego Cunninghama i całego pokolenia choreografów postmodernistycznych. Merce Cunningham wprowadził do tańca kamerę, aby eksperymentować z przestrzenią teatralną i z percepcją widza, jako pierwszy tworzył również choreografie przeznaczone wyłącznie dla „oka kamery” i jako pierwszy współpracował z twórcami sztuk audiowizualnych (a zwłaszcza z Charlsem Atlasem i Nam Pank Junkiem).¹¹⁵

Postmoderniści amerykańscy bardzo często używali w swoich spektaklach kamery video, nie tylko na scenie, ale i we wszystkich innych *performance* i wydarzeniach artystycznych typu *fluxus*. Korzystali również z zapożyczeń z estetyki filmowej oraz z dyskursu telewizyjnego.

Funkcje, jakie dla tego pokolenia pełniły video i film, można ująć schematycznie jako:

- **eksplorowanie różnych modeli ciała** - Steve Paxton interesował się na przykład reprezentacją ciała w filmach pornograficznych oraz porównaniem kinestetyki w filmie pornograficznym z innymi rodzajami ruchu (*Somebody else, Beautiful Lecture*);¹¹⁶
- **eksplorowanie przestrzeni scenicznej** - ten aspekt stanowił 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 video (*A String, Homenade, Equipment Pieces*);¹¹⁷
- **wprowadzenie dyskursu politycznego** - jeszcze raz możemy odwołać się do Steva Paxtona, a zwłaszcza jego współpracy z organizacją kombatantów *Wintersoldier*. Ten

¹¹⁵ Vaughan D., *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, Editions Plume, Paris, 1997, i M. Cunningham, *Le danseur et la danse*, Edit. Pierre Belford, Paryż, 1980.

¹¹⁶ Banes S., *Terpsichore en baskets*, Edition Chiron, Paryż, 2002, str. 111.

¹¹⁷ Ibidem, str. 127-129.

projekt zaowocował spektaklem politycznym, podczas którego projektowany był film o udziale Amerykanów w wojnie w Wietnamie. Natomiast w innym spektaklu, zatytułowanym *Air*, Paxton, korzystając z nagranych transmisji przemówień telewizyjnych Nixona, skrytykował politykę Białego Domu.¹¹⁸

- **ingerencja w status widza** - Meredith Monk korzystała często z zapożyczeń z estetyki filmowej, mnożąc możliwe relacje przestrzenne między widzem i tancerzem (np. w *Blueprint*, gdzie umieściła akcję wewnątrz kilkupiętrowego budynku, w ten sposób, że publiczność oglądała spektakl dziejący się dosłownie „w oknie”, na wzór recepcji obrazu telewizyjnego czy kinowego). Jej inna sztuka – *Juice*, 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.¹¹⁹
- **rejestracja choreografii** - ta funkcja, wywodząca się z idei zapisywania „śladów” tańca właściwej pokoleniu lat 80-tych, służyła poniekąd celom pedagogicznym, gdyż tancerze odtwarzali niektóre choreografie na podstawie rejestracji video, jak *Opal Loop* Trishy Brown lub *Continuous Project* Yvonne Rainer.¹²⁰
- **wprowadzenie meta-komentarza** - dobrym przykładem takiego meta-komentarza może być kreacja o osobliwym tytule *m-o-o-n-b-r-a-i-n-withSuperLecture* Kennetha Kinga, uznana za formę protestu przeciwko społecznej niewrażliwości na okrucieństwo (ponownie kontekst Wietnamu). King, ustylizowany na nędzarza, wykonuje podczas całego spektaklu tylko jeden ruch taneczny - *grand jeté*. Z taśmy słychać tymczasem jego głos komentujący wpływy polityki oraz różnych sztuk, w tym kina, na taniec. Na ekranie projektowany jest natomiast film, w którym widzowie mogli zobaczyć między innymi: kwiaty wyrastające ze szczurzego trupa lub węża pożerającego innego szczura. Ta kreacja uważana jest za protest przeciwko tańcowi i dyskurs o „śmierci choreografii”.¹²¹ Steve Paxton korzystał natomiast z rejestracji video *Jeziora łabędziego* w wykonaniu Baletu Balszoi, którą projektował równocześnie z filmem pornograficznym. Najbardziej znanym przykładem meta-choreografii postmodernistycznej jest *Dance* Lucindy Childs z 1979 roku. W tej choreografii jako środki ekspresji wykorzystane są wyłącznie ruch taneczny oraz jego multiplikacja przez kamerę. Ta sama sekwencja ruchów jest powtarzana przez grupę tancerzy i jednocześnie projektowana. Nie ma jednej powierzchni projekcyjnej;

¹¹⁸ Ibidem, str. 111.

¹¹⁹ Ibidem, str. 201.

¹²⁰ Ibidem, str. 253-255.

¹²¹ Ibidem, str. 220.

obraz wirtualny - powiększony i przezroczysty- miesza się z obrazem realnych ciał tancerzy, przejmując nad nimi wizualną przewagę (zdj. nr. 21).¹²²

Przeгляд twórczości postmodernistów jest interesujący nie tylko ze względu na swój walor historyczny, ale również z powodu kontekstu, jaki ustanawia dla współczesnych choreografii. Twórcy końca wieku dwudziestego i początku dwudziestego pierwszego kontynuują bowiem niektóre z dróg wytyczonych przez amerykański postmodernizm, ale nie poprzestają na tym, kierując się często w stronę efektów czysto teatralnych, jakie można uzyskać za pomocą kamery video i nowych technologii przetwarzania obrazu.

Niejasny ontologicznie status video - oscylujący między techniką, „ubogim bratem kina” i sztuką samą w sobie - zdaje się coraz bardziej klarować na korzyść tej ostatniej kategorii. Pomimo wielu terminologicznych i technicznych podobieństw między kinem a video, istnieją też zasadnicze różnice, pozwalające ustalić, płynną co prawda, ale możliwą granicę między tymi dwiema sztukami i estetykami oraz uznać, iż istnieje pewien rodzaj artystycznej aktywności możliwy do określenia jako „sztuka video”.¹²³

Tak więc sztuka video, film oraz nowe technologie numeryczne przekształcają te spektakle tańca, w których zostały zastosowane, w pewien rodzaj multimedialnego widowiska, w którym wizja choreograficzna determinuje jednak (w większości wypadków) kontekst projektowanego obrazu.

Sięgnijmy po kilka przykładów, obrazujących wpływy projektowanego obrazu video na choreografię. Zostaną one przedstawione według schematu funkcjonalnego, tzn. według funkcji, jakie projekcja, dodana do obrazu *corps dansant*, może pełnić w przekształcaniu czasoprzestrzeni scenicznej i kreowaniu relacji między tancerzami oraz między tancerzem a widzem.

2.2.2. Obraz projektowany jako dyskursywny

Projekcja video może uzupełniać scenografię, zastępując po prostu tradycyjne malarstwo i architekturę sceniczną. Niemniej każdy obraz filmowy lub video wprowadza do spektaklu tańca kategorię przynależącą naturalnie *corps dansant* - ruch. *L'image en mouvement* (obraz w ruchu) - stworzony początkowo na określenie kina, jest więc konfrontowany z *l'image-mouvement* (obraz-ruch), oznaczającego według terminologii Deleuza obraz, dla którego ruch jest kategorią nieodłączną i naturalną.¹²⁴

¹²² Pailey J., *Lucinda Childs au Ballet du Rbin* w : « Danseur » n° 217, styczeń 2003.

¹²³ Zob. : Rush M., *L'art vidéo*, Thames and Hudson, Paryż, 2003 et François Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Editions du Regard, Paryż, 2001.

¹²⁴ Zob. : Deleuze G., *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paryż, 1983.

Te dwie kategorie mogą tworzyć konstelacje, w których *corps dansant* będzie konfrontowane z obrazem projektowanym na zasadzie intertekstualnej koincydencji. *L'image en mouvement* (przyjmując, że ta kategoria przynależy również do projekcji video i multimedialnej) i *l'image-mouvement* (jako obraz *corps dansant* percypowany przez widza) mogą się więc uzupełniać, aby stworzyć jedną koherentną wizję wizualną i znaczeniową, lub też mogą tworzyć dialog intertekstualny i wielopoziomowy.

We wspomnianym już spektaklu *Tempus fugit* Sidi Larbi Cherkaouiego ekran projekcyjny uzupełnia scenografię, co nie pozostaje jednak bez wpływu na odbiór znaczeniowy ruchu i gestu. Dekoracja, zbudowana z bardzo wysokich metalowych rur, zakończonych w sposób sugerujący wizualnie wygląd koron drzew, mogłaby być metaforycznie odczytana jako „las metalowych dłoni”. Za tą konstrukcją znajduje się ekran i projektowane na jego powierzchnię obrazy mają najczęściej charakter mimetyczny, w sensie platońskiego naśladowania wyglądom natury. Projekcja wprowadza do scenografii jakość ruchu „naturalnego”, przynależącą liściom drzew, chmurom i ruchom powietrza.

Jednym z ważniejszych momentów takiej konfrontacji jakości ruchu, wywodzącej się z natury, z ruchem tanecznym, jest scena, w której *corps dansants* tancerzy (wyłącznie męskich) są konfrontowane z projekcją obrazu arabskich kobiet. Tradycyjne suknie i woale kobiet wprowadzają poprzez delikatne falowanie tkanin jakość ruchu przetransponowaną następnie na ruch taneczny grupy tancerzy. Ponadto, ten aspekt projekcji tworzy kontekst intertekstualny, gdyż jest częścią dyskursu o stereotypach i choreotypach narodowych.

Przedstawione na ekranie sylwetki kobiet idących po plaży to jakby wycinek z filmu reklamowego biura podróży. Podróż od świata zachodniego do orientalnego jest bowiem głównym wariantem *leitmotivu* spektaklu, w którym pojawia się podróż jako taka. Cherkaoui konfrontuje stereotypowe wyobrażenia o roli kobiety w świecie muzułmańskim, między innymi poprzez zestawienie obrazu projektowanego - czyli sielankowej, orientalnej „pocztówki” tajemniczej kobiety ukrytej za woalem, z tym, który przedstawiany jest symultanicznie na scenie poprzez taniec. Podczas gdy tancerze podporządkowują swoje ciała płynnemu ruchowi falującego materiału sukien, z przodu sceny tancerka wykonuje wspomniany już „taniec stolika”, symbolizujący bezwzględną władzę mężczyzny nad kobietą.

W innym fragmencie, ciekawym pod względem roli, jaką pełni w nim projektowany obraz, wykorzystany jest model wizualnego kodu telewizyjnego, a konkretnie klisza „gwiazdy muzycznej”. Jest to również związane z *leitmotivem* podróży, tym razem rozumianej bardziej metaforycznie jako podróż przez życie. *Tempus fugit* jest bowiem spektaklem również o dojrzewaniu i relacjach kobieta - mężczyzna na różnych etapach życia.

Tancerze dobierają repertuar gestyczny i charakter ruchu w zależności od etapu życia, na którym znajduje się ich sceniczne wcielenie : dzieciństwa, młodości, dorosłości, starości. Jeden z nich - artysta koreański, zaczyna śpiewać na podium, najpierw jako „żywa statua”, która ożywa tylko wówczas, gdy ktoś wrzuci monetę do kapelusza, aby następnie stać się błyskawicznie gwiazdą rocka, uwielbianą przez tłumy. Jego ekscentryczne zachowanie jest ilustrowane obrazem jego własnej twarzy projektowanej w ogromnym powiększeniu.

Ten zabieg jest nawiązaniem do wszechobecnego w kulturze multimedialnej obrazu: wizerunek staje się jednocześnie potwierdzeniem istnienia osoby. Jest to również realizacja słynnej tezy McLuhanna, według którego samo medium jest już wiadomością.¹²⁵ Co więcej, istnienie jednostki jest niekiedy tylko i wyłącznie jej istnieniem medialnym, zbliżającym się do idei *simulacrum* i *hiperrzeczywistości* Baudrillarda, według której obraz nie jest już znakiem tego, co realne, ale sam tworzy rzeczywistość, tyle tylko, że jest to hiper-rzeczywistość, bo nie ma w niej realnych bytów. Tworzą ją byty wirtualne, które nabierają statusu prawdziwych, a nie prawdopodobnych.¹²⁶

Koreański tancerz istnieje na scenie przez chwilę w podwójnej ontologicznie sytuacji - jako realne *corps dansant* i jako byt wirtualny. Dominacja strony medialnej nad informacyjną obrazu powoduje, że prototyp obrazu (w tym wypadku tancerz koreański) istnieje dopóty, dopóki obraz jego twarzy jest projektowany - czyli tak długo, jak długo trwa jego wirtualna obecność.

Scena kończy się pesymistyczną wizją „skończonej gwiazdy”: artysta, z butelką alkoholu w ręku i obnażonymi w geście bardziej desperacji niż protestu i ignorancji pośladkami, żałośnie zsuwa się na scenę na tle swojego własnego obrazu, który zresztą sam za chwilę znika.

Inny model telewizyjnego dyskursu podejmuje Caterina Sagna w *Heil Tanz!*. Spektakl, poświęcony tematyce władzy, odnosi się również do tej przynależącej mediom i przekazowi medialnemu. Włączone do choreografii projekcje są dekonstrukcją telewizyjnego modelu „wieczoru wspomnień” wielkiej gwiazdy czy propagandowego stylu programu informacyjnego. Można zaryzykować stwierdzenie, iż Sagna nawiązuje tym samym do władzy obrazu, sam tytuł oznacza bowiem ewidentne nawiązanie do III Rzeszy (i jej ingerencję w ówczesny taniec niemiecki), a manipulacja obrazem (filmem, fotografią) była przecież jednym z najsilniejszych narzędzi władzy faszystowskiej.¹²⁷

Obraz w *Heil Tanz!* projektowany jest na ogromny ekran w głębi sceny, tak iż każdorazowe pojawienie się projekcji video wiąże się z jej dominacją w polu percepcyjnym. Obraz projektowany wciela w swój kadr wszystkie inne „obrazy”, czyli przede wszystkim te, które są kreowane przez sylwetki tancerzy na scenie. W bardzo ubogiej scenografii, niemal pozbawionej przedmiotów i kolorów, to projekcja wprowadza bogatą gamę chromatyczną i tym

¹²⁵ Baudrillard J., *La société de la consommation*, Gallimard, Paryż, 1981, p. 188.

¹²⁶ Baudrillard J., *Simulacre et simulation*, Editions Galilée, Paryż, 1981.

¹²⁷ Gunthert A., *Logique de l'image totalitaire* w « Art Press », n°106, 1986.

samym przyciąga wzrok widza różnorodnością bodźców. Obrazowi podporządkowany jest również taniec. W pierwszej projekcji na ekranie pojawia się sylwetka Dominique'a Mercy, który przez wiele lat był tancerzem w Tanztheater Wuppertal Piny Bausch. Ten fakt zakłada już pewną intertekstualność jego scenicznej obecności w spektaklu poświęconym tańcowi, podkreśloną dodatkowo metatematycznym dyskursem Sasportesa (innego tancerza z Wuppertal) w projektowanym filmie.

Od momentu, w którym na ekranie pojawia się obraz Mercy'ego opowiadającego historię swojego życia i swojej kariery tanecznej u Piny Bausch, Sasportes zaczyna wykonywać na scenie delikatne ruchy i gesty, których dynamika odpowiada tej wylaniającej się z telewizyjnego dyskursu jego słynnego kolegi. Relacjonowanie przeszłości, opowiadanie o procesie kreacji tańca przekłada się więc na ruch, który zdaje się być jakby prowadzony przez pamięć kinetyczną, czyli tę, która zachowuje „interoceptywne wspomnienia” tańca. Niemniej, ten sam gest czy ruch nie ma identycznego znaczenia wykonany kilka czy kilkanaście lat później na tle zdublowanej medialnie sylwetki tancerza-symbolu, prowadzącego dyskurs o własnej przeszłości, chociaż nie swoimi słowami.

Podczas drugiej projekcji widzowie poddani są specyficznej (i oczywiście ironicznej) psychoanalizie, gdyż przemawiająca na ekranie postać to wcielenie psychoanalityka „wkradającego się” w myśli tancerza. Jest to tancerz dość specyficzny, a jego specyfika polega na odrzuceniu wysiłku i sztuczności baletu, aby odkryć swoje powołanie na parkiecie dyskoteki. Spryt całego zabiegu ukryty jest w fakcie, iż to publiczność postawiona jest w sytuacji „tancerza z powołania” i konfrontowana z oczywistą ironią i banalnością jego „nieświadomych” myśli wypowiedzianych przez jego alter-ego.

Ostatnia projekcja nawiązuje do modelu programu informacyjnego, minimalizm kolorystyki i estetyczna czystość tła skupiają wzrok widza na sylwetce osoby mówiącej, aby zwiększyć siłę psychologicznego oddziaływania. Esencją tego fragmentu może być fakt, iż w normalnej sytuacji recepcyjnej widz telewizyjny może przyjąć dwie możliwe postawy wobec odbieranego obrazu: *zrozumienia* lub *interpretacji*.¹²⁸ Przewaga interpretacji nad zrozumieniem prowokuje niejednolity odbiór nadawanego komunikatu - podobnie jest w świecie tańca, gdzie - jak pokazuje Sagna - również przeważa interpretacja (a nawet nadinterpretacja) nad próbą zrozumienia choreografii.

Aluzja do estetyki mediów i dyskursu politycznego nie pojawia się zresztą po raz pierwszy w twórczości Cateriny Sagni, również w *Relations Publiques* ten model poddany został „choreograficznej dekonstrukcji”.

¹²⁸ Baudrillard J., *La société de la consommation*, Gallimard, Paryż, 1981, p. 49-50.

Obraz projektowany może być również dyskursywny poprzez swoją treść czysto wizualną. W *Święcie wiosny* w interpretacji CIE Haddy Maalem obraz projektowany ustanawia kontekst interpretacyjny i znaczeniowy dla całej choreografii. Wyjątkowość tej wersji rytuału opiera się na fakcie, iż wszyscy tancerze są pochodzenia afrykańskiego, co nie tylko wiąże się z pewnym typem morfologicznym *corps dansant*, ale przenosi ryt słowiański w obszar kojarzony z mitologicznym Edenem i początkiem ludzkości (Adam i Ewa są zresztą przywołani jako postacie sceniczne). Projekcja obrazu ma podwójny charakter - po pierwsze mimetyczny, który jest po prostu obrazem wyobrażonym raju - afrykańskiej dżungli. Z drugiej strony, ten obraz konfrontowany jest z innym, kojarzonym zwyczajowo z cywilizacją zachodnią zdominowanej przez wytwory techniki, a nie natury: pociągi, mosty, budynki. Niemniej może to być również dobrze obraz Afryki i jej pierwotnej natury, przekształconej sztucznie przez cywilizację zachodnią. Ewidentna krytyka takiej interwencji zawiera się w obrazie afrykańskich mężczyzn pracujących w kamieniołomach - jest to moment, w którym naturalność ciała obecnego na scenie (kostiumy są minimalistyczne i w ciepłych, pastelowych barwach) konfrontowana jest z obrazem ciała zniewolonego, którego ruchy poddane są rytmowi uderzeń młota.

Podobnie jak w *Heil Tanz!* i tutaj projekcja jest jedynym elementem scenografii wprowadzającym bogatą gamę kolorystyczną, co więcej, zróżnicowaną w zależności od tematyki obrazu. Gdy jest to obraz „raju”, kolory są naturalne, z dominacją zieleni, pojawienie się obrazów „cywilizacji” wprowadza natomiast kolorystykę opartą na odcieniach szarości. Ten ostatni zabieg, analizowany z punktu czysto fizycznej jakości koloru, oznacza multiplikację tej opozycji, gdyż biel i czerń to w zasadzie dwa krańce kontinuum między maksymalnym natężeniem fali światła skupiającej długości fal odpowiadające wszystkim percypowanym przez oko ludzkie kolorom, oraz brakiem światła, i tym samym, brakiem koloru, co reprezentuje czerń.¹²⁹

Podsumowując rolę dyskursywną obrazu projektowanego, widzimy, iż może ona wynikać z jego estetyki nawiązującej do obecnych w audiowizualnej kulturze schematów dyskursu, ale może też tkwić w istocie obrazu - jego wizualności i intertekstualnym dialogu, jaki tworzy ona w relacji z *corps dansant*.

¹²⁹ Aumont J., *L'image*, Nathan Editions, Portiers, 1990, p. 15.

2.2.3 Rola projekcji video w kreowaniu czasoprzestrzeni choreograficznej

Projekcja video (lub filmu) wprowadza każdorazowo inną od scenicznej czasoprzestrzeń właściwą projektowanemu obrazowi. Ten ostatni posiada swoją własną głębię, mimo iż jest dwuwymiarowy (w przeciwieństwie do trójwymiarowej przestrzeni scenicznej). Widz percypuje więc jednocześnie dwie przestrzenie - tę właściwą scenie, i tę wykreowaną przez projektor. W ten zdublowany kadr wpisuje się również obraz *corps dansant*, które ustanawia się poprzez ruch, a więc poprzez eksplorację przestrzeni dynamicznej, jednocześnie wobec sceny i wobec obrazu rzutowanego na ekran (lub inną powierzchnię projekcyjną).

Sama powierzchnia projekcyjna jest już pewną modyfikacją przestrzeni scenicznej, gdyż może ona otwierać nowe, fizyczne i metaforyczne, przestrzenie. W *cutting flat* CIE La Baraka, wykorzystane są jako powierzchnie rzutowania obrazu zarówno ekrany, jak i podłoże, czyli deski sceny. W tym spektaklu wszechobecne są motyw lustra i nadzoru, nieustannej obserwacji.

Natura obrazu odbitego w lustrze jest ontologicznie niejasna. Z jednej strony bowiem przynależy on do świata duchów, nie będąc prawdziwie fizycznym, z drugiej strony taki obraz jest postrzegany jako źródło wiedzy o swoim prototypie, jako jego „wierny duplikat”. Lustro, ponieważ jest pasywne, płaskie i nie odbija nic poza formą, jest mniej złudne niż np. dzieło plastyczne. Nie można jednak zaprzeczyć, że obraz odbity w lustrze jest inny od bytu, który odbija, ale ta różnica jest eufemizowana i maskowana. Ciało odbite traci swoją ciężkość, swoją objętość, ulega dematerializacji. W lustrze odwróceniu ulega również rozmieszczenie stron, co jednak nie zmienia, fenomenologicznie, reprezentacji samej formy.¹³⁰ W pewnym sensie ogromne lustro zawieszone nad sceną i odbijające obraz *corps dansant* jest także projekcją bezpośrednią naszego własnego obrazu, to w lustrze przecież szukamy odbić tego, co nasze ciało przed nami ukrywa - a zwłaszcza twarzy.

Choreograf Abou Lagraa łączy te dwie natury w jednej ze scen, w której tancerka rozbiera się przed lustrem jakby była w sytuacji całkowitej intymności, nieświadoma obecności innych, tymczasem lustro weneckie pozwala widzowi wejść w rolę Alicji. Co nie pozostaje zresztą bez implikacji wobec psychoanalizy freudowskiej i naszych skłonności do *voyeuryzmu*, ale również, a może nawet zwłaszcza, do teorii Lacana i jego hipotezy nazwanej „stadium lustra”. Lacan twierdzi bowiem, iż identyfikacja przez dziecko obrazu swojego własnego ciała w lustrze jest głównym stadium jego rozwoju psychicznego, które pozwala mu następnie na wykształcenie własnej tożsamości.¹³¹

¹³⁰ Wunenburger J.-J., *Philosophie des images*, PUF, Paryż, 1997, str. 170-171.

¹³¹ Lacan J., *Ecrits*, Seuil, Paryż, 1966, p. 93- 100.

Tak więc w kontekście całego spektaklu ta scena ekshibicjonizmu mogłaby być odczytana jako powrót do stadium lustra, poszukiwanie swojej własnej tożsamości, wyzwolonej z konwencji społecznych, symbolizowanych permanentnie przez stroje tancerzy (jednakowe garnitury).

Obecność lustra na scenie otwiera więc przede wszystkim nową przestrzeń symboliczną, sugerując rozszerzenie mikrokosmosu o „drugą stronę lustra” - analogiczną do nieświadomości psychiki ludzkiej.

Ilustracja 9 *cutting flat* w wykonaniu La Baaraka. Zdjęcie przedstawia obraz odbity w lustrze zawieszonym nad sceną.

©Jean-Paul Lozouet

Wprowadzenie motywu lustra, mimo iż pozornie nie dotyczy projekcji jako takiej, tutaj wiąże się z nią w szczególny sposób, gdyż po pierwsze, obydwa rodzaje obrazu: projekcja video i lustrzane odbicie, ustanawiają inną relację z pierwowzorem, którym najczęściej jest to samo *corps dansant*. Poza tym, choreograf różnicuje charakter ruchu w zależności od tego, czy jest on odbijany w lustrze czy też rzutowany na ekran. Oscylacja między tendencją do indywidualizmu i podporządkowaniem się grupie przekłada się na estetykę ruchu tanecznego, którą można określić jako studium upadku i podnoszenia się - dominującą przez większą część spektaklu. I taki właśnie obraz odbija lustro zawieszone nad sceną : *corps dansant* uwięzione w garniturze i uwięzione w grupie, w której zanika wszelka indywidualność, co więcej, nie ma w niej żadnych relacji między jednostkami, poddanymi tym samym zewnętrznym regułom funkcjonowania. W tej sytuacji widz nie jest już obserwatorem, ale podglądaczem - *le voyeur*.

Z drugiej strony, pojawiają się w *cutting flat* momenty, w których zdaje się dominować właśnie ta „druga strona lustra” i poszukiwanie indywidualizmu, akompaniowane w tańcu przez płynność gestów i ruch bazujący na spokojnych obrotach, spiralach (czyli ten rodzaj ruchu, którego energia kierowana jest do centrum *corps dansant*, a nie na zewnątrz)¹³². Nieco upraszczając, można również przyjąć, iż to w tych momentach tancerze uwalniają się nie tylko od wertykalnej dynamiki ruchu: upadanie - podnoszenie się, ale również od garniturów *yuppie* jako symbolu tożsamości społecznej, a nie indywidualnej.

Tutaj również pojawiają się projekcje video. W scenie rozpoczynającej spektakl jedna z artystek na tle ekranu poddaje się falującemu rytmowi obrotów, rzutując tym samym swój cień na projektowany obraz, na którym pozostali tancerze wykonują ten sam spiralny ruch. W innej sekwencji obraz projektowany na podłogę przedstawia ciało kobiety zanurzone w strumieniu, czemu towarzyszy odgłos płynącej wody. Ten obraz przeciwstawia się brutalności wcześniejszych

¹³² Louppe L., *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 202.

scen nie tylko swoją wizualną „sielankowością” i inną chromatyką, ale także poprzez fakt, iż jest to jedyna scena, w której pojawiają się techniki *contact improvisation*. *Corps dansants* są po raz pierwszy w bliskim, fizycznym kontakcie i ruch taneczny nie wynika - jak dotychczas - z jakiejś zewnętrznej reguły, ale z dynamiki bezpośredniego kontaktu.¹³³

Ta projekcja modyfikuje również przestrzeń poprzez aktywację tej części sceny, która jest najczęściej pomijana, nie tylko w scenografii, ale i w świadomej percepcji - czyli podłoża. Horyzontalna organizacja tej sekwencji odpowiada podziałowi przestrzeni scenicznej, który jest analogiczny do opozycji społeczeństwo-natura, można bowiem zaryzykować stwierdzenie, iż jest ona odpowiednikiem przestrzennej relacji góra-dół (lustro - powierzchnia sceny).

W podobny sposób funkcjonuje inna projekcja - motywu oka w powiększeniu, które nie jest już znakiem nadzoru i kontroli, gdyż samo jest odbijane w lustrze, ale raczej tego, co Merleau-Ponty nazywa jednością *regardant - regardé* (ogłądający - ogładany), zwłaszcza iż ten specyficzny obraz wyznacza podłoże dla tańca. Jest to również ciekawe nawiązanie do faktu, iż ruch jest jakością przynależną zarówno *corps dansant*, jak i oku ludzkiemu, inaczej mówiąc: procesowi tańca i procesowi percepcji - ta analogia będzie rozpatrywana w dalszej części tekstu.

Ilustracja 10 *cutting flat* - jeden z obrazów projektowanych na podłoże. ©Jean-Paul Lozouet

W *cutting flat* choreografia jest nieustannie multiplikowana w lustrach; sekwencje odbite na płaskiej powierzchni lustra mogą być nadal „ogładane”, niemniej taniec traci tam swój wymiar przestrzenny, a relacje między tancerzami nie są takie same jak na scenie. Ten punkt widzenia powoduje, że zmienia się status ogłądającego, to już nie widz, ale *le voyeur*.

¹³³ Paxton S. i. Dymoke K, *Touchdown, dance, correspondance* w « Nouvelles de danse », jesień/zima 2004, n° 48/49.

Ilustracja 11 *cutting flat* - motyw oka projektowany na podłoże. ©Jean-Paul Lozouet

Video uczestniczy więc w multiplikacji „zjawiskowych”, efemerycznych form tańca, ponieważ sam obraz projektowany jest „obiektem” odbijanym w lustrze. Ten fakt wiąże się również z fizyczną modyfikacją przestrzeni scenicznej przez pomnażanie płaszczyzn rzutu i płaszczyzn odbijających obraz, a tym samym powoduje decentralizację percepcji u widza. Istotę tego ostatniego zabiegu omówię dokładnie w następnej części.

2.2.4. Decentralizacja percepcji przez obraz projektowany

Decentralizacja percepcji jest podstawą organizacji przestrzeni scenicznej w *99 duos* Jean-Claude’a Galloty. Sam choreograf jest uczniem Cunninghama¹³⁴, od którego wywodzi się idea multiplikacji punktów widzenia w tańcu, aczkolwiek istnieją zasadnicze różnice w tych dwóch

¹³⁴ Scarpetta G., *Bloc-note d’Avignon* w “Art Press”, lato 1986, n° 106, str. 37.

koncepcjach. Dla Cunninghama taniec miał być niezależny od wszelkich innych niż dynamika ruchu czynników, tzn. od muzyki, dekoracji, kostiumu etc.¹³⁵ Gallotta tymczasem nie unika efektów teatralizacji tańca, na omawianym poniżej przykładzie zobaczymy, iż do dyskursu tanecznego wprowadza on elementy narracji dramatycznej, „miesza” tancerzy, aktorów i amatorów, korzysta z dekoracji, gry świateł oraz projekcji video.

Gallotta jest również jednym z choreografów francuskich, którzy bardzo wczesnie docenili zalety kamery video, sam zrealizował kilka choreografii przeznaczonych tylko dla nagrania video; według niego to tancerz spośród wszystkich artystów ma największą potrzebę używania kamery, aby zatrzymać swoją młodość, gdyż nie może on „starzeć się” ze swoją sztuką, tak jak aktor czy muzyk.¹³⁶

W *99 duos* Gallotta powraca do źródeł własnej kariery i swojej pierwszej kompozycji choreograficznej - *Pas de deux* z 1980 roku. Jest to również pierwszy spektakl tego choreografa, który nie opiera się na dziejach jakiejś mitycznej czy historycznej postaci, jak miało to miejsce we wcześniejszych choreografiach komponowanych wokół Ulissesa, Dafne, Don Juana, Don Kichota czy Marco Polo.¹³⁷

99 duos dzieli się na dwie części, z których pierwszą rozpoczyna duet „choreograf i jego muza”, czyli Gallotta i Mathilde Altazar, wykonujących sekwencję powtarzaną fragmentarycznie i aleatorycznie w kolejnych częściach spektaklu przez inne duety. Następnie pojawia się na scenie aktor prowadzący monolog opowiadający historię jakiegoś stworzenia spoza gatunku *homo sapiens*, które zyskało następnie wygląd ludzki, aby zostać jedynym człowiekiem, który „nie wyszedł z kobiety”. Ta postać jest tutaj o tyle istotna, iż tworzy kontrast z dualnością natury ludzkiej, której esencją jest łącznie cech *animus* i *anima* w każdej jednostce. To jedyna postać, której nie dotyczy idea przewodnia spektaklu - duet.

Duety z pierwszej części spektaklu nie wpisują się w estetykę tańca preferującą młodość i siłę mięśni, pojawiają się osoby starsze, dzieci, tancerze i „zwykli” ludzie, wszyscy wchodzi na scenę w bardzo różnych, niewytłumaczalnych logicznie kombinacjach. Jakością, która łączy większość pojawiających się par, jest charakter gestu i ruchu oscylujący wokół prostoty, powolności, „codzienności”. Dopiero duety „prawdziwych” tancerzy wprowadzają większą dynamikę przestrzenną do tego układu.

W tym niezdeterminowanym niczym porządku pojawia się jeszcze jeden element - ekran projekcyjny, który od tej chwili przez prawie cały spektakl będzie pokazywał obrazy kolejnych par, kolejnych duetów „zwykłych” osób, na których twarzach widać to zażenowanie, jakie wywołuje świadomość bycia filmowanym. Widz nie wie, czy są to osoby spokrewnione czy pary

¹³⁵ Vaughan D., *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, Editions Plume, Paryż, 1997, str 87.

¹³⁶ Gallotta J.-C., *Mémoire d'un dictaphone*, Plon, Paryż, 1990, str. 41.

¹³⁷ Buffard C.-H., *Pourquoi 99 dous ?*, Maison de la Culture, Grenoble, październik, 2004.

zakochanych, nieznanym czy przyjaciół, nie ma żadnego innego komentarza, tylko obecność obrazu uświadamiająca, ile może zaistnieć kombinacji na matrycy wyboru między tylko dwiema jakościami. Ta matryca decentralizuje również percepcję widza, gdyż ustanawia ona logikę prawie całej choreografii w *99 duos*, poza tą jej częścią, w której pojawiają się „duety solowe” - czyli tylko jedna para na scenie.

Tak więc projekcja video uczestniczy w podwójny sposób w decentralizacji percepcji i w multiplikacji punktów widzenia - po pierwsze, poprzez swoje fizyczne istnienie i wyznaczanie dla oka widza jeszcze jednego i permanentnego punktu fiksacji wzroku oraz poprzez ideologię, jakiej jest efektem – oferowania widzowi możliwości tworzenia własnego, indywidualnego spektaklu, dając mu wybór (konieczny, ale i niezdeterminowany zarazem) takiego tańca, jaki chce oglądać, w wykonaniu tej, a nie innej pary.

Ten ostatni aspekt uwidacznia się również w innym momencie, kiedy na scenie pojawia się kolejny ekran projekcyjny. Jest to scena duetu mężczyzna-kobieta, który poprzez dynamikę ruchu opierającą się na technikach wychodzących z *contact improvisation* (aczkolwiek pozbawionych elementu improwizacji scenicznej) przedstawiają możliwe jakości emocjonalne w takim związku: bliskość, odrzucenie, ignorancja, władza. Nie jest to bynajmniej typowe „*pas de deux*”. Duży ekran w głębi sceny stanowi początkowo tylko jasne tło (jak w przypadku innych duetów), a w ostatniej sekwencji rzutowany jest na niego obraz twarzy tancerki i jej włosów, które zdają się same tańczyć, odkrywając dynamikę i logikę właściwą tańcowi w swoim łagodnym ruchu i falowaniu. Długie włosy tancerki staną się również elementem gry w „realnym” tańcu scenicznym, podobnie jak w *Tempus fugit*. Widz ma ponownie wybór pomiędzy oglądaniem tańca scenicznego duetu, a tej „choreografii”, którą tworzy obraz włosów rzutowany na ekran.

Intrygujący jest fakt wprowadzenia przez Gallotę dwóch zupełnie innych rodzajów obrazu video. Jeden z nich prezentuje wycinek rzeczywistości, ale wziętej w nawias konwencji, widzimy przecież zażenowanie na twarzach filmowanych osób, świadczące o tym, iż realizator nie starał się zakamuflować faktu rejestrowania kamerą i tworzyć iluzji naturalności. Nie ukrywa się również, iż ten obraz przeznaczony jest do oglądania, zakładając potencjalną obecność widza z drugiej strony ekranu. Tymczasem obraz drugiej projekcji - oblicza i włosów tancerki - istnieje jakby sam dla siebie, jego poetycka, oniryczna wręcz nie-materialność sama raczej penetruje wzrok oglądającej go osoby, niż pozwala się oglądać. Relacja *oglądający - oglądane* jest więc tutaj zupełnie inna niż w przypadku pierwszej, permanentnej projekcji. Jest to przypadek, kiedy obraz nie otwiera się na świat na wzór okna Albertiego, ale niesie ze sobą jakąś inną głębię, inne znaczenie i inną tożsamość, istniejącą w przestrzeni pomiędzy dwiema powierzchniami: oka i obrazu.¹³⁸

¹³⁸ Ross Ch., *Images de surface : L'art vidéo reconsidère*, Edition Arttextes, Montréal, 1996, str. 11.

Cały zabieg decentralizacji percepcji i multiplikacji punktów widzenia zastosowany przez Gallotę w *99 duos* można porównać do transpozycji zasad procesu percepcji wzrokowej na kompozycję choreograficzną. Proces postrzegania wizualnego jest bardzo skomplikowaną operacją, integrującą działanie receptorów, drogi wzrokowej, kory mózgowej oraz całego ciała, które jest w ciągłym ruchu, umożliwiającym percypowanie przestrzeni i obiektów. Gałka oczna nieustannie zmienia punkty fiksacji, co pozwala jej na zidentyfikowanie obiektu postrzeganego, poza tym pole percepcyjne dzieli się na sferę centralną i peryferyjną, i tylko widzenie centralne jest całkowicie świadome.

Tak więc układ sceniczny zakładający ciągłą konieczność wyboru punktu fiksacji wzroku jest tylko pewną hiperbolą procesu, który i tak zachodzi w sposób naturalny, co podkreśla fakt, iż każda choreografia, jaka realizuje się w procesach postrzegania i przetwarzania informacji u widza, jest konsekwencją jego wyboru, a więc jest zawsze w pewnym sensie aleatoryczna i subiektywna - jak chciał Cunningham.

3. EKSPERYMENTALNE FORMY (RE) PREZENTACJI

3.1. Nowy cyrk i jego wpływ na taniec współczesny

W latach sześćdziesiątych we Francji również 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 sztuk.¹³⁹

W latach siedemdziesiątych, 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 roku powstała najbardziej prestiżowa szkoła cyrkowa, uznana przez ministerstwo edukacji - Centre National des Arts du Cirque w Châlons-en-Champagne.¹⁴⁰ 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 wchodzi 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 Najda oraz *Sur l'air de Malbrough* (1996) Françoisa Verreta.¹⁴¹

Przykład kanadyjskiego *Cirque du Soleil*¹⁴² czy unikalnego pod względem estetyki „cyrku konnego” Bartabasa¹⁴³ są najlepszą ilustracją zmian, jakie zaszły w tej, niegdyś pogardzanej przez „prawdziwą sztukę”, dziedzinie.¹⁴⁴

W kontekście niniejszej pracy najbardziej interesować nas będą dwie dyscypliny nowego cyrku, które ingerują również w świat tańca: zonglerka oraz akrobatyka, nie zapominając jednak o choreografach, dla których cyrk pozostaje jednym ze źródeł inspiracji. Zalicza się do tej grupy niewątpliwie Philippe Decouflé, który, sam będąc adeptem jednej ze szkół cyrkowych, w wielu swoich spektaklach nawiązuje do konwencji cyrkowych bądź wykorzystuje charakterystyczne urządzenia i techniki akrobatyczne. W 1990 roku Decouflé w hołdzie cyrkowi stworzył choreografię zatytułowaną *Triton*, w której „ponownie wymyśla cyrk”, pokazuje kulisy sceny z konsolą do makijażu, stołem krawieckim, ze sprytem przeprowadzając deziluzję cyrkowej iluzji.¹⁴⁵

Również w spektaklu stworzonym na otwarcie Igrzysk Olimpijskich w Albertville oraz w słynnej trylogii *Codex*, *Decodex* i *Tricodex*, choreograf ten korzysta z ogromnych trapezów,

¹³⁹ Barré-Meinzer S., *Le cirque classique, un spectacle actuel*, L'Harmattan, Paryż, 2004. str. 104 -145

¹⁴⁰ Zob. : Laurendon L. i G., *Nouveau cirque. La grande aventure*. Centre National des arts du cirque, Le cherche midi, Paryż, 2001.

¹⁴¹ Boisseau R., *Les danses du cirque* w « Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporaine La piste et la scène », CNDP, nr 7, 1998, str. 125-126.

¹⁴² Zob. : Boudreault J., *Le cirque du soleil La création d'un spectacle Saltimbanco*, Nuit blanche, Montreal, 1996.

¹⁴³ Zob. : *Le ballade de Zingaro*, tekst Gründ F., Editions du Chêne, 2000.

¹⁴⁴ Pascal J., *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Bologne, 2002.

¹⁴⁵ Boisseau R., *Philippe Decouflé*, Les Editions Textuels, Paryż, 2003, str. 27-28.

huśtawek, kół, wahadeł, elastycznych lin etc. Wprowadza tym samym, do i tak już nierealnego świata stworzeń z encyklopedii *Codex Serafinianus* Luigi Serafiniego z 1976, dynamikę ruchu odmienną od tej „naziemnej”, zmuszającą *corps dansant* do szukania szybkości i jakości ruchu, korespondującej z niezwyklej stanem równowagi, w jakim się znajduje tancerz. Z pewnych konwencji estetyki cyrkowej, jakie przyjęły się w jego spektaklach, można wymienić np. punktowe oświetlenie koncentrujące uwagę widza na tancerzu.

Karine Saporta w *L'or ou le cirque de Marie* (1995) miksuje cyrk i flamenco z andaluzyjską sztuką barokową, poza tym nawiązania do estetyki cyrku znajdziemy w jej innych spektaklach: *Hypnotic Circus*, *Manege* i *Le cirque*. Również wersja mitu o Salome i Janie Chrzcicielu, według choreografii Blanka Li (*Salome*, 1995), rozgrywa się w dużej części na cyrkowych trapezach.¹⁴⁶

Inny choreograf, a właściwie multiartysta: cyrkowiec, muzyk i aktor, James Thiérrée, tworzy spektakle z udziałem aktorów, akrobatów, tancerzy, muzyków, etc. *La symphonie du hanneton* czy *La veillée des abysses* to kreacje oparte na fantastycznych i mitycznych motywach, zamieniających scenę w przestrzeń, w której obowiązuje „przypadkowa” grawitacja i logika. W drugim z wymienionych spektakli idea cyrku przejawia się na kilku poziomach; sam spektakl jest zbudowany na schemacie spektaklu cyrkowego, trzymającego publiczność w nieustannym napięciu przez ciągłe zmiany przyciągających uwagę bodźców.

Thiérrée wykorzystuje również urządzenia wyobrażające namiot cyrkowy, jak na przykład ogromna huśtawka i inne fantastyczne mechanizmy, których użycie wymaga niewątpliwie akrobatycznych umiejętności od artystów. Ponadto pojawia się żonglerka, która niekiedy przyjmuje formę manipulacji obiektami. Nie jest to już klasycznie pojęta sprawnościowa technika nie służąca żadnemu zewnętrznemu wobec siebie celowi. W nowym cyrku żonglerka staje się językiem (*langage*), metodą prowadzenia dialogu, często metatematycznego. Obiekt w żonglerce jest traktowany często jako podmiot - ma swoje prawa i żonglowanie staje się pewną wymianą energii między żywym ciałem artysty a nieożywionym obiektem.

Taki sposób rozumienia tego rodzaju umiejętności, wywodzących się z klasycznego cyrku, reprezentuje m.in. Adrien Mondot. Ten artysta mógłby być zresztą przywołany równie dobrze w następnej części, gdyż nad swoimi spektaklami pracuje przy użyciu komputera. W projekcie *Convergence* pracuje w oparciu o stworzony przez siebie program komputerowy, który wypuszcza kolejne (wirtualne) piłki w porządku całkowicie aleatorycznym. Projektowane na przezroczysty ekran dają najpierw złudzenie, iż artysta faktycznie nimi żongluje, aby za chwilę uniezależnić się całkowicie od ruchów jego dłoni i poddać się swojej własnej logice. W ten sposób rodzi się pytanie, czy fizyczne zniknięcie obiektu powoduje zanik żonglerki jako takiej, skoro jej logika jest zachowana i odbywa się ona wirtualnie, bez konieczności udziału artysty. Wpisany jest również w

¹⁴⁶ R.Boisseau, *Les danses du cirque*, op. cit., str. 126-128.

ten projekt taniec, gdyż Mondot w wysiłku opanowania wirtualnych pilek, wykonuje bardzo nietypową choreografię.

Podobnie w trakcie pogoni za piłeczkami powstaje taniec duetu Nicolasa Mathisa i François Lebasa, którzy stworzyli półgodzinną sztukę wokół tekstów poetyckich *Le parti pris des choses* Francisa Ponge'a, zapożyczając od niego również tytuł. Zasada ruchu, jaką ci dwaj artyści stworzyli na potrzeby tego spektaklu, jest zbudowana na nierównowadze i niejednoznaczności; ich żonglerka jest ekspresyjna, siła i kierunek lotu piłeczki zależy od jakości relacji między dwiema jednostkami na scenie. Nie zawsze też piłeczka musi zostać złapana - również jej upadek gra swoją rolę, nie tak jak w klasycznej wersji żonglerki, gdzie jest znakiem porażki. Ten spektakl posiada ewidentną strukturę narracyjną, która jest realizowana za pomocą akrobatyki i żonglerki oraz technik tańca współczesnego bliskich *contact improvisation*.

Nowy cyrk eksperymentuje również z przestrzenią sceniczną, w której elementy architektury pozwalają na kreowanie właściwego spektaklu i dialogu „kinetycznego”. W solo Jean-Baptiste'a André'a jedyną dekoracją, a jednocześnie rozgraniczeniem między przestrzenią sceniczną i niesceniczną, jest drewniana ściana z kilkoma otworami i wystającymi półkami. Ta niewielka konstrukcja służy albo do budowania narracji, albo wręcz przeciwnie, do zabiegów czysto abstrakcyjnych. Nie jest niczym więcej, jak tylko narzędziem do kreowania dialogu z grawitacją, z przestrzenią, do przekraczania kolejnych fizycznych ograniczeń ciała - czyli nie inaczej niż w cyrku, tyle że tutaj wszystkie te zabiegi poddane są osi konstrukcyjnej spektaklu, którą można określić jako dyskurs o schematyczności ról społecznych.

André używa również kamery video, która służy do gry z przyzwyczajeniami percepcyjnymi widza. Projektując swój własny obraz ze sceny na ścianę, uzyskuje efekty nieprawdopodobne w rzeczywistości - ciała pozbawionego ciężkości, uwolnionego od grawitacji. Jego proste czynności, jak choćby chodzenie, dają w efekcie projekcji wrażenie aktywności wymagającej nadludzkiego wysiłku, oraz na odwrót - akrobacje, jakie wykonuje André w rzeczywistości, stają się banalne po odwróceniu obrazu przez kamerę. W innej sekwencji kamera video filmuje tylko jego stopy, które wykonują swój własny taniec - potem dochodzą do nich dłonie i w efekcie widz ogląda mini-choreografię palców stóp i dłoni, które - jak się okazuje - posiadają ogromne możliwości kreacyjne oraz dynamikę umykającą uwadze widza w normalnej przestrzeni teatralnej z powodu dystansu dzielącego scenę i widownię.

Podobny zabieg odwrócenia punktu widzenia znajdziemy w spektaklu *Plan B* CIE 111 w choreografii Phila Soltanoffa. Ten spektakl nowego cyrku odzwierciedla zainteresowanie Soltanoffa teatrem abstrakcyjnym, bazującym na geometrii, muzyce i możliwościach

komunikowania bez użycia mowy.¹⁴⁷ W tej sztuce mieszają się elementy cyrku, tańca, teatru i video, aby stworzyć poetycki dyskurs o doświadczeniu przestrzeni i grawitacji.

Na samym początku spektaklu pojawia się na scenie pochyla ściana, na której za chwilę widzimy projektowaną „siatkę” (ilustr. 28). Ten motyw można uznać za swoisty metacytat ze świata cyrku, gdzie taka realna siatka jest zawsze obecna, aby zabezpieczyć artystów przed upadkiem. Właściwie cała następna część jest bowiem studium „upadania”, rozumianego jako poddanie ciała sile grawitacyjnej. Manipulując siłą tonusu mięśniowego i pozycją ciała, artyści otwierają nieskończony obszar kombinacji aleatorycznych pomiędzy siłą grawitacji a pracą mięśni (ilustr. 29). Sam choreograf mówi, iż w tym spektaklu wykorzystana jest logika tańca; warto również przypomnieć tutaj, iż dla wielu choreografów, takich jak np. Ushio Amagatsu, to grawitacja jest esencją tańca.¹⁴⁸

Z drugiej strony, siatka oznacza pewien układ abstrakcyjny, który może służyć do określenia pozycji *corps dansant* w przestrzeni. Motyw takiego układu opisującego przestrzeń i wyznaczającego oś strukturalną spektaklu znajdujemy np. u Gillesa Jobina w *The Moebius Strip*. W tej choreografii, o całkowicie horyzontalnej dynamice, *corps dansant* jest jedną z białych plam na czarnej płaszczyźnie, które tworzą abstrakcyjną konstrukcję geometryczną.¹⁴⁹

Innym projektowanym w *Plan B* motywem jest szereg cyfr, przywołujący estetykę filmu *Matrix*, do którego nawiązaniem będzie również sekwencja „walki” w jednej z filmowanych scen spektaklu, w której ciało ponownie lekceważy prawo grawitacji. Poza obrazami projektowanymi, dużą rolę odgrywa również samo światło, często w intensywnych odcieniach czerwieni lub zimnych niebieskich, które razem z muzyką tworzą część abstrakcyjnego *decorum*.

Ilustracja 12 *Plan B* - motyw siatki i szeregu cyfr projektowany na różne płaszczyzny tworzące scenografię. ©Jean-Paul Lozouet

¹⁴⁷ *Plan B*. CIE 111/Phil Soltanoff, La Maison de la Danse à Lyon, grudzień, 2004.

¹⁴⁸ Amagatsu U., *Dialogue avec la gravité*, Actes de Sud, Arles, 2000.

¹⁴⁹ Groumarre L. *La danse ? entre les arts*, op. cit.

Plan B to głównie gra z przypadkiem, *alea*, której wynik nie jest dla widza przewidywalny. Doskonale pokazuje to np. żonglerka, która w jednej z sekwencji tworzy jednocześnie swoistą muzykę, poprzez skomplikowanie modułu odbijania kilku piłeczek o różne powierzchnie, dające odmienne efekty akustyczne.

Ilustracja 13 *Plan B* - sceny eksperymentowania z grawitacją. ©Jean-Paul Lozouet

Ilustracja 14 *Plan B* - jedna ze scen żonglerki. ©Jean-Paul Lozouet

Motyw przypadku powtarza się również w każdej kolejnej sekwencji, multiplikowany dodatkowo przez zmiany przestrzeni scenicznej, a konkretnie przez manipulowanie ustawieniem ścianki. W pewnym momencie jest ona całkowicie prostopadła do powierzchni sceny, natomiast w ostatniej scenie zostaje przewrócona i wtedy właśnie pojawia się ponownie video, aby - podobnie jak w przypadku kreacji André - zażartować z przyzwyczajień percepcyjnych widza. Na płaskiej powierzchni choreografia staje się całkowicie horyzontalna, ruch przechodzi właściwie w czółganie się. Tymczasem ten sam motyw ruchowy, projektowany przez kamerę na ekran w głębi sceny, z płaskiego dla oka widza obrazu staje się trójwymiarowy (przy świadomości „falszywej głębi” obrazu filmowego)¹⁵⁰, a ruch całkowicie zmienia charakter i w efekcie na ekranie widz może podziwiać zabawne scenki rodem z *Matrixa* czy filmów fantastycznych.

Nowy cyrk wnosi więc do tańca współczesnego dwa rodzaje inspiracji: odwołujące się do maszynierii i zmodyfikowanej architektury cyrkowej oraz ewokujące logikę takich dyscyplin, jak akrobatyka czy żonglerka. Przynosi to niekiedy efekt w postaci dzieła -hybrydy, skupiającego na jednej scenie artystów różnych sztuk (*La viellée des abysses*), a niekiedy stawia przed tancerzami wymagania opanowania nowej techniki ekspresji (jak np. w *Tempus fugit*). Przykład spektaklu *Plan B* czy *Convergences* pokazuje natomiast, jak cyrk asymiluje techniki wypracowane przez taniec.

¹⁵⁰ J. Aumont, op. cit., str. 42.

Te wzajemne wpływy związane są z faktem, że nowy cyrk, tak samo jak taniec, stawia pytania o swoją własną estetykę.

3.2. Technologie numeryczne i ich rola w tworzeniu choreografii

Najnowsze technologie oznaczają przede wszystkim obraz numeryczny oraz *virtual reality*. Pierwszy z nich jest źródłem efektów teatralnych bliskich projekcjom video, z tym że sama jakość obrazu numerycznego daje możliwości operowania nieporównywalnie większe niż kamera video. Ponadto technologia numeryczna pozwala na generowanie obrazu, a więc na wytwarzanie *simulacrum*, które jako takie nie jest już efektem procesów mimetycznych, ponieważ nie naśladuje żadnej innej rzeczywistości niż on sam.¹⁵¹

Nowe technologie numeryczne wprowadził do tańca przywoływany już wielokrotnie w tej pracy Merce Cunningham¹⁵². W 1989 użył on po raz pierwszy programu komputerowego *Life Forms*, przy pomocy którego zrealizował dwadzieścia choreografii. Program ten jest używany przez choreografów do dziś. Daje on takie możliwości operowania *corps dansant* w trójwymiarowej przestrzeni wirtualnej, które nie są możliwe w rzeczywistości fizycznej. *Life Forms* pozwala na bardzo dokładną analizę ruchu, na poruszanie dowolną częścią ciała bez ograniczeń, jakie napotykamy normalnie, można na przykład obrócić ramię całkowicie w tył czy wykonać skok bez żadnego realnego przygotowania.¹⁵³

Innym popularnym programem wykorzystywanym do tworzenia choreografii są systemy znane pod wspólną nazwą *Motion Capture*, za pomocą których ruchy ciała na scenie są przetwarzane w informację numeryczną. 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.¹⁵⁴

System optyczny (*Optical Motion Capture*) wymaga użycia co najmniej trzech kamer i opiera się na znacznikach optycznych, które - śledzone ruchem kamer - odbijają ruch w sposób bezpośredni na zasadzie zapisu algorytmicznego. Daje to co prawda nieograniczone możliwości ruchowe dla tancerza, ale istnieje ryzyko zniknięcia z pola widzenia kamery któregoś ze

¹⁵¹ Baudrillard J., *Simulacre et simulation*, op. cit., p. 13-14.

¹⁵² de Lahunta S., *Sampling. Convergences entre danse et technologie* w « Nouvelles de danse » jesień/zima 1999, n° 40/41.

¹⁵³ *Arts et multimedia*, Actes 2001, [http:// www.paris8.fr](http://www.paris8.fr), z 04.06.2004.

¹⁵⁴ Ibidem.

znaczników, co pociąga za sobą utratę bezpośredniości transformacji ruchu na informację numeryczną (co nie zdarza się w systemie magnetycznym).¹⁵⁵

Informacja numeryczna w systemie zero-jedynkowym może być następnie przekształcona w każdą inną jakość, np. informację dźwiękową lub wizualną. W ten sposób ruch generuje niemal wszystkie inne składowe spektaklu, który w tym wypadku przybiera również coraz częściej formę *performance*.

Nowe systemy numeryczne mogą tworzyć trzy rodzaje relacji z przestrzenią sceniczną, która również jest numeryczna :

- pierwszy model odnosi się do przestrzeni rzeczywistej i sceny, która staje się „inteligentna” dzięki wprowadzeniu *interfejsów* (powierzchni interakcji między dwoma heterogenicznymi bytami, np. komputerem i *corps dansant* czy między komputerem a widzem),
- drugi model dotyczy dzieł interaktywnych, zapisanych na CD bądź w internecie (kreacja choreografii jest uzależniona od aktywności użytkownika komputera czy sieci internetowej),
- trzeci model odnosi się do przestrzeni całkowicie wirtualnych (*Virtual Environments* lub *Virtual Reality*); tutaj zaliczają się choreografie tworzone w wyniku interakcji człowieka z bytem trójwymiarowym wygenerowanym przez komputer, będącym zbiorem informacji sonorycznych, wizualnych i kinestetycznych.¹⁵⁶

Paradoskalnie, przestrzeń wirtualna nie oznacza zaniku cielesności tancerza i widza, wręcz przeciwnie, w przestrzeni numerycznej ciało ponownie staje się centralnym obiektem percepcji. Całkowite zanurzenie w przestrzeni numerycznej oznacza postrzeganie bardziej kompletne. Do efektu syndromu wizualnego, obecnego w przestrzeni realnej, dochodzi poznawczy kanał ruchowy (gestyczny). Fundamentalnymi cechami takiego zanurzenia w rzeczywistości wirtualnej są trójwymiarowość, interaktywność, określenie pozycji i orientacja. Dzięki systemom *teleobecności* (forma obecności na odległość), te wirtualne przestrzenie mogą być dzielone przez większą liczbę uczestników, zwiększając w ten sposób repertuar środków reprezentacji o bezpośrednią wymianę między podmiotami tej samej przestrzeni; nie chodzi więc już o wymianę informacji między artystą a widzem, ale o ich jednoczesne uczestnictwo w tym samym *universum*.¹⁵⁷

Niestety, nie miałam zbyt wielu okazji, aby poznać ten rodzaj, ciągle jednak nowej, sztuki choreograficznej, nie zawsze też były to spektakle twórców francuskich. Jeden z najlepszych przykładów wykorzystania obrazu numerycznego, jaki udało mi się zobaczyć we Francji, to solo

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

finlandzkiego tancerza i choreografa Tero Saarinen (o licznych jednak koneksjach z francuską sceną taneczną). Jego *Hunt* jest kolejną interpretacją *Święta wiosny*, a odważna forma solowa i estetyka ruchu ukazują wpływy tańca i filozofii butoh, zrozumiałe z tego względu, że Saarinen był uczniem samego Kazuo Ōhno. 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, jego sylwetka to jakby *anima* i *animus* „poślubione”, ale nie zjednoczone, co podkreśla efektowny strój, będący rodzajem sukni ślubnej. Ta suknia stanie się ekranem projekcyjnym, na który rzutowane będą obrazy zdeformowanego, sfragmentaryzowanego ciała Saarinen, multiplikujące jego hybrydalne formy.

Niemniej szybkość projekcji i nakładanie się na siebie obrazów nie pozwalają widzowi w czasie normalnej percepcji na rozpoznanie obiektów i kształtów, jakoś bodźców powoduje, iż są one odbierane podprogowo, a nie w sposób całkowicie świadomy. Projektowane obrazy numeryczne pochodzą więc z rzeczywistości, ale jednocześnie ewokują pewną irrealność, oscylując między dwiema kategoriami Bachelarda: wyobraźnią reproduktywną i twórczą (*l'imaginaire*). Ta ostatnia pozwala bowiem na deformację obrazów pochodzących z wyobraźni reproduktywnej.¹⁵⁸

Ilustracja 15 Obraz wyjściowy dla projekcji w *Hunt* Tero Saarinen.

Ilustracja 16 *Hunt* - Tero Saarinen w jednej ze scen projekcji multimedialnej. © Laurent Philippe

Specyficzność percepcji takiego obrazu odpowiada tej, która według Didi-Hubermana jest właściwa sytuacji postrzegania obrazu pochodzącego z przestrzeni marzeń, a nie obrazu realnego:

« *Nous ne sommes pas devant les images peintes ou sculptées comme nous sommes devant ou plutôt dans les images visuelles de nos rêves. Les unes se donnent en tant qu'objets tangibles ; elles sont manipulables, susceptibles de collections, de classement, de conservation. Les autres disparaissent bien vite en tant qu'objets définis et se fondent peu à peu pour devenir simples moments - inintelligibles moments - de nous-mêmes vestiges de nos destins, lambeaux inclassables de nos êtres subjectifs.* »¹⁵⁹

(„Nie jesteśmy tak samo przed obrazami namalowanymi lub wyrzeźbionymi, jak jesteśmy przed, albo raczej w obrazach wizualnych z naszych snów (marzeń). Te pierwsze okazują się jako obiekty namacalne; są podatne na manipulację, na zbieranie, klasyfikowanie, konserwację. Te drugie znikają bardzo szybko jako

¹⁵⁸ Bachelard G., *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paris, 2004, str. 3-5.

¹⁵⁹ Didi-Huberman G., *Devant l'image*, Editions de Minuits, Paryż, 1990, str.188.

obiekty określone i roztapiają się powoli, aby stać się zwykłymi momentami - niezrozumiałymi momentami nas samych, śladami naszych losów, nieokreślonymi strzępami naszych subiektywnych bytów”).

Przykładem choreografii interaktywnej jest projekt *mini@tures* Compagnie Mulleras. To przedsięwzięcie uznawane jest za pionierskie w zastosowaniu nowych technologii w tańcu, rozwijało się ono przez kilka lat i przeszło dwa etapy: kreację strony internetowej, na której zamieszczone zostały mini-choreografie aktywowane przez użytkownika sieci i całkowicie aleatoryczne, drugim etapem było stworzenie wersji scenicznej *mini@tures* w 2001 roku.¹⁶⁰ Na scenie to, co realne i nierealne, sens i nonsens nieustannie się przeplatają, tworząc wielowymiarowe kompozycje, niepozbawione poczucia humoru (ilust. 33). Wersja internetowa jest nadal aktywna na stronie www.mulleras.com.

W 2003 roku choreografowie Magali i Didier Mulleras rozpoczęli nowy projekt *Invisibles*, który przeciwstawia się ludycznemu charakterowi *mini@tures*. Ta produkcja korzysta z wygenerowanych przez komputer obrazów numerycznych, jej pierwsza prezentacja miała miejsce w Muzeum Sztuki Współczesnej w Grenoble.¹⁶¹

3.3. Anestetyka a technologia numeryczna

Komputeryzacja pociąga za sobą to, że również do tańca współczesnego wchodzi pojęcia takie, jak *interfejs* czy *virtual reality*. Pierwszym etapem tego procesu było wprowadzenie nowych mediów, czyli przede wszystkim projekcji video do teatru i do tańca, które stały się tak popularne, że niekiedy nawet irytują, pojawiając się zbyt często i nie zawsze w uzasadnionym scenicznie kontekście.¹⁶²

Taki zarzut można bowiem postawić niektórym choreografom, zbyt chętnie korzystającym z efektów wizualnych, niekoniecznie korespondujących z estetyką spektaklu. Na przykład *On danfe* (2004) CIE Motalvo-Hervieu można uznać za pewien rodzaj meta-choreografii, grupującej na jednej scenie przedstawicieli tak różnych nurtów tańca, jak hip-hop, taniec klasyczny, flamenco, tańce afrykańskie, etc. Humorystyczna konwencja uzupełniona jest projekcjami video, w trakcie których widzimy nagie ciała tych samych tancerzy „płynące” pomiędzy ogrodowymi labiryntami przypominającymi epokę klasycyzmu - czyli okres, kiedy taniec istniał w swojej bardzo skodyfikowanej formie. Tak więc nagie *corps dansant* można byłoby uznać za pewną opozycję wobec formy dominującej w tańcu, gdyby nie fakt, iż w całym obrazie

¹⁶⁰ de Morant A., *Mécaniques virtuelles. Du jouet à l'outil : une corporéité de transmission* w « Alternatives théâtrales », nr 80, 2003, str. 52-56.

¹⁶¹ http://www.mulleras.com/frame_2_bio.html z 29.10.2004.

¹⁶² Diederichen D., *Der Idiot mit der Videokamera*, w „Theaterheute“, nr. 4, kwiecień 2004.

w pewnym momencie zaczynają dominować wizualnie ... ogromne, białe króliki. Wytlumaczenie tego faktu inaczej niż źle pojętą estetyką postmodernistyczną nie jest chyba możliwe.

Z drugiej strony, obraz video czy filmowy daje ogromne możliwości prowadzenia dyskursu o ciele, o czasie, o ruchu - te same pojęcia bowiem pojawiają się zarówno w ideach choreografów współczesnych, jak i artystów video.¹⁶³ Jak widzieliśmy na wybranych przykładach, istotna jest zwłaszcza rola projekcji video w kreowaniu przestrzeni scenicznej (tej fizycznej i symbolicznej), co wiąże się z faktem, iż to ustanowienie się *corps dansant* wobec przestrzeni kreuje przecież taniec. Ponadto, kamera video rozszerza możliwości „aktywizacji” widza poprzez manipulowanie warunkami percepcji spektaklu. Tutaj dużą rolę odgrywają zwłaszcza techniki numeryczne, zmieniające dowolnie nie tylko przestrzeń, ale i interwał czasowy dyfuzji obrazu.

Do tego momentu naszych rozważań możemy zaryzykować stwierdzenie, iż multimedia, odwołujące się do wszechobecności obrazu, nie prowokują jednak doświadczenia anestetycznego ani też czystej symulacji. Jeżeli anestetyka, mówiąc w ogromnym skrócie, jest według myśli Welsha przede wszystkim niemożliwością doznania estetycznego, ale jednocześnie procesem umożliwiającym widzenie tego, co estetyczne na zasadzie działania „ślepej plamki” w oku¹⁶⁴, to wszystkie tutaj relacjonowane przykłady użycia video będą obrazowały raczej pozytywną stronę anestetyki, czyli pozwalającą zobaczyć to, co jeszcze jest estetyczne.

Proces anestetyzacji jest spowodowany nadmierną estetyzacją rzeczywistości, co powoduje swoiste znieczulenie na bodźce, zwłaszcza wizualne. Wyjęty ze swojego normalnego kontekstu i przetransponowany na scenie obraz zyskuje ponownie głębię, którą stracił jako element przestrzeni nadmiernie zestetyzowanej (zwłaszcza miejskiej). Na przykładzie *Hunta* widzimy również, iż jakość obrazu, pozornie będąca symulacją, może odsyłać do innej rzeczywistości, tej mitycznej i archetypicznej. W normalnej sytuacji poznawczej w przestrzeni nadmiernie estetyzowanej uciekają nam niektóre cechy specyficzne zjawisk otoczonych przez masę produktów kultury medialnej.

Inną kwestią są natomiast choreografie interaktywne i *virtual reality*, które dostarczają zupełnie nowego doznania estetycznego, odmiennego od recepcji w rzeczywistości właściwej naszym zmysłom. Tutaj realizuje się częściowo wizja Welsha interaktywnych modeli wirtualnego doświadczenia sztuki, która miałaby zastąpić model kontemplacji obiektu autentycznego. Niemniej, w choreograficznym *virtual reality* istnieje nadal podstawowa zasada konstytuująca doświadczenie teatralne - uczestnictwo dwóch stron i bezpośredniość komunikatu, z tym, że przeniesione z rzeczywistości zmysłowej do wirtualnej. Dzieje się tak, ponieważ scena, nawet

¹⁶³ Zob. : Parfait F., *Vidéo : un art contemporain*, Editions du Regard, Paryż, 2001.

¹⁶⁴ Piotrowski K., *Perpektywy dla desingu przyszłości - od estetyki do anestetyki* w „Estetyki filozoficzne XX wieku”, Kraków, 2000.

jeżeli jest to scena numeryczna, składająca się z interfejsów, nadal pozostaje miejscem, gdzie *profanum* ustępuje miejsca *sacrum*.

PODSUMOWANIE

Współczesny taniec francuski, który stanowił temat tej pracy, ustanawia dla estetyki sztuk pole badań niezwykle szerokie i wewnętrznie zróżnicowane. Pewną przeszkodą w powstawaniu tego tekstu był niewątpliwie brak specjalistycznego słownika dla opisu kategorii estetycznych choreografii. Ten problem powstał z dwóch powodów : po pierwsze skodyfikowany język baletu jest dla współczesnego tańca praktycznie językiem martwym, po drugie, nie tylko w języku polskim, ale i we francuskim czy angielskim, brakuje terminów, które byłyby czytelnym przekładem języka ciała na język pisany.

Z drugiej strony, zróżnicowanie estetycznych, filozoficznych i technicznych podstaw, na których opierają się choreografowie, pozwala na wyodrębnienie tylko ogólnych, wspólnych im kategorii, określających jakość ruchu i gestu właściwą dla współczesnego tańca.

Obraz tańca, jaki wylania się z powyższego tekstu nie jest więc z pewnością homogeniczny, etap kodyfikacji i ścisłych reguł taniec przekroczył bowiem już na początku dwudziestego wieku, rozwijając od tego czasu niezwykle bogaty repertuar środków wyrazu.

Natomiast specyfika tańca francuskiego zawiera się w fakcie, iż skupia on wpływy z wielu krajów, w tym ze Stanów Zjednoczonych, również dzięki temu, iż wielu amerykańskich, europejskich czy afrykańskich choreografów pracuje na terenie Francji. Charakterystyka najnowszego tańca francuskiego jest więc w tym przypadku pewnym zwierciadłem, w którym odbijają się tendencje wspólne dla wszystkich współczesnych prądów tańca na świecie.

Również pod względem przeprowadzonych badań nad tańcem to właśnie Francja i Stany Zjednoczone dysponują najbogatszą literaturą fachową. Ponieważ przy pisaniu tej pracy opierałam się głównie na literaturze francuskojęzycznej, mam nadzieję, że powyższa praca wprowadzi do polskich badań teatrologicznych nowy kontekst i nowe spojrzenie na taniec francuski, podobnie jak na cały taniec współczesny.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA PODSTAWOWA

- Agamben Giorgio, *Le geste et la danse* w « Revue esthétique », jeanmichelplace, nr 22, 1992.
- Amagatsu Ushio., *Dialogue avec la gravité*, Actes de Sud, Arles, 2000.
- Baillon Jean, Boasso Rosita, Gauville Herve, *Regine Chopinot. Rosella Hightower*, Armand Collin, Bagnolet, 1990.
- Banes Sylvie, *Terpsychore en baskets*, Edition Chiron, Paryż, 2002.
- Bernard Michel, *Le corps*, Editions du Seuil, Paryż, 1995.
- Bernard Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, La recherche en danse/ Editions Chiron, Paryż, 1976.
- Blumenkranz-Onimus Noemi, *A bas le tango et Parsifal! La danse futuriste*, w « Revue esthétique », jeanmichelplace, nr 22, 1992.
- Boisseau Rosita, *Les danses du cirque* w « Théâtre aujourd'hui. Le cirque contemporaine La piste et la scène », CNDP, nr 7, 1998.
- Boisseau Rosita, *Philippe Decouflé*, Les Editions Textuels, Paryż, 2003.
- Bourcier Paul, *Histoire de la danse occidentale*, Seuil, Paryż, 1999.
- Buffard Claude-Henri, *Pourquoi 99 dous ?*, Maison de la Culture, Grenoble, październik 2004.
- Charmatz Boris, Launay Isabelle, *Entretenir –à propos d'une danse contemporaine*, C.N.D.C. le presse du réel, 2002.
- Crébassol Dominique, *Jeu de massacre*, w « Danseur », nr. 227, grudzień 2003.
- Cremezi Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Chiron Editions, Paryż, 2002.
- Cunningham Merce, *Le danseur et la danse*, Editions Pierre Belford, Paryż, 1980.
- *Danse et pensée*, red. Circo Bruni, Edition GERMS, Paryż, 1993.
- Delacamagne Christine, *L'amour du remuant* w « Danse, corps provisoire », Edition Armand Collin, 1992.
- *Delabaye. Angelin Preljocaj*, tekst Agnes Freschel, Actes Sud, 2003.
- *Dictionnaire de la danse*, Larousse, Bordas, 1999.
- *Dictionnaire de la langue française*, Larousse, Bordas, 2005.

- Duncan Isadora, *Ma vie*, Gallimard, Paryż, 1969.
- Febvre Michele, *Théâtralité de la danse contemporaine*, Chiron, Paryż, 1995.
- Gallotta Jean-Claude, *Mémoire d'un dictaphone*, Plon, Paryż, 1990.
- Ginot Isabelle, Michel Marcell, *La danse au XX-e siècle*, Larousse, Bordas, 1999.
- Ginot Isabelle, *Dominique Bagouet. Un labyrinthe de la danse*, Centre National de la Danse, Pantin, 1999.
- Godard Hubert, *Lecture du corps en danse* w « Bulletin du C.N.D.C. », nr 7-8, Angres, 1990.
- Guigou Muriel, *La nouvelle danse française*, Harmattan, Paris, 2004.
- Goumarre Laurent, *La danse ? entre les arts* w « Art Press », nr 270, lipiec-sierpień 2001.
- Goumarre Laurent, *Déplacements chorégraphiques* w « Etudes théâtrales », n°30/2004.
- Goumarre Laurent, *Désobéissance et bricolage* w « Alternatives théâtrales », nr 280, styczeń 2003.
- Goumarre Laurent, *Droit dans le mur* w « Art Press », nr 293, listopad 2003.
- Goumarre Laurent, *Régine Chopinot et Jean-Paul Gaultier. Paris Hilton en Versace* w « Art Press », nr 305, listopad 2004.
- Hahn Thomas, *Tausend Möglichkeiten* w „Ballettanz“ nr 02/05.
- de Lahunta Scott, *Sampling. Convergences entre danse et technologie* w « Nouvelles de danse », n° 40/41, jesień/zima 1999.
- Launay Isabelle, *Laban, ou l'expérience de danse* w „Revue esthétique“, jeanmichelplace, nr 22, 1992.
- Lista Giovanni, *Loïe Fuller et les symbolistes Un enchantement visionnaire*, w *Revue esthétique*, jeanmichelplace, nr 22, 1992.
- Louppe Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, ed. II uzup., Paryż, 2000.
- Louppe Laurence, *L'utopie du corps indéterminé. Etats-Unis, années 60* w « Le corps en jeu », CNRS Edition, Paryż, 2000.
- Marin Maguy, *Les applaudissements ne se mangent pas* w « Danseur » nr 218, luty 2003.
- Moïse Claudine, *Danse hip-hop*, Indigène, Montpellier, 2004.
- Moïse Claudine, *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip hop*, Indigène, Montpellier, 1999.
- de Morant Alix, *Mécaniques virtuelles. Du jouet à l'outil: une corporéité de transmission* w « Alternatives théâtrales », nr 80, 2003.
- Osagnian Patricia, *Darco, Mode 2: le graf sur le fil du rasoir* w « Mouvements », nr 11 wrzesień - październik 2000.
- Pailey Jacky, *L'odyssée du Sacre* w « Danseur » n° 240, luty 2005.
- Pailey Jacky, *Lucinda Childs au Ballet du Rhin* w « Danseur » n° 217, styczeń 2003.

- Paxton Steven i Dymoke Karine, *Touchdown, dance, correspondance* w « Nouvelles de danse », n° 48/49, jesień/zima 2004.
- *Plan B. CIE 111/Phil Soltanoff*, La Maison de la Danse, Lyon , grudzień, 2004.
- Prudhommeau Germaine, *La danse classique vit toujours, mais elle a bien changé* w « Revue esthétique », jeanmichelplace, nr 22, 1992.
- Scarpetta Giovanni, *Bloc-note d'Avignon*, w “Art Press”, n° 106, lato 1986.
- Servos Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, L'Arche, 2001.
- Schusterman Richard, *Rap remix: pragmatisme, postmodernisme et autres débats* w « Mouvements » nr 11 wrzesień - październik 2000.
- *La Trisande. Tiamant* w « Bulletin Biennale de la Danse », Lyon, wrzesień 2004.
- Vaughan David, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, Editions Plume, Paryż, 1997,
- Vila Thierry, *Paroles de corps*, Editions du Chêne, 1998.
- [http:// www.paris8.fr](http://www.paris8.fr) z 04.06.2004.
- http://www.mulleras.com/frame_2_bio.html z 29.10.2004

LITERATURA POMOCNICZA

- Aumont Jean, *L'image*, Nathan Editions, Portiers, 1990.
- Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Corti, Paryż, 2004.
- *Le ballade de Zingaro*, tekst François Gründ, Editions du Chêne, 2000.
- Barré-Meinzer Sylvester, *Le cirque classique, un spectacle actuel*, L'Harmattan, Paryż, 2004.
- Barthes Roland, *Essais critique*, Edition du Seuil, Paryż, 1964.
- Baudrillard Jean, *La société de la consommation*, Gallimard, Paryż, 1981.
- Baudrillard Jean , *Simulacre et simulation*, Editions Galilée, Paryż, 1981.
- Julie Boudreault, *Le cirque du soleil La création d'un spectacle Saltimbanco*, Nuit blanche, Montreal, 1996.
- Deleuze Gilles, *L'image-mouvement*, Les Editions de Minuit, Paryż, 1983.
- *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991.
- Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Les Editions de Minuits, Paryż, 1990.
- Diederichen Diedrich, *Der Idiot mit der Videokamera*, w „Theaterheute“, nr. 4, kwiecień 2004.
- Féral Josette, *La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtrale. Poétique*, Editions du Seuil, Paryż, 1988.
- Gunthert André, *Logique de l'image totalitaire*, w « Art Press », n°106, 1986.

- Hopfinger Maryla, *Doświadczenie audiowizualne*, Sic!, Warszawa, 2003.
- Lacan Jacques, *Ecrits*, Seuil, Paryż, 1966.
- Laurendon Laurence i Gilles, *Nouveau cirque. La grande aventure*. Centre National des arts du cirque, Le cherche midi, Paryż, 2001.
- Lehmann Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paryż, 2002.
- Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible*, Editions Gallimard, Paryż, 1964.
- Pascal Jacob, *Le cirque. Du théâtre équestre aux arts de la piste*, Larousse, Bologne, 2002.
- Parfait François, *Vidéo : un art contemporain*, Editions du Regard, Paryż, 2001.
- Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Nathan Editions, Paryż, 1996.
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Wrocław, 1998.
- Piotrowski Kazimierz, *Perpsektymy dla desingu przyszłości - od estetyki do anestetyki* w „Estetyki filozoficzne XX wieku”, Kraków, 2000.
- Ross Christine, *Images de surface : L'art vidéo reconsidère*, Edition Arttextes, Montreal, 1996.
- Rush Michel, *L'art vidéo*, Thames and Hudson, Paryż, 2003.
- Thoret Yves, *La théâtralité. Etude freudienne*, DUNOD, Paryż, 1993.
- Wunenburger Jean-Jacques, *Philosophie des images*, PUF, Paryż, 1997.