

TEATR TAŃCA – DZIEJE POJĘCIA

ALICJA IWAŃSKA
aliciaiwanska@op.pl



OD TAŃCA NATURALNEGO DO TEATRU TAŃCA

Narodziny idei teatru tańca nie byłyby możliwe bez rewolucyjnych przemian w latach 20-tych XX wieku. W ogólnej atmosferze przełomu w sztuce, kiedy to wszystkie dotychczasowe kanony estetyczne tracą na znaczeniu, artyści zaczynają poszukiwać nowych wartości humanistycznych, a motorem dla odrodzenia sztuki stają się hasła prostoty, afirmacji siebie i poszukiwania ludzkiej osobowości zagubionej w świecie maszyn i konfliktów społecznych. W społeczeństwie, w którym maszyna dąży do podporządkowania sobie człowieka, powstaje ożywiony ruch powrotu do natury, do wolnego i zdrowego ciała.

Niewątpliwy wpływ na rozwój nowego postrzegania tańca miała artystyczna działalność Isadory Duncan (1877 - 1927) – amerykańskiej tancerki, która w 1900 r. podbiła Europę, propagując własną ideę *free dance* – tańca pełnego swobodnych ruchów, rodzących się spontanicznie pod wpływem doznań i wzruszeń tancerki. Isadora Duncan była dzieckiem ery indywidualizmu. Uczyniła taniec osobistym rytuałem, zdolnym do wyrażania idei i uczuć. Ciało w przedstawieniach Isadory Duncan pełni najistotniejszą funkcję, to podstawowy i zasadniczy środek wyrazu.

Istotną fascynacją Isadory Duncan były idee François Delsarte'a (1811 - 1871), twórcy gestyki („geometrii gestów”), który już w połowie XIX wieku podczas popularnego *Kursu estetyki stosowanej*, reagując na formalny trening aktorski swojej epoki, głosił potrzebę powrotu do natury oraz obserwowania i kodyfikacji spontanicznych działań oraz gestów.

Z początkiem XX wieku oprócz sztuki klasycznej zaczyna funkcjonować zupełnie od niej odmienny balet ekspresjonistyczny, wywodzący się z nowych ośrodków tańca. Podwaliny tej nowej formy tańca położył Rudolf von Laban (1879-1958) – badacz ludzkiej motoryki, twórca pierwszej choreologii. W owym czasie Rudolf von Laban marzył o stworzeniu tańca, który byłby bliski ludziom i jednocześnie harmonizował z kulturą masową. W praktyce Rudolf von Laban uczył prostych kroków i gestów wywiedzionych z codziennego życia, czyniąc tym samym codzienne życie twórczym doświadczeniem. Kazał swoim uczniom poruszać się zgodnie z własnymi odczuciami oraz używać ciała jako głównego instrumentu ekspresji, rezygnując z tradycyjnej muzyki na rzecz podążania za wewnętrznym cielesnym rytmem.

Na gruncie naukowych teorii Rudolfa von Labana i praktycznych osiągnięć rytmiki Emila Jaques-Dalcroze'a wyrosła nowa koncepcja (tańca wyrazistego) *Ausdruckstanz* Mary Wigman (1886 - 1973) niemieckiej tancerki i choreografki, jednej z najwybitniejszych przedstawicielek tego kierunku. *Ausdruckstanz* zawierał w sobie różne style tańca. Z jednej strony był negacją wszelkich reguł, z drugiej strony poszukiwał indywidualnego wyrazu ciała. Zrodzony pod wpływem niemieckiego ekspresjonizmu, zmierzał do maksymalnej ekspresji, do intuicyjnego wyrażania własnych głębokich przeżyć wewnętrznych. Stał się sposobem ujawniania własnych uczuć tancerzy, uczuć zrodzonych z ich stosunku do aktualnej rzeczywistości i do osobistych przeżyć. Stworzone przez Mary Wigman tańce solowe i grupowe przedstawiały świat ludzkich przeżyć. Jej kompozycje choreograficzne miały kształt metafizyczno-symbolicznych obrazów tanecznych pozbawionych fabuły. Mary Wigman podczas pracy nad nową choreografią posługiwała się improwizacją, która pozwoliła jej szerzej wyrażać silne uczucia.

Artystka kładła olbrzymi nacisk na dynamikę ruchu, potrzebną do wyrażania przede wszystkim silnych, pełnych patosu uczuć. *Taniec wyrazisty* Mary Wigman, zmierzał do wydobycia maksimum wyrazu z każdego ruchu i gestu. Odrzucając zasady tańca klasycznego, oparł się na swobodnym ruchu, będącym wyrazem przeżyć wewnętrznych.

Taniec wyrazisty wyłonił również konieczność nowego sformułowania stosunku tańca do muzyki. Mary Wigman posługiwała się muzyką komponowaną specjalnie do jej tańców, a nacechowaną przewagą rytmu nad melodią. We wszystkich choreografiach poszukuje indywidualnej ekspresji i stara się opowiadać o uniwersalnych, odwiecznych problemach, obawach i potrzebach ludzkości. Mary Wigman do historii przechodzi jako ikona tańca ekspresjonistycznego – „geniusz niemieckiego tańca” lat trzydziestych XX wieku.

Ausdruckstanz, jako niemiecki kierunek tańca ekspresjonistycznego, otwiera drogę do formy *tanztheater*, którego głównym przedstawicielem jest Kurt Jooss (1901-1979).

Narodzinom idei *tanztheater* bez wątpienia sprzyjała panująca na przełomie XIX i XX wieku ogólna reformatorska atmosfera w sztuce. W teatrze dokonuje się Wielka Reforma związana z nazwiskami takich artystów-rewolucjonistów jak Edward Gordon Craig, Adolphe Appia (współpracujący w Hellerau z Emilem Jaques-Dalcrozem), Wsiewołod Meyerhold, Erwin Piscator czy Bertolt Brecht. Nie bez znaczenia były nowe trendy w sztukach plastycznych (przede wszystkim ekspresjonizm, ale i kubizm, futuryzm, których artyści interesowali się także „człowiekiem tańczącym”) oraz doświadczenia ruchu Dada, który zakwestionował język werbalny w sposób nieznan dotąd w historii literatury i sztuki, zmienił bierną postawę widza w teatrze na jego pełne współuczestnictwo w niecodziennych widowiskach. Szczególnie istotne były też osiągnięcia szkoły Bauhausu (zwłaszcza koncepcje i sceniczne eksperymenty – balety Oskara Schlemmera) i rozwój ekspresjonistycznej kinematografii. Rudolf von Laban z zapałem śledził nowatorskie teorie i emancypację współczesnej mu sztuki próbując jej odkrycia transponować na taniec. I to właśnie on po raz pierwszy użył terminu „teatr tańca” by opisać taniec jako niezależną formę sztuki. W 1920 r. w tekście *Świat tancerza* sformułował Rudolf von Laban (współpracując z Kurtem Joossem – teoretykiem i tancerzem) kilka podstawowych tez które, jak się okazało, pozostały ważne dla teatru tańca po dziś dzień. Są to:

- tancerz jako kreatywny uczestnik spektaklu,
- ciało jako podstawowy środek ekspresji zdolny do własnego doświadczenia i posiadający bogaty repertuar kroków i gestów, z których każdy jest nośnikiem autonomicznego znaczenia,
- ruch jako trójwymiarowe doświadczenie w przestrzeni,
- prostota, zarówno w rekwizytach, jak i kostiumie,
- publiczność jako otwarty, obserwujący i sprzymierzony z dziełem partner nieustannie ćwiczący się w pojmowaniu scenicznych obrazów i oglądaniu ruchu.

Kurt Jooss podjął w praktyce teoretyczne postulaty Rudolfa von Labana, odrzucił jednak dawne hasło swobodnego wypowiedzania się w tańcu Isadory Duncan i hasło intuicyjnej ekspresji tańca wyrazistego Mary Wigman. U Kurta Joossa a przekształciły się w postulat przekazywania ogólnoludzkich treści, obiektywnego ukazywania stanów emocjonalnych. Kurt Jooss marzył bowiem o odnowieniu bezpośredniego związku między teatrem i tańcem oraz odrodzeniu tańca jako powszechnie szanowanej autonomicznej sztuki teatralnej.

Tworzone przez Kurta Joossa „taneczne dramaty”, z których najgłośniejszymi były dwa zrealizowane w 1932 r. – *Wielkie miasto* i antywojenny spektakl *Zielony Stół* – podkreślały ekspresyjną siłę współczesnego tańca jako języka, za pomocą którego można dyskutować o otaczającej rze-

czywistości społecznej i wypowiadać się na aktualne tematy. Wiedział, że realistyczny teatr tańca, jaki chciał stworzyć, potrzebował nowego, zrozumiałego dla każdego człowieka języka ruchu. Kurt Jooss wykreował język tańca, na który obok klasycznych kroków składały się także elementy popularnych i historycznych tańców oraz prosty czytelny ruch codzienny, co pozwalało mu zawsze uzyskiwać bezpośrednie odniesienia do społecznego kontekstu. Ciągłe odwoływanie się do rzeczywistej sytuacji społecznej stało się główną (a potem konsekwentnie podejmowaną przez następców) zasadą jego teatru. Dla późniejszego rozwoju teatru tańca jednak nie tylko sceniczna praktyka Kurta Joossa okazała się istotna. Równie ważna była jego praca pedagogiczna i utworzenie w 1927 r. razem z Siegurdem Ledeerem wydziału tańca (a rok później eksperymentalnego zespołu Folkwang Tanztheater-Studio) w nowo otwartej Folkwang Hochschule w Essen.

Druga wojna światowa drastycznie zahamowuje rozwój awangardowego tańca w Niemczech. Gros artystów ginie na wojnie, inni zmuszeni zostają do rezygnacji z artystycznej praktyki bądź emigracji – wielu z nich już w połowie lat trzydziestych XX wieku szuka schronienia w Ameryce, gdzie propagując swoje doświadczenia, wydatnie przyczyniają się do narodzin amerykańskiego *modern dance*.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej Niemcy obawiają się wszystkiego, co kojarzyć by się mogło z polityką i traumatycznymi doświadczeniami Trzeciej Rzeszy. Artystyczne innowacje i międzywojenna tradycja *Ausdruckstanz* zostaje odrzucona. Współczesny taniec pojawia się w Zachodnich Niemczech jedynie w formie amerykańskiego, „czystego” tańca *modern*. To właśnie grupa młodych choreografów z Zachodnich Niemiec (Johann Kresnik, Gerhard Bohner, Pina Bausch, Renihild Hoffmann, Suzanne Linke), którzy na fali studenckich rewolt i politycznych kontrowersji w Europie 1968 r., buntując się przeciw oderwanej od aktualnej rzeczywistości formie baletu klasycznego i radykalnemu formalizmowi w sztuce choreografii, podjęli zapomnianą wówczas tradycję tańca ekspresjonistycznego (*Ausdruckstanz*) i połączonych z nią teatralnych eksperymentów. Pozostając w historycznej i artystycznej ciągłości z *Ausdruckstanz* i teoriami Rudolfa von Labana oraz Kurta Joossa, młodzi choreografowie będą poszukiwali jednocześnie własnego indywidualnego stylu ekspresji, pozostającego w ścisłym związku z otaczającą ich rzeczywistością społeczną i artystyczną. W rezultacie powstanie nowy gatunek sceniczny – *Tanztheater* – połączenie tańca z teatrem, wskazujące na rodzaj scenicznej sztuki, w której nowe będą zarówno forma, jak i treść spektakli.

Nazwiska Johann Kresnik i Pina Bausch wymieniane są zwykle jednym tchem, a krytyka nazywa ich głównymi protagonistami teatru tańca, jednak ich twórczości nie da się sprowadzić do wspólnego mianownika. Pina Bausch jako pierwsza ustanowiła termin teatr tańca jako synonim nowego teatralnego gatunku. Łącząc doświadczenia studiów w Folkwang Hochschule w Essen pod kierunkiem Kurta Joossa, jak i pracy w Nowym Yorku, gdzie spotkała się z głównymi artystami amerykańskiego tańca *modern*, udało się jej wykreować idealną syntezę niemieckiego ekspresjonizmu z amerykańskim modernizmem i uwolnić taniec od ograniczeń literatury i baśniowej iluzji, przesuując go w stronę rzeczywistości. Pina Bausch podkreślała zawsze, że to, co łączy jej teatr z Kurtem Joossem to przede wszystkim zainteresowanie samym człowiekiem. Credo teatru Piny Bausch (utożsamianym z całym teatrem tańca) stało się jej sławne twierdzenie, że nie tyle ważne jest JAK ludzie się poruszają, ale CO ich porusza.

Teatr tańca uprawiany przez Johanna Kresnika, który określa swoje spektakle mianem „teatru choreograficznego” nawiązuje przede wszystkim do zaangażowania społecznego i politycznego teatru Kurta Joossa. Jego prace są w większości bezpośrednią relacją na wydarzenia, komentują niewygodne fakty z przeszłości, przedstawiają biografię „innych”, odrzuconych,

outsiderów i dziwaków. Sięgając po skrajne środki wyrazu, sprzeciwia się tradycyjnej estetyce piękna, prowokuje brzydotą, trywialnością, wulgaryzmami, elementami pop kultury.

Ukonstytuowany za sprawą Johanna Kresnika, Piny Bausch, Susanne Linke czy Reinhild Hoffmann niemiecki radykalny teatr tańca, głęboko nacechowany polityką i osobistym doświadczeniem, posłużył twórcom jako środek do rozrachunku z przeszłością i własną biografią. Jako fenomen XX wieku teatr tańca pogodził tradycję i awangardę pozwalając twórcom na nieograniczoną wolność.

CZYM JEST TEATR TAŃCA? PROBLEMY Z DEFINICJĄ

Sformułowanie ścisłej definicji teatru tańca jest zadaniem niezwykle trudnym. Przedmiotem definicji bowiem powinien być, taki zbiór działań i faktów, który będzie w sobie łączył wszystkie cechy właściwe pojęciu teatr tańca. Czy można zatem stworzyć idealny wzorzec teatru tańca, który zawierałby wszystkie atrybuty przynależne tej formie scenicznej? Czy można skonstruować prostą i zwięzłą jego definicję jednakowo rozumianą przez wykonawców, jak i przez odbiorców?

Trafne nazwanie jakiegos zjawiska zawsze ogromnie pomaga w jego zrozumieniu. Prób definicji pojęcia teatr tańca jest tyle, ile jej autorów. Artyści, krytycy, historycy tańca, teatrolodzy starają się podać zwięzłą definicję, to znów rezygnując z lapidarności na rzecz opisu jego charakterystycznych cech, które pozwalają na uchwycenie całej złożoności tego zjawiska.

Geneza pojęcia teatr tańca (*tanztheater*) sięga lat trzydziestych ubiegłego stulecia. Związana jest ze studiami nad ruchem Rudolfa von Labana oraz działalnością Kurta Joossa i jego Folkwangschule w Essen. Pojęcie *tanztheater* zostało użyte przez nich po raz pierwszy do opisu nowego samodzielnego interdyscyplinarnego dzieła sztuki, które charakteryzuje się nową formą spektakli, posługuje się nowym językiem tańca i porusza aktualne tematy. Według Rudolfa von Labana wszystkie środki artystyczne tanecznego wyrazu powinny zostać zebrane w syntezę, która może przybrać postać tragedii tanecznej, ballady tanecznej, komedii tanecznej czy symfonii ruchowej.

Druga połowa XX wieku, szczególnie lata sześćdziesiąte, przynoszą dalszy rozwój tego gatunku sztuki, a co za tym idzie, nowe próby zdefiniowania tego zjawiska, zmierzające do sprecyzowania jego treści. Pina Bausch, uczennica Kurta Joossa i kontynuatorka tradycji teatru tańca w Niemczech, zapytana, co to jest *tanztheater*, odpowiedziała: „Najprostsza odpowiedź brzmi: to taki teatr, w którym na równych prawach funkcjonują artystyczne środki właściwe »normalnemu« teatrowi oraz język ciała. W którym ze sceny padają słowa wypowiedane przez aktorów, chociaż za chwilę mogą się oni zamienić w wirujących tancerzy”¹. Natomiast Janusz Ekiert, po obejrzeniu spektakli Piny Bausch w wykonaniu jej zespołu Wuppertaler Tanztheater, tak charakteryzuje teatr tańca: „Nie ma nic wspólnego z tańcem akademickim, oddalił się od wyobrażeń o tańcu nowoczesnym. Łączy elementy awangardowego teatru dramatycznego, muzycznego i baletowego. Wiąże gest, słowo, pantomimę, muzykę, taniec. Na scenie [wykonawcy] tworzą serię pantomimicznych improwizacji, epizodów, akcji teatralnych. Spektakl jest ciągiem oderwanych zdarzeń”². Autor, szukając definicji *tanztheater*, podaje takie określenia, jak „spektakl multidyscyplinarny”, „widowisko interdyscyplinarne” czy też „teatr totalny”, który integralnie zespala wszystkie dyscypliny artystyczne.

Najbardziej uniwersalną, dziś już uważaną za klasyczną, definicję teatru tańca stworzył teoretyk i historyk tańca Norbert Servos. Według niego jest to rodzaj takiej wypowiedzi scenicznej będącej „unią tańca i tradycyjnych środków wyrazu, kreującą nową, unikalną taneczną formę,

¹ P. Goźliński, *Taniec Sfinksa*, „Magazyn Gazety Wyborczej” 13-14.11.1998, nr 46.

² J. Ekiert, *Pina Bausch*, [w:] tenże, *Lustro epoki*, Warszawa 1988, s. 245-268.

skontrastowaną wobec baletu klasycznego, zwłaszcza poprzez swe zamierzone bezpośrednio odniesienia do rzeczywistości”³.

Roland Langer natomiast w czasopiśmie „Dance Magazine” z 1984 r. określa tę formę sceniczną, jako „amalgamat tańca, słowa, śpiewu i elementów konwencjonalnego teatru (takich jak rekwizyty, dekoracje, kostiumy) wykonywany przez profesjonalnych tancerzy, w którym tradycyjna fabuła (intryga) zastąpiona jest prezentacją pewnych sytuacji, lęków i ludzkich konfliktów, a widz zostaje zmuszony do śledzenia strumieni myśli i własnej refleksji nad tematem spektaklu”⁴.

Autorki *The Oxford Dictionary of Dance*, Debra Craine i Judith Mackrell, definiują *tanztheater* jako koncepcję estetyczną, w której taniec nie skupia się na samej choreografii, a jest teatrem nierozdzielnie związanym z rzeczywistością. Taniec powinien być wyrazem prawdziwych emocji⁵.

Również teatr pokusił się o dookreślenie znaczenia pojęcia teatr tańca. Patrice Pavis w *Słowniku terminów teatralnych* podaje, że przedstawienie teatru tańca „oparte jest na fabule skonstruowanej na sposób dramaturgiczny, a aktorzy odgrywają – podobnie jak w teatrze dramatycznym – role postaci, których działania motywowane są psychologicznie lub socjologicznie”⁶. Natomiast Dariusz Kosiński terminem teatr tańca określa taką współczesną odmianę przedstawień teatralnych, w których „podstawowym środkiem wyrazu jest komponowany muzycznie ruch o szczególnych wartościach plastycznych i ekspresyjnych”⁷. Autor uważa, że teatr tańca wyrasta z *modern dance*, z którym „łączy go odejście od konwencji klasycznego baletu. Jednocześnie jednak różni się od niego praktyką wykorzystywania na większą skalę pozatanecznych i pozamuzycznych środków wyrazu (scenografia, światło, gest, głos), a także stopniem rozbudowy i dramaturgicznego opracowania scenariusza”⁸.

Na polskim gruncie teorii tańca próbę opisu czym jest teatr tańca podjęła Irena Turska. Według niej teatr tańca „nie odtwarza pozatanecznej rzeczywistości, lecz ją interpretuje. Jest to konwencja bliższa obrzędowi, teatr rozumiany jest jako działanie człowieka w celu nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem za pomocą tańca nie podlegającego klasycznym rygorom. Teatr tańca cechuje kondensacja (w jednym akcie) metaforycznie ujętej treści, ustrukturyowanej według logiki choreograficznej a nie literackiej, i oszczędność elementów inscenizacyjnych. Muzyka, odtwarzana często z nagrań dowolnie wybranych utworów, stanowi tło dźwiękowe akcji. Wszystkie składniki dzieła służyć mają nie przedstawianiu treści, lecz skłonieniu widza do sięgnięcia w głąb jej sensu, do odkrywania tego, co go dotyczy osobiście”⁹.

Również polscy artyści, twórcy współczesnych form teatru tańca prezentują swoje autorskie wypowiedzi na temat definicji tego gatunku. Dla Jacka Łumińskiego, założyciela i dyrektora artystycznego Śląskiego Teatru Tańca w Bytomiu, teatr tańca jest „przede wszystkim zjawiskiem synkretycznym, które łączy w sobie wiele różnych dziedzin sztuki. Jest wśród nich i aktorstwo, i reżyseria – czyli teatr tańca pozostaje pomiędzy teatrem dramatycznym a tańcem. To samo, co aktor najczęściej wypowiada słowami, tancerz głównie komunikuje swoim ciałem, ruchem, a tylko czasem może dodać jakąś ekspresję dźwiękową, nawet – słowo”¹⁰.

³ N. Servos, *Tanztheater*, [w:] *International Dictionary of Modern Dance*, Detroit 1988.

⁴ R. Langer, *Compulsion and Restraint, Love and Angst*, „Dance Magazine” 1984, nr 6, s. 41.

⁵ D. Craine, J. Mackrell, *Tanztheater*, [w:] *The Oxford Dictionary of Dance*, New York 2000, s. 466-467.

⁶ P. Pavis, *Teatr tańca*, [w:] *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 538.

⁷ D. Kosiński, *Teatr tańca*, [w:] *Słownik teatru*, Kraków 2009, s. 196.

⁸ Tamże, s. 196.

⁹ I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 129-130.

¹⁰ *Co to jest teatr tańca?* Rozmowa Sławomira Krempa z Jackiem Łumińskim, http://www.granice.pl/publicystyka.php?id_art=150, 03.10.2010.

Ewa Wycichowska, dyrektor Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, w rozmowie z Leszkiem Karczewskim, tak charakteryzuje to zjawisko: „Teatr tańca mieści w swojej formule nie tylko działania tancerzy profesjonalnych, posługujących się konkretną techniką taneczną. To teatr totalny, w którym jednak prymarny środek wyrazu stanowi ruch. (...) W teatrze tańca także słowo może mieć swój udział, najważniejsza jednak jest komunikacja z widzem »na linii« obrazu, przez świadome używanie ruchu ciała. Jego wyraz jest najmniej zafałszowany, a jednocześnie wymaga niezwykle wrażliwości”¹¹. W innym miejscu teatr tańca określa jako „kombinację tańca, ruchu, teatru, muzyki i sztuk wizualnych”¹².

Nie ma powodu, by przytaczać jeszcze kolejne przykłady definicji teatru tańca, które w różnych wariantach powtarzają podobne stwierdzenia. Przytoczone powyżej wyjaśnienia pojęcia teatru tańca ukazują, jak niezwykle trudno jest stworzyć prostą i zwięzłą definicję zawierającą zbiór wszystkich desygnatów przypisanych temu terminowi. Teatr tańca to pojęcie niezwykle otwarte i szalenie pojemne, przez co w krytycznych dywagacjach traktowane niemal jak klucz uniwersalny. Z racji swej otwartości i złożoności staje się pojęciem wieloznacznym, co często prowadzi do terminologicznej anarchii.

W historii tańca XX wieku termin teatr tańca (*tanztheater*) funkcjonuje na dwa sposoby. Początkowo posłużono się tym pojęciem (w jego węższym znaczeniu) na określenie nowego nurtu w choreografii niemieckiej reprezentowanego przez takich twórców, jak Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Johann Kresnik, Gerhard Bohner czy Susanne Linke¹³. Przyjmuje się, iż dopiero pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia pojęcie teatru tańca poczęto powszechnie używać jako określenie gatunkowe, odsyłające do pewnych form i struktur należących do sztuki tańca. Obecnie pojęcie to jest używane dość często dla odróżnienia współczesnych europejskich doświadczeń tanecznych, bardziej skupionych na badaniu znaczenia ruchu, od amerykańskiego *modern dance*, koncentrującego się na ekspresyjności czystego interpretującego muzykę tańca.

Fenomen teatru tańca wymyka się ścisłej definicji i skazuje badacza na opis i każdorazowe odkrywanie nowej struktury widowiska, właściwej poszczególnym dziełom czy twórcom. Można jednak z powyższych prób definicji i opisów teatru tańca wyodrębnić jego charakterystyczne cechy, które pozwalają na uchwycenie całej złożoności tego zjawiska¹⁴.

TEATR TAŃCA JAKO NOWA FORMA WYRAZU SCENICZNEGO

Inspiracje

Mimo wielu różnorodnych postaw estetycznych i stylów choreograficznych wyraźnie ujednolicony jest wybór nadrzędnych tematów powstających spektakli teatru tańca. Oscylują one prawie zawsze wokół problematyki współczesnej twórcom rzeczywistości. W centrum zainteresowania teatru tańca stoi zawsze człowiek oraz otaczająca go aktualna rzeczywistość. Mamy więc do czynienia z teatrami mocno zaangażowanymi społecznie i politycznie, teatrami odsła-

¹¹ L. Karczewski, *Ekwilibrystyka nieobowiązkowa. Rozmowa z Ewą Wycichowską*, „Gazeta Łódzka”, 07.09.2002, <http://www.teatry.art.pl/troznmowy/ekwilibrn.htm>, 03.10.2010.

¹² E. Wycichowska, *Teatr tańca jako gatunek zdarzenia teatralnego, w którym eksplikują się tendencje, style i techniki sztuki tańca XX wieku*, wykład w maszynopisie, Akademia Muzyczna, Warszawa 2002.

¹³ Działania grupy młodych choreografów z Zachodnich Niemiec nazywa się *Tanztheater* z wielkiej litery dla odróżnienia tego pojęcia od określenia gatunkowego.

¹⁴ O stylu *Tanztheater* na przykładach twórczości wybranych przedstawicieli tego gatunku pisze m.in. Joanna Lesnierowska, *Teatr tańca*, [w:] *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2005, s. 316-324.

nijającymi najgłębsze emocje, tematy tabu i problemy człowieka, teatrami podejmującymi dialog z otaczającą rzeczywistością w sposób dosłowny bądź poetycki.

Inspiracje do powstania dzieła twórca może zaczerpnąć zewsząd. Począwszy od doznań pochodzących od rzeczy fizycznych, przez analizę sfery własnych przeżyć i myśli, po obserwację i interpretację życia innych ludzi i świata otaczającego. Wszędzie tam twórca może znaleźć impuls do tworzenia. Inspiracja może płynąć również z analizy przeszłości oraz stosunku twórcy do sztuki, religii czy filozofii. Fizyczne i metafizyczne sfery życia człowieka stają więc w obrębie twórczości. Dla większości jednak twórców centralnym punktem inspiracji stają się doświadczenia z życia codziennego każdego człowieka.

Fundamentalnymi tematami spektakli są podstawowe problemy egzystencji. Wiele dzieł mówi o miłości i strachu, tęsknocie i samotności, frustracji i cierpieniu, pożądaniu i poszukiwaniu spełnienia, alienacji oraz o sposobach w jaki ludzie próbują sobie z nimi radzić. Motywem przewodnim spektakli pozostają przeważnie relacje między kobietą a mężczyzną¹⁵, problemy w porozumiewaniu się z innymi ludźmi, przemoc stosowana szczególnie w stosunku do kobiet. Prezentowane są zawile permutacje w kontaktach międzyludzkich, antagonizm płci, dosłowne okrucieństwo fizyczne występujące w rzeczywistości. Ukazuje się prywatność człowieka na tle obowiązujących konwencji. Twórcy obserwując rzeczywistość tu i teraz obnażają kontrowersyjne problemy społeczne i polityczne, kompromitują stereotypowe systemy zachowań danych społeczeństw, wypowiadają się na temat autorytarnej władzy, wojen, niesprawiedliwości społecznej, rasizmu i wszelkich innych bolączek współczesnego świata.

Dla niektórych twórców kwestiami inspirującymi są tematy tabu, kontrowersyjne problemy dotyczące społeczeństwa oraz niepisane prawa w nim rządzące¹⁶. Ich spektakle mówią otwarcie o homoseksualizmie, AIDS, homofobii, eliminowaniu przez wspólnotę wszelkiej „inności” i indywidualizmu, o odrzuceniu, samotności i potrzebie społecznej akceptacji, o dewiacjach, o marginalnych zachowaniach człowieka i wszelkich innych niebezpiecznych rejonach ludzkiego „ja”.

W kontekście estetycznym to twórcy – choreografowie określają kształt swoich teatrów. Istnieje tyle teatrów tańca, ilu jest choreografów¹⁷. Jednak jedno jest wspólne. Współczesnych twórców tego gatunku inspiruje codzienność i człowiek, jego warstwa psychiczna i emocjonalna, zauważone problemy całych społeczeństw bądź określonych jednostek. Stawiane są pytania o sens egzystencji, komentuje się problemy społeczne, bezkompromisowo obnażane są prawdy o człowieku i otaczającym go świecie.

Funkcje choreografa

Teatr tańca jest niewątpliwie teatrem autorskim. Choreograf nie jest już wyłącznie kompozytorem ruchu, ale nabył nowe prawa i powinności. Zajmuje się również określeniem idei i treści spektaklu, współpracuje z autorem muzyki, pełni funkcję reżysera, odgrywa rolę dramaturga, projektuje kostiumy, tworzy scenografię, kompletuje rekwizyty, reżyseruje światło, inspiruje tancerzy.

Aby powstał spektakl, jego twórca musi wykazać się aktywnością na każdym etapie pracy twórczej, ponieważ jest odpowiedzialny za wszystkie składniki dzieła. Począwszy od przygotowania

¹⁵ Związki między kobietą a mężczyzną ukazywane są najczęściej jako odwieczna walka płci, w której dominuje fizyczna, ale przede wszystkim emocjonalna przemoc. Kobiety stają się przeważnie seksualnymi obiektami i bezwolnymi ofiarami, podczas gdy mężczyźni przemieniają się w seksualnych oprawców. Czasami role odwracają się i to mężczyźni stają się ofiarami lub przebijają się w kobiece stroje i w narcystycznym uniesieniu konkurują z kobietami.

¹⁶ Lloyd Newson ze swoim *DV8 Physical Theatre* w spektaklach krytykuje m.in. kulturowe granice konstytuujące normy społeczne oraz poszukuje tematów wśród niezbadanych i najciemniejszych rejonów społecznej egzystencji.

¹⁷ Mówi się więc o teatrze tańca Piny Bausch, Johanna Kresnika czy innych.

autorskiego scenariusza, bądź wyboru libretta, poprzez pracę reżyserską i choreograficzną, po ścisłą współpracę z pozostałymi twórcami (kompozytorem, scenografem, reżyserem, realizatorem projekcji video, czy wizualizacji), choreograf ma wpływ na całościowy kształt spektaklu. Każda z faz przygotowywania dzieła wymaga odrębnych umiejętności, odpowiedniego warsztatu, pozwalającego na profesjonalne podejście do realizacji zamierzonego planu twórczego.

Współczesny choreograf w procesie tworzenia dzieła nie sprawuje jednak władzy absolutnej, a raczej demokratycznej. Korzysta z wiedzy pozostałych współautorów spektaklu, inspiruje się pomysłami swoich tancerzy, analizuje i omawia poszczególne składniki dzieła z konkretnymi twórcami z innych dziedzin artystycznych. Choreograf zostaje więc współtwórcą na poziomie procesu powstawania dzieła, mając jednak decydujący wpływ na ostateczny kształt spektaklu. Obecna sztuka choreograficzna niweluje zatem hierarchiczność w relacjach pomiędzy twórcą a wykonawcą. Choreograf musiał nabyć umiejętności mediatorskich.

Powstające dzieło jest wytworem pracy wszystkich osób przystępujących do jego współtworzenia. Nie można jednak jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, jakimi metodami posługuje się choreograf w trakcie przygotowywania spektaklu, gdyż istnieje tyle systemów, ilu jest choreografów. Najbardziej autonomiczną pracą choreograficzną jest realizacja dzieła własnego pomysłu. Twórcy teatru tańca zazwyczaj skłaniają się do tego typu przedsięwzięć, tworząc projekty autorskie, w których poza przygotowaniem choreografii niejednokrotnie pełnią funkcję autorów scenariuszy i reżyserów spektakli.

W obrębie doboru ruchów choreograf posługuje się własnym, wykształconym językiem ruchowym, poszukując nowych rozwiązań, poszerza swój materiał ruchowy bądź wzbogaca go nowymi elementami. Conrad Drzewiecki, założyciel i wieloletni dyrektor Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, twierdził, że „nie jest sztuką wymyślić nowy ruch. Chodzi o to, by ten ruch coś znaczył (...) Uroda gestu nie powinna przesłaniać jego sensu i wyrazu”¹⁸.

Dziś choreografowie zdają się dążyć do rozbudzania aktywnej postawy odbiorczej, do zaangażowania indywidualnych wyobrażeń i refleksji widzów, mimo iż sami dość często w stosunku do swoich dzieł przyjmują postawę bierną. Agnieszka Adamek pisze o tym tak: „artysta wobec swego dzieła przyjmuje najczęściej postawę bierną – obserwuje i odtwarza manifestujące się wobec niego treści, pozwalając, by to one na niego oddziaływały. Proces twórczy polega zatem na »ożywieniu odwiecznych symboli ludzkości drzemających w podświadomości, na ich rozwinięciu i przekształceniu w świadome dzieło sztuki.«”¹⁹.

Obowiązkiem choreografa jest więc wnikliwa analiza wybranego tematu, precyzyjna interpretacja tego, o czym chce mówić poprzez swoje dzieło, poszukiwanie odpowiednich środków wyrazu tak, by w pełni, zgodnie z własnym sądem, nie poddając się obowiązującym tendencjom móc artystycznie zrealizować przedmiot swoich rozważań. W każdym momencie aktu twórczego autor musi mieć na względzie przed wszystkim intencje swoich działań.

TANCERZ / AKTOR

Wykonawca w teatrze tańca musi posiadać warsztat aktorski, umiejętności taneczne i wokalne. Nie wymaga się już od niego wąskiej specjalizacji, perfekcyjnych umiejętności tanecznych, nie ma określonego *emploi*. Znacznie korzystniej są oceniane interdyscyplinarne umiejętności i bogata osobowość.

¹⁸ Cytat podaje za Ireną Turską, *Spotkania...*, dz. cyt., s. 114.

¹⁹ A. Adamek, *Co taniec ma do powiedzenia. Na przykładzie wybranych spektakli trójmiejskich twórców teatru tańca*, <http://www.dancedesk.pl/?mod=artykuly&page=0&id=31>, 23.09.2008.

Umieszczenie w centrum teatru tańca jego wykonawcy stawia przed nim nowe zadania i przyczynia się do przewartościowania jego roli w tym teatrze. Aktor na scenie nie gra roli, lecz swoją obecnością ma stwarzać realne sytuacje. „Postaci zresztą w tradycyjnym tego słowa znaczeniu przestają istnieć. W *Tanztheater* aktorzy – tancerze występują najczęściej w swoim własnym imieniu, opowiadając o własnych doświadczeniach, zwracając się wprost do widowni (...), notorycznie przypominając jej, że w każdej chwili ogląda przedstawienie teatralne”²⁰. Aktor-tancerz ma poszukiwać i odkrywać indywidualne jakości ruchowe, poprzez wykorzystywanie jak najszerzej gamy technik posługiwania się ciałem. Twórcy teatrów tańca poszukują więc aktora totalnego, uniwersalnego, który potrafi tańczyć, śpiewać, improwizować, wykonywać akrobaicę, grać na instrumentach muzycznych, tworzyć teksty i interpretować je.

Tancerz musi być przygotowany na proces improwizacji i własnej kreacji. Podstawowymi cechami tancerza w teatrze tańca muszą być otwartość i zdolność podjęcia ryzyka mówienia o własnym życiu i doświadczeniach, także tych, które człowiek wolałby zachować tylko dla siebie. Proces twórczy w teatrze tańca przebiega na płaszczyźnie osobowej – indywidualnej z uwzględnieniem subiektywnych doświadczeń, emocjonalności, biografii osób tworzących, budujących dane przedstawienie. Dzięki temu sposobowi pracy każdy tancerz ma swój indywidualny wkład w spektakl.

W teatrze tańca prawie nie mówi się o solistach, nie ma wielkich pojedynczych nazwisk wykonawców. Cały zespół ma najczęściej status solistów, każdy odgrywa swoją niezależną rolę. Jaka ona będzie, zależy od tancerza i jego indywidualności. Widzowie przychodzą na spektakle teatru tańca, ze względu na popularność choreografa, a nie aktorsko-taneczne gwiazdorstwo. „Tradycyjny podział na protagonistów i resztę zespołu zanika, a wszyscy tancerze są, jak chciał Laban, pełnoprawnymi kreatorami spektaklu. *Tanztheater* wymaga zatem od tancerza (...) przede wszystkim dojrzałości i gotowości do współkreowania przedstawienia poprzez odkrywanie prywatnych doświadczeń w procesie tworzenia, a potem też wykonywania, spektaklu”²¹.

Cieleśność

Teatr tańca narusza zastane kanony przedstawiania ciała i jego estetyki. W teatrze tym ciało jest podstawowym środkiem wyrazu scenicznego. Jego autentyczna ekspresja jest tak samo ważna jak technika. Teatr tańca chce przypomnieć człowiekowi o istocie jego ciała i możliwościach, jakie daje świadome posługiwanie się nim. Ciało w tańcu nie jest postrzegane jako narzędzie do generowania treści, ale jako bezpośredni wyraz ludzkiej natury, zamkniętej w cielesne ramy. „Ponieważ *Tanztheater* nie używa tradycyjnej narracji do komunikowania informacji, jego celem staje się komunikacja rzeczywistości doświadczanej poprzez ciało. Ciało nie jest już więc tylko środkiem, który przekazuje treści, jak chciał Jooss, ale autonomicznym bytem, osobnym uniwersum, które zdolne jest doświadczać rzeczy i posiada ich własną pamięć. W teatrze tańca opowiadana historia jest historią ciała (a nie »tańczoną literaturą«): ciało staje się podmiotem i przedmiotem przedstawienia – opowiada swoją własną historię. Stąd jeśli jakaś logika istnieje, nie jest to logika świadomości, ale logika ciała, która nie podporządkowuje się prawom przyczynowości, ale analogii. Logika emocji i wzruszeń nie jest zależna od rozumu.”²².

Teatr tańca kształtowany jest przez rytm, muzykę i erotykę cielesności. Jak zauważa Hans-Thies Lehmann teatr tańca „odsłania zasypane ślady cielesności. Wzmacnia, przesuwa, kreuje

²⁰ J. Leśniewska, *Teatr...*, dz. cyt., s. 321.

²¹ Tamże, s. 321.

²² Tamże, s. 319.

impulsy ruchu i gesty ciała, a w ten sposób przypomina potencjalnie, zapomniane, nieuwolnione dotąd możliwości języka ciała”²³. „Modernistyczny taniec wypracował sobie z materiału napięć i historycznych naprężeń ciała taki język, który potrafi wyrazić ekstremalne stany duchowe. W tańcu postmodernistycznym powróciło z powrotem to, co w ruchach ciała mechaniczne i pogłębiła się fragmentaryzacja słownika tanecznych ruchów. Ciało rzadziej przekazuje teraz określone znakowe komunikaty, rzadziej też manifestuje jedność tańczącego »ja«, częściej natomiast pokazuje cały potencjał gestyczny wariacji podzielonego na części aparatu ciała. (...) Nowy taniec nie tylko uprzywilejowuje brak ciągłości, ale również przywiązuje szczególną wagę do tego, by poszczególne członki ciała (*articuli*) nie podporządkowywały się całości. Nie można przeoczyć wyraźnego odwrotu od obrazu »idealnego« ciała (...). Żadne akcentujące sylwetkę kostiumy, a jeśli już, to z oczywistą ironiczną intencją; niedopuszczalne pozycje ciała, które nie wykluczają upadków, toczenia się, leżenia, siedzenia; ruchy przesadzone i zdeformowane, jakieś zwykłe wzruszenia ramion, użycie głosu i artykułowanej mowy, nieznaną dotąd intensywność cielesnych zbliżeń”²⁴.

Współcześni choreografowie unikają idealizacji ciała, chcą je pokazywać takim, jakim jest. Tradycji baletowej bliskie jest dążenie do idealizowania ciała, wykazywania jego siły, doskonałej kondycji i wirtuozerii, geometryzowania ruchu. Teatr tańca rozbija ten sposób myślenia i przedstawiania ciała. Interesuje go prezentacja cielesności niezafalszowanej; realistyczna, a nawet naturalistyczna reakcja na zmęczenie, na słabość ciała. Nie boi się pokazywania na scenie brzydoty ciała czy jego ułomności. Aleksandra Rembowska pisze: „Ciało odsłania się na scenie z bagażem ułomności, trywialnością, ale też z podziwu godną siłą i urodą. Dopiero w sytuacji granicznej, ekstremalnej, wymagającej zaangażowania objawia się ono w pełni”²⁵.

Realność

Teatr tańca usiłuje zbliżyć się w stopniu możliwie największym do realności. „Przedstawienie staje się zbiorem »cytatów rzeczywistości«, a efekt realności jest zintensyfikowany do tego stopnia, że ma się wrażenie, iż scena zostaje zawładnięta przez rzeczywistość”²⁶.

W teatrze tańca zamiast fikcyjnego czasu i przestrzeni pojawia się realny czas doświadczenia. Wydarzenia sceniczne odbierane są przez widza „tu i teraz”. Nie rozgranicza on czasu scenicznego od własnego czasu. W teatrze tańca nie ma fikcji. Wszystko, co dzieje się na scenie, jest jednorazowym, autentycznym wydarzeniem. Z tej perspektywy ponownie wzrasta znaczenie takich pojęć, jak: materia, ciało, indywidualność. Teatr tańca powraca do pierwotnego aktu komunikacyjnego, który nie odbywa się tutaj w aspekcie werbalnym, lecz fizycznym, materialnym. „*Tanztheater* zawsze mówi także coś o realnym życiu ludzi na scenie. Widz skonfrontowany ze skrajną autentycznością wykonawców, zostaje zmuszony do zajęcia własnego stanowiska: zaszokowany, a nawet zażenowany intymnym wyznaniem, dystansuje się wobec prywatnych historii tancerzy, jednocześnie odkrywa w nich jednak podobieństwo do własnego doświadczenia i w ten sposób zmuszony zostaje do przeżycia go na nowo. (...) Przełamując teatralną iluzję, *Tanztheater* pragnie pozostać jak najbliższy współczesnej rzeczywistości”²⁷.

²³ H. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004, s. 150.

²⁴ Tamże, s. 276.

²⁵ A. Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch. Sny i rzeczywistość*, Warszawa 2009, s. 77.

²⁶ P. Pavis, *Teatr...*, dz. cyt., s. 537-538.

²⁷ J. Leśniewska, *Teatr...*, dz. cyt., s. 321-322.

STRUKTURA / KOMPOZYCJA SPEKTAKLU TEATRU TAŃCA

Zasadę konstrukcyjną teatru tańca najlepiej opisuje pojęcie „otwartej formy”²⁸. Jest to forma sztuki nieograniczona żadnymi prawami czy konwencjami, w której twórca może wypowiadać się na każdy temat, posługując się dowolnymi środkami wyrazu. „W jej ramach akcja sceniczna (często złożona z symultanicznych działań) jest montażem wątków niespolonych w spójną całość, przedstawianych w sposób fragmentaryczny i nieciągły. (...) Spektakl jest mieszaniną wielu równorzędnych elementów – muzyki, tekstu, ruchu, komedii i sztuki *variété*. Jednostkami podstawowymi są tu sceny i obrazy, nie uszeregowane według zasad logiki czy prawdopodobieństwa, ale według zasad analogii i skojarzeń”²⁹. W wielu spektaklach teatru tańca poszczególne sceny „nachodzą na siebie”, rozgrywają się symultanicznie na kilku planach. Widz dokonuje wyboru, „podaża” albo nie – za tym, co dzieje się w danym miejscu na scenie. Układa własną wersję wydarzeń, a ich montaż odbywa się w jego umyśle. Spektakl teatru tańca nigdy nie przynosi gotowych rozwiązań. Możemy mówić, w zgodzie z zaproponowanym przez Umberta Eco pojęciem, o tzw. dziele w ruchu, które ulega nieustannym zmianom, stanowiąc nieprzewidywalną, mobilną kompozycję, będącą odmianą dzieła otwartego.

Główną metodą w kompozycji ruchu i całego spektaklu w gatunku teatru tańca jest struktura zwana kolażem i montażem. Ruch w teatrze tańca powinien dostosowywać się do tematu wcale nie drogą dosłownego przełożenia go z rzeczywistości; powinien być nie kalką, a artystycznym przetworzeniem, stylizacją, twórczą interpretacją. Montaż jest pojęciem zaadoptowanym z języka filmowego i umożliwia transformację znaczenia elementów zaczerpniętych z rzeczywistości do nowego kontekstu znaczeniowo-treściowego. Działania sceniczne umieszcza się w takim kontekście, by wytrącić z nich znaczenia pierwotne, kojarzone z codziennością i nadać im nowych treści. Kolaż³⁰ pozwala na łączenie dowolnych elementów strukturalnych ze sobą, swobodne ich montowanie czy demontowanie. Zasadą łączenia różnych wątków treściowych, sytuacji i motywów ruchowych jest stosowanie kontrastów, symetrii i asymetrii, równorzędności i podrzędności. Budowa spektaklu może więc być nieciągła, fragmentaryczna, często prowadzona przy braku logicznej fabuły. Spektakle teatru tańca nie przedstawiają określonych fabuł, choć zawierać mogą pewne ich elementy, by zobrazować zamierzone treści. Tematem większości z nich jest pewna pozawerbalna rzeczywistość bogata w treści, których język mowy i pisma nie jest w stanie wyrazić. Struktura fabularna często jest wielowątkowa bądź epizodyczna za sprawą stosowania licznych dygresji i impresji. Tworzy się dzięki temu system treściowych analogii i skojarzeń.

²⁸ Krytycy opisując spektakle teatru tańca często odwołują się do koncepcji „dzieła otwartego” Umberto Eco. A. Rembowska pisze: „W jego definicji to nie przypadkowość, chaos, brak związków przyczynowo-skutkowych albo brak jasnego zakończenia sztuki, jak się zwykło sądzić, stanowią o zasadzie dzieła otwartego. Według Umberta Eco zakłada ono, jako forma, wieloznaczność interpretacyjną przekazu i udział widza w ‘dopełnianiu’ go. Forma ta jest zarazem dziełem zrealizowanym, ‘celem procesu twórczego i początkiem pewnego odbioru, który – realizując się – ożywia wciąż od nowa, z rozmaitych perspektyw, formę początkową’. Dzieło takie zdaje się niewyczerpane i wieloznaczne. ‘Otworzyć dzieło’ znaczy, według Eco, świadomie określić granice, w których osiągnie się maksymalną wieloznaczność przy aktywnym, intelektualnym (ale i przecież emocjonalnym) zaangażowaniu odbiorcy. Rozmaite interpretacje dzieła, podyktowane różnymi punktami widzenia, zharmonizują się, ukierunkują, wcale nie wywołując nieporządku”. A. Rembowska, *Teatr...*, dz. cyt., s. 56-57. Por. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994, s. 9-56.

²⁹ J. Leśniewska, *Teatr...*, dz. cyt., s. 319.

³⁰ Kolażem często rządzi zasada powtórzenia, przypominająca często formę powracającego wiele razy przewodniego wątku, sceny, obrazu, tzw. *leitmotif*’u.

FORMA RUCHOWA TEATRU TAŃCA

W teatrze tańca nie obowiązuje jeden określony styl czy kierunek taneczny. Ważnym jest fakt odrzucenia przez ten gatunek sztuki koncepcji opisu tanecznego. Obecnie teatr tańca najczęściej operuje technikami tańca współczesnego (*contemporary dance*), będącymi połączeniem zdobyczy tańca klasycznego, techniki *modern dance*, *post modern dance*, *jazzu* i innych. Często twórcy teatru tańca stosują ruch codzienny jako element choreografii.

Jedną z metod tworzenia ruchu jest improwizacja ruchowa. Improwizacja w tańcu to sposób na bezpośrednią, ruchową wypowiedź człowieka, w której za pośrednictwem ruchu na poziomie niewerbalnym improwizujący mówi o sobie, ukazując często bardzo głębokie skryte aspekty swojej osobowości, bądź komentuje z własnej perspektywy zadany ogólnie temat. Wypowiedź ta jest spontaniczna, a więc autentyczna. Improwizacja pozwala na użycie każdego, niczym nieograniczonego ruchu, ponieważ nie ma w jej założeniu złego i dobrego momentu ruchowego, właściwego i niewłaściwego ruchu. Metoda ta nie posiada żadnych kryteriów estetycznych czy formalnych. Każdy ruch może się wydarzyć. Najistotniejsze jest poddanie się impulsom, które płyną z naszego ciała dając początek ruchowi. Takim impulsem jest myśl bądź emocja. W sposób bezpośredni, w jednym konkretnym momencie impulsy te przekładają się na ruch – zewnętrznie tworzy się ich ruchowy obraz, będący swoistą, osobistą na nie reakcją ruchową. W pracy twórczej intencją improwizacji jest odnalezienie ruchu najbardziej adekwatnego do treściowych założeń. Sama improwizacja w tańcu jest swobodnym, a jednocześnie twórczym wykorzystaniem naturalnych predyspozycji ciała. Odczucia i wrażenia potęgowane są przy użyciu elementów różnych technik, ale nie poprzez trening, a poprzez koncentrację na energii płynącej z wnętrza i otoczenia. Pod wpływem improwizacji dotyczącej konkretnych zadań treściowych bądź emocjonalnych, tworzy się więc materiał ruchowy, który nie jest po prostu zbierany lub dodawany, jest raczej, w najlepszym znaczeniu tego słowa, przetwarzany – co do czego pasuje i w jakiej kolejności. „Gdy tancerze improwizują – mówi Merce Cunningham – idee rodzą się i przepływają między nimi niepowtarzalnie i w ciągłości ruchu – i nawet przerwy mają formę, dzięki czemu uwidacznia się trafność rytmów i proporcji. Wszystko jest spontaniczne, a jednocześnie panuje porządek”³¹.

Obecnie istnieje tendencja do poszukiwania ekstremalnego wykorzystania wszystkich motorycznych i energetycznych możliwości poruszania się ciała człowieka. Aby wykształcić odpowiednią świadomość posługiwania się ciałem, wykonawca poddaje swoje ciało różnym rodzajom treningów. W XX wieku narodziły się i intensywnie rozwinęły techniki treningu ciała, których istotą jest operowanie ciałem nie tylko w zakresie jego motoryki, ale również przy uwzględnieniu jego powiązania z umysłem człowieka (*Body/Mind*). Poszukiwania w zakresie improwizacji zaowocowały wyklarowaniem się technik oraz metod kształcenia, które znacznie ulepszyły jakość ruchu, jego świadomość, oraz zapoczątkowały wiele nowych form artystycznych.

W teatrze tańca pojęcie samego tańca stało się problematyczne, do tego stopnia, że krytycy analizując ten gatunek sztuki zastanawiają się, czy jest on w istocie taneczny, czy jest rzeczywiście sztuką bazującą na tańcu.

Tanztheater, odchodząc od baletowej techniki, powrócił do naturalnego ruchu w celu wykreowania języka zdolnego opowiadać o rzeczywistości w sposób w pełni zrozumiały dla widza. Materiałem dla tańca przestały być znormatywizowane figury należące do kanonu odpowiednich technik. Materiałem stały się gesty znane z komunikacji codziennej. W rezultacie powstał nowy język tańca, nowy słownik ruchu³². „W ramach *Tanztheater* kreujący obrazy i ewokujący emocje język

³¹ Cyt. za I. Turska, *Spotkania...*, dz. cyt., s. 104.

³² Teatr tańca w przeciwieństwie do baletu nie posługuje się gotowymi pozami, krokami, gestami, którym miałyby

ciała, język codziennych gestów, zostaje zatem specjalnie zorganizowany – »uporządkowany« (wystylizowany) – zaś sposób owego uporządkowania zależy od indywidualności »mówiącego« - choreografa odciskającego na spektaklu piętno swej osobowości³³.

MUZYKA

Powiązanie muzyki z tańcem przybiera różnorodne formy, zależnie od tendencji i indywidualności poszczególnego choreografa. Muzyka może być w pełni podporządkowana tańcowi, stanowić jego akompaniament, tło dźwiękowe, podkład rytmiczny. Dzieje się tak wówczas, gdy muzyka komponowana jest do ściśle określonego scenariusza, który arbitralnie narzuca kompozytorowi całościowy kształt dzieła, z metrum, liczbą taktów i akcentowaniem włącznie. Ten typ zależności muzyki i sfery ruchowej najrzadziej występuje w teatrze tańca.

Najczęściej muzyka i taniec mają równorzędne prawa, funkcjonują partnersko, stanowiąc równouprawnione, dopełniające się, choć niezależne od siebie elementy dzieła scenicznego. Dzieje się tak zazwyczaj wtedy, gdy przy pracy nad spektaklem kompozytor i choreograf ściśle ze sobą współpracują. Ważne jest, iż specyficzną cechą teatru tańca jest uniezależnienie przedstawienia od muzyki, która często prezentowana jest w formie kolażu. Wybór warstwy dźwiękowej do spektakli w gatunku teatru tańca jest niczym nieograniczony. Sfera muzyczna zawiera różnorodną mieszaninę wszelkich gatunków muzycznych, począwszy od muzyki klasycznej instrumentalnej i wokalne, przez alternatywną, elektroniczną czy ludową, skończywszy na takich gatunkach muzyki rozrywkowej jak pop, rock czy disco. Bardzo często sam choreograf wybiera odpowiadające mu fragmenty bądź utwory muzyczne, z pomocą kompozytora swobodnie przedstawia, często wielokrotnie powtarza wybrany motyw czy fragment jednego utworu, łączy go z innymi utworami tego samego lub różnych kompozytorów, aranżuje je tak, by stanowiły nową całość dostosowaną do potrzeb spektaklu. Najczęstszą praktyką jest używanie muzyki odtwarzanej z nagrań, rzadziej – granej na żywo. Obok warstwy muzycznej powszechnie jest stosowanie różnych środków wyrazowych, takich jak: monolog, dialog, skecz, wyliczanka, piosenka. Choreografowie równie często operują ciszą, traktując ją jako trwanie, jako muzykę, jako przestrzeń dźwiękową, w której ruch ciała determinuje jej rytm.

SCENOGRAFIA

Teatr tańca tworzy niezwykle silne, umiejętnie nasycone barwą i często ekstrawaganckie obrazy. W swej plastycznej oprawie teatr tańca operuje pełnym wachlarzem pomysłów i możliwości. Staje się miejscem twórczości plastyków, architektów, realizatorów obrazów multimedialnych. Zakłada, że każdy element scenograficzny, dekoratorski, każdy rekwizyt może zaistnieć w przestrzeni sceny. Scenografię stanowią mogą zarówno przedmioty użytku codziennego w swej niezmienionej formie, jak i specjalnie budowane elementy konstrukcyjne czy plastyczne. Czasami scena pokryta jest organicznym materiałem – torfem, suchymi liśćmi, wodą, świeżą trawą lub kwiatami. Powstające w ten sposób przestrzenie determinują określone zachowania aktorów-tancerzy. Scenografia staje się otoczeniem, które wpływa na jakość ruchu.

się nadawać symboliczny sens. Nie obowiązują w nim stałe konwencje, a formy ruchów są kreowane, zawsze niedookreślone w swym znaczeniu. Dlatego nawet, gdy wyjdzie się z założenia, że nie ma czegoś takiego, jak autentyczny ruch, to zawsze przecież istnieje nieskończona ilość kompilacji ruchowych, które za każdym razem będą miały swoją nową jakość i nową wartość. Każdy bowiem ruch, powtórzony w innej sytuacji i w zestawieniu z innymi ruchami, nabiera innego znaczenia.

³³ J. Leśniewska, *Teatr...*, dz. cyt., s. 323.

Dopełnieniem warstwy scenograficznej często są wizualizacje świetlne bądź projekcje video wyświetlane w różnych płaszczyznach przestrzeni scenicznej. Wszystkie zabiegi scenograficzne mają na celu wzmocnienie bądź dodanie treści, stworzenie dodatkowej warstwy emocjonalnej, uwypuklenie przestrzennej perspektywy lub sprecyzowanie czasu i miejsca akcji spektaklu.

Inną tendencją w teatrze tańca jest minimalizm sceniczny. Dekoracje sprowadzają się do horyzontu i bocznych kulis sceny, tworząc stałe tło do zmieniających się obrazów ruchowych, a kostiumy do prostych, codziennych ubrań utrzymanych w stonowanych barwach bądź w czerni i bieli³⁴. Odebranie scenie możliwości bycia konkretnym miejscem, nacechowanym informacją, gdzie i w jakim czasie dzieje się spektakl poprzez niezagospodarowanie przestrzeni żadnymi elementami scenograficznymi czy rekwizytami, powoduje, że ciało tancerza w ruchu staje się jeszcze bardziej wyraziste, organiczne, staje się jedynym środkiem komunikacji z widzem.

Zasada kolażu również odnosi się do takich elementów przedstawienia teatru tańca jak: kostiumy, oświetlenie czy dekoracje. Nie są one ustalone na początku procesu tworzenia lub po prostu dodawane. Nie są one po prostu „użyte”. Często tworzą się one równocześnie z materiałem ruchowym. Fascynujące jest obserwowanie tego, jak wszystkie elementy łączą się na scenie w homogeniczną całość.

Realistyczny i zarazem poetyczny język scenograficzny teatru tańca wciąż ewoluuje. Korzystając bądź z nowych rozwiązań technicznych, bądź wracając do czystego, naturalnego niczym nieozdobionego ruchu samego ciała, podkreślonego jedynie delikatnym światłem czy prostym kostiumem, zawsze eksponuje indywidualność i współpracę artystów z różnych dziedzin sztuki.

Jednym z kluczy do zrozumienia gatunku teatr tańca jest słowo różnorodność. Otwartość dzieła, rezygnacja z tradycyjnych struktur narracyjnych na rzecz scenicznego montażu lub kolażu scen i obrazów, ciągłe przełamywanie iluzji, odrzucenie wszelkiej techniki, minimalizacja tańczenia dla samego tańczenia, wykorzystanie codziennego ruchu, bezpośrednio odwołującego się do doświadczenia widowni to najważniejsze elementy kreujące styl teatru tańca. Nierozzerwalnie związana ze sobą trójca: choreograf – wykonawca – widz, czyli osobowy aspekt tej dziedziny sztuki, to jeden z fundamentów teatru tańca. Drugim jest wielowarstwowa tkanka łączna takich elementów jak sfera dźwiękowa i plastyczna. Funkcjonują one jako budulec dodatkowych, lecz przez to nie mniej ważnych treści. Są równouprawnionymi w stosunku do samego ruchu środkami wyrazu. Ich dobór, podobnie jak w przypadku technik tanecznych i tematów, nie jest niczym ograniczony. Poszczególne składniki dzieła scenicznego, mimo że organicznie ze sobą złączone, mogą funkcjonować w oderwaniu od niego jako odrębne wypowiedzi artystyczne.

KU NOWYM FORMOM ARTYSTYCZNYM

Gatunek teatru tańca w rękach twórczych osobowości przybrał wiele form i kształtów. Wprowadzony przez Kurta Joossa w latach trzydziestych ubiegłego stulecia w Niemczech, triumfalny pochód przez sceny teatralne świata gatunek ten rozpoczął dopiero po drugiej wojnie światowej. Z doświadczeń Joossa korzystała Pina Bausch. Interesował ją nie tylko teatr tańca Kurta Joossa. Twórczość i koncepcje teatralne Bertolta Brechta, zwłaszcza efekt alienacji i budowa spektaklu na zasadzie połączonych ze sobą przypowieści miały wpływ na formę spektakli Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku poważny impuls rozwojowy nadszedł dla teatru tańca ze Stanów Zjednoczonych. Głoszone tam idee postmodernizmu³⁵, rewo-

³⁴ Oprócz prostych, prawie codziennych ubrań, które pozwalają tancerzom się swobodnie poruszać, teatr tańca wykorzystuje także stroje stylizowane.

³⁵ Zob. M. Wójcicka, *Próba opisu i analizy przemian awangardowych w tańcu europejskim i amerykańskim na przestrzeni XX wieku*, „Studia Estetyczne” 1985, t. 22 oraz B. Sier-Janik, *Post Modern Dance*, Warszawa 1995.

lucyjne zmiany wprowadzone przez Johna Cage'a i Merce Cunninghama oraz działalność artystów skupionych wokół Judson Church skierowały uwagę na ruch codzienny, nieprzetworzony, na nowe metody komponowania spektaklu. Wkrótce twórcy, zwłaszcza europejscy, zaczęli szukać powiązań tańca z teatrem. Powstał teatr fizyczny i teatr ruchu.

Dziś z łatwością można zauważyć, że nie tylko różnorodne trendy taneczne, lecz także teatralne zdecydowały o kształcie współczesnego teatru. Większość z tego, co dziś widzi się na scenach wywodzi się nie tylko od niemieckich choreografów takich, jak Pina Bausch, Reinhild Hoffman, Johann Kresnik czy Suzanne Linke, ale także od śmiałych działań takich osobowości, jak Lloyd Newson i Michael Clark (z Anglii) czy Vim Vandekeybus i Anne Terese de Keersmaker (z Belgii), Jean-Claude Gallota (z Francji). Artyści ci znani z dynamizmu i bezkompromisowości stali się siłą napędzającą rozwój gatunku. Współczesny teatr tańca oferuje ogromne możliwości twórcze. Jest gatunkiem otwartym o niezliczonej ilości wariantów i twórczych wyborów. Gatunek ten znalazł podatny grunt w wielu krajach, szczególnie w tych o silnych tradycjach teatralnych i dzięki lokalnym inspiracjom rozrósł się tworząc liczne odgałęzienia. „Ekspresja indywidualizmu w tańcu uwolnionym spod rygorów ograniczającej techniki w połączeniu z bezkompromisowością w obnażaniu prawdy o człowieku i otaczającym go świecie oraz udana synteza teatru i tańca zrodziły jedne z najpiękniejszych widowisk XX-wiecznej sceny i stały się inspiracją dla wielu pokoleń artystów”³⁶.

Europejski taniec współczesny końca XX wieku charakteryzuje wzrost zainteresowania ideami amerykańskiego tańca *post modern*, który postulował „odrzuć wszystkie zbędne elementy i efekty widowiskowości, pozostawienie tylko właściwego pola działania dla specyfiki tańca, jaką jest materialna konkretyzacja ciała w ruchu”³⁷. Odrzucając wszelką dramatyczność i zrywając jakiegokolwiek związek z teatrem, otworzył on drzwi choreografii konceptualnej, która wydaje się dzisiaj dominującym nurtem poszukiwań europejskiej awangardy tanecznej.

BIBLIOGRAFIA

- Craine D., Mackrell J., *Tanztheater* [w:] *The Oxford Dictionary of Dance*, New York 2000.
Craine D., Mackrell J., *The Oxford Dictionary of Dance*, New York 2000.
Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1994.
Ekiert J., *Lustro epoki*, Warszawa 1988.
Ekiert J., *Pina Bausch*, [w:] tenże, *Lustro epoki*, Warszawa 1988.
Goźliński P., *Taniec Sfinksy*, „Magazyn Gazety Wyborczej” 13-14.11.1998, nr 46.
International Dictionary of Modern Dance, Detroit 1988.
Kosiński D., *Słownik teatru*, Kraków 2009.
Kosiński D., *Teatr tańca* [w:] *Słownik teatru*, Kraków 2009.
Langer R., *Compulsion and Restraint, Love and Angst*, „Dance Magazine” 1984, nr 6.
Lehmann H., *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004.
Leśnierowska J., *Teatr tańca* [w:] *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2005.
Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002.
Pavis P., *Teatr tańca*, [w:] *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002.
Rembowska A., *Teatr Tańca Piny Bausch. Sny i rzeczywistość*, Warszawa 2009.
Servos N., *Tanztheater*, [w:] *International Dictionary of Modern Dance*, Detroit 1988.
Sier-Janik B., *Post Modern Dance*, Warszawa 1995.
Słownik wiedzy o teatrze, Bielsko-Biała 2005.
Turska I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000.
Wójcicka M., *Próba opisu i analizy przemian awangardowych w tańcu europejskim i amerykańskim na przestrzeni XX wieku*, „Studia Estetyczne” 1985, t. 22.

³⁶ J. Leśnierowska, *Teatr...*, dz. cyt., s. 324.

³⁷ B. Sier-Janik, *Post Modern Dance*, Warszawa 1995, s. 12.

Wycichowska E., *Teatr tańca jako gatunek zdarzenia teatralnego, w którym eksplikują się tendencje, style i techniki sztuki tańca XX wieku*, wykład w maszynopisie, Akademia Muzyczna, Warszawa 2002.

NETOGRAFIA

Adamek A., *Co taniec ma do powiedzenia. Na przykładzie wybranych spektakli trójmiejskich twórców teatru tańca*, <http://www.dancedesk.pl/?mod=artykuly&page=0&id=31>, 23.09.2008.

Karczewski L., *Ekwilibrystyka nieobowiązkowa*. Rozmowa z Ewą Wycichowską, „Gazeta Łódzka” 07.09.2002, <http://www.teatry.art.pl/trozmony/ekwilibrn.htm>, 03.10.2010.

Krempa S., *Co to jest teatr tańca?* Rozmowa z Jackiem Łumińskim, http://www.granice.pl/publicystyka.php?id_art=150, 03.10.2010.

Słowa kluczowe

teatr tańca, taniec XX wieku, taniec - historia, taniec – teoria

STRESZCZENIE

Teatr tańca jest obecnie przedmiotem rozważań i dyskusji w wielu środowiskach. Gatunek ten silnie obecny we współczesnej kulturze nie został dotąd zdokumentowany ani poddany historycznej i naukowej refleksji. Autorka podejmuje taką próbę.

Celem artykułu jest przedstawienie znaczeniowych fluktuacji, jakim na przestrzeni XX wieku podlegał sam termin „teatru tańca”. Na wstępie autorka omawia źródła teatru tańca oraz przybliża dokonania i idee artystów, którzy na kształtowanie się tej formy sztuki widowiskowej wywarli największy wpływ.

Następnie prezentuje i analizuje ważniejsze definicje tego zjawiska artystycznego funkcjonujące w historii XX-wiecznej sztuki. Zwraca uwagę na wąskie i szerokie rozumienie tego terminu. W części tej omawia też elementy strukturalne spektakli teatru tańca.

W zakończeniu zastanawia się nad obecnym rozumieniem teatru tańca oraz jego znaczeniem w sztuce współczesnej.

THE THEATRE OF DANCE – HISTORY OF THE TERM

Keywords

theatre of dance, 20th century dance, dance – history, dance - theory

Summary

The theatre of dance is currently the subject of reflection and discussion in numerous circles. This genre, significantly present in the modern culture, has not been yet documented nor subjected to historical and academic reflection. The author makes such an attempt

The aim of the paper is the presentation of the fluctuations of meaning, which were experienced by the sole term “theatre of dance”. In the introduction the author discusses the origins of the theatre of dance and examines the achievements and ideas of the artists, who have mostly influenced the shaping of this performance art.

Then, the author presents and analyzes the significant definitions of this artistic phenomenon present in the history of 20th century art. She points out to the narrow and broad understanding of this term. In this part she also discusses the structural elements of the theatre of dance performances.

In the conclusion the author reflects on the current understanding of the theatre of dance and its importance in the modern art.