



Belgijska choreografia współczesna

Taniec „pomiędzy”

Cechą charakterystyczną lat osiemdziesiątych był powrót wszystkich tych elementów, które odrzucono w tańcu nowoczesnym w poprzednich dziesięcioleciach. Zespół tendencji choreograficznych, które pojawiły się w tym okresie, nazwano „nowym tańcem”. Określenie to, będące odtąd synonimem tańca współczesnego, oznacza przede wszystkim zerwanie ze starą stylistyką i wyłonienie się nowego krajobrazu choreograficznego, na którym trwałymi piętnami wywierają artyści o silnych osobowościach. W Europie i w Ameryce Północnej krystalizują się wówczas wpływowe prądy i powstają prestiżowe zespoły. Nowy nurt w choreografii, balansujący między tańcem i teatrem, nieokiełznaną energią i precyzją gestu, cielesnością i transdyscyplinarnością, nie omija także Belgii. Trudno mówić o tym, federacyjnym od 1980 roku, państwie jako całości. Belgijski naród jest podzielony kulturalnie, gospodarczo i językowo. Choreografia nie stanowi tutaj wyjątku. – Belgia to kraj położony na skrzyżowaniu dróg między Londynem, Berlinem, Amsterdamem i Paryżem, w którym miesza się dwie kultury: romańska i germańska. Stanowi swojego rodzaju *no man's land*: w Belgii wszystko jest „pomiędzy” – mówi flamandzka choreografka Anne Teresa De Keersmaeker. Spróbujemy się przyjrzeć temu problemowi w tym dokumencie.

1. Nowy taniec i Belgia

Centralnym obszarem poszukiwań nowego tańca pozostaje ruch. Następuje zatem zerwanie z głoszoną przez amerykańskich postmodernistów z Yvonne Rainer na czele radykalną estetyką odrzucenia. Zaznaczają się jednak także inne różnice, choć nie zawsze i nie jednakowo we wszystkich krajach. Nowy taniec powraca do teatralności i przedstawiania (Maguy Marin), nie boi się opowiadać historii (Lloyd Newson), wypowiadać o stanie świata (Edouard Lock), posługiwać humorem (Jean-Claude Gallotta), ani eksponować bogactwa i różnorodności talentów wykonawców (Philippe Decouflé), potwierdzając tym samym swoją przynależność do świeckiego świata, tak odległego od eterycznych krain tańca klasycznego. Tych kilka przykładów nie wyczerpuje jednak niezwykle ekлекtyzmu belgijskiego krajobrazu choreograficznego. Etykieta „nowy taniec” odnosi się zatem nie tyle do jednej zwartej formacji pokoleniowej, co do konstelacji tancerzy-choreografów, którzy uważają się raczej za indywidualności o własnym stylu niż, jak ich starsi koledzy, za uczniów jakiegokolwiek szkoły.

Sytuacja w Belgii jest szczególna. Od 1959 roku Maurice Béjart ze swoim „Baletem XX wieku” cieszy się tam pozycją niekwestionowanego hegemonu, którą zawdzięcza częściowo statusowi rezydenta w brukselskim Théâtre de la Monnaie. Ten faktyczny monopol jest praktycznie niezagrożony konkurencją innych kierunków baletu



neoklasycznego i utrwała opinię o obowiązującym charakterze tej estetyki. Adeptci nowego tańca nie tworzą jednak zwartego frontu wobec tego dominującego nurtu, bo flamandzkich i walońskich choreografów dzieli nie tylko język ojczysty, lecz także status ekonomiczny i styl artystyczny. W Walonii środki są ograniczone i większość zespołów działa w sposób niezależny. Flandria natomiast odrywa się pomału od swoich wiejskich korzeni i wraz z pozycją gospodarczą umacnia zdecydowanie swoją kulturową odrębność. Od lat osiemdziesiątych tamtejsi artyści, początkowo pojedynczy i nieliczni, otrzymują wsparcie finansowe nie tylko od współproducentów zagranicznych, lecz także od swojej społeczności, pragnącej promować pozytywny wizerunek regionu, omijając barierę języka niderlandzkiego. Młodym flamandzkim artystom pomagają się także wybić z pomocą krytyków teatru i festiwałe.

2. Walonowie

Francuskojęzyczni Walonowie tworzą oszczędne w wyrazie, skoncentrowane na formie przedstawienia bliskie w swojej estetyce choreografii nowego tańca francuskiego. Jednak od początku lat dziewięćdziesiątych wielu z nich zajmuje się problematyką związaną z intermedialnością. Na granicy tańca i nowych technologii sytuuje się Michèle Noiret w swoim solo „Demain” (2009). Marząc o ruchu niemożliwym do przedstawienia, zmusza ona widza do wyboru między tańcem i uchwyceniem ruchu w postaci obrazu wideo, za którym podąża jego wzrok. Nicole Mossoux i Patrick Bonté natomiast w wielu swoich balansujących między choreografią a teatrem spektaklach wytwarzają „niepokojącą dziwność”. Nierzadko, jak w „Kefar Nahum” (2008), z prestidigitatorską wręcz zręcznością manipulują przedmiotami (rekwizytami, marionetkami itp.), przywołując mroczne, budzące intensywne emocje obrazy. Frédéric Flamand z kolei tworzy pod wpływem nie tylko teatru, lecz także sztuk plastycznych. Dążąc do ideału, w którym tancerze, obrazy wideo i narzędzia multimedialne stapialiby się w jedną całość, tworzy znane ze swojej spektakularności inscenizacje. W swojej miejskiej trylogii („Matapolis”, „Body/Work/Leisure” i „Silent Collisions”, 2000-2003) próbuje zrozumieć, w jaki sposób architektura i miejskie strumienie ruchu wpływają na nasze zachowania i sposób poruszania się; refleksję tę kontynuuje w spektaklu „Cité radieuse”, który stworzył po przeniesieniu się do Marsylii.

3. Flamandowie

W przypadku choreografów flamandzkich, wręcz przeciwnie, mówi się o „estetyce szoku” – do tego stopnia ich twórczość ciąży ku wysiłkowości i paroksyzmowi, poruszając się w rejestrach ruchu codziennego i mało wyszukanego, którego podstawowym elementem konstytutywnym jest oddech. I tak w „Ashes” (2010) Koen Augustijnen zestawia wokalne popisy sopranu i kontratenoru, dialogujących ze sobą w kilku miłosnych duetach, z przyziemnym, a jednocześnie akrobatycznym, wstrząsanym spazmami, tańcem. Priorytetem nie jest ukazanie elegancji czy gracji ruchu, lecz witalności, pobudliwości i zwierzęcości ciała. Horyzontalizm, prędkość, lot i ryzyko stają



się nowymi parametrami tańca. Przedstawienie „Spiegel” Wima Vandekeybusa z 2006 roku składa się zaś z fragmentów jego poprzednich dzieł, a zwłaszcza pierwszego, z 1987 roku. Jest zatem reprezentatywne dla całej jego twórczości. Widać w nim, jak choreograf rozwija wachlarz możliwości formalnych i emocjonalnych ruchu, wydobywając to, co instynktowne i niekontrolowane. Przeważa natychmiastowość, działania wykraczają poza formę, ciała toczą walkę, a nie dający się dłużej wstrzymać oddech wyznacza rytm sceniczny. Na naszych oczach tancerze zespołu Ultima Vez przeżywają za nas sny o lataniu, fantazje o wzbiciu się w górę i nagłym pędzie. Przemienieni w cele i pociski tancerze wyzwalają energię, w ostatniej chwili unikając katastrofy. Ekstremalność sytuacji tworzy niespokojną wizję wszechświata. Inni choreografowie wybierają bardziej narracyjne formy, jak na przykład Alain Platel („Pitié”, 2009), którego dzieła przypominają niekiedy przedstawienia teatralne, w których na scenie występują obok siebie aktorzy, tancerze, muzycy i plastycy. Wszyscy razem – eksperymentując z narracją, bawiąc się tożsamością i gromadząc materiały sceniczne – próbują wyrazić surową, a jednocześnie poetycką, rzeczywistość i poszerzać możliwości polisemicznej interpretacji swoich spektakli.

4. Taniec belgijski pomiędzy sztukami

Belgia to mały kraj położony w orbicie wielu wpływów. Akademizm (i uświęcony podział na poszczególne dyscypliny artystyczne) nie wywiera tutaj tak przemożnego wpływu jak we Francji. Odznaczający się większą ciekawością, mniejszą dbałością o czystość gatunkową i większą wrażliwością na nurty taneczne z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych belgijscy artyści mają wspólne upodobanie do transdyscyplinarności i, niezależnie od swojej przynależności językowej, chętnie dokonują transgresji. Jako przykład może posłużyć Anne Teresa De Keersmaeker, której dorobku artystycznego nie sposób sprowadzić do działań „muzykującej” choreografki, czyniącej z muzyki fundamentalny, porządkujący element swojej sztuki, m.in. w spektaklach „Fase” (1982) czy „Rosas danst Rosas” (1983). Zapomnielibyśmy wówczas, że – i to od samego początku – artystka ta nieustannie odwołuje się do literatury, opery, teatru i kina (w spektaklu „Woud” z 1996 roku został na przykład wykorzystany film „Tippeke”), a ostatnio bada świat za pomocą światła. Jej twórczość przypomina zatem swoistą układankę, która podważa bezustannie międzydyscyplinarne podziały. Jean Fabre, będący w tym samym stopniu plastykiem, co choreografem, przedstawia na scenie rodzaj teatru totalnego, ukazującego ekstremalne sytuacje tworzące niespokojną wizję wszechświata (począwszy od „Das Glas im Kopf wird vom Glas” z 1987 roku). Jego twórczość, łącząca taniec, operę i plastykę, unikająca „ładnych” form i „dobrego” smaku, zacierająca granice między sztukami, budzi gwałtowne kontrowersje. Solo „Quando l'uomo principale e una donna” (2004), które Lisbeth Gruwetz wykonuje nago w oliwie z oliwek, dzięki radykalnemu odwołaniu się do wzroku i powonienia pozwala odpowiedzieć na bezprecedensowe pytanie, czym pachnie taniec. Wymieńmy wreszcie „Kiss and Cry” Michèle Anne De Mey i Jako Van Dormaela (2012), w którym „nanotaniec” (czyli taniec palców) miesza się z produkowanym na żywo kinem. Taniec ulega tutaj nie



tylę ukryciu, co zatarciu: dwoje ubranych na czarno i często pozostających w cieniu wykonawców zdaje się ustępować na dalszy plan przed swoimi rękami, na których skupia się oko kamery. Przedmiot oglądu bezustannie się zmienia: raz jest to film, raz taniec, a raz choreografia powstającego na bieżąco kina.

5. Wylęgarnia talentów PARTS

Równoległe z sukcesem artystycznym „nowego tańca”, po zamknięciu szkoły Mudra w związku z wyjazdem Maurice'a Bėjarta do Lozanny w 1987 roku, rodzi się w Belgii potrzeba kształcenia zawodowego tancerzy. To Anne Teresie De Keersmaeker, która zastąpiła Maurice'a Bėjarta w Théâtre de la Monnaie, przypada zasługa stworzenia w Belgii wysokiej klasy szkoły tańca współczesnego. Złożyły się na to cztery czynniki: De Keersmaeker sama jest produktem szkół tańca (ukończyła najpierw Mudrę, a następnie Tisch School of Arts w Nowym Jorku); wznowienie spektaklu „Fase” (1982), które skłoniło ją do refleksji nad zmieniającą się percepcją dzieł tanecznych; jej kontakty z młodymi tancerzami podczas piętnastu lat przesłuchań do spektaklu „Rosas”, które pozwoliły jej wyrobić sobie pogląd na ich potrzeby szkoleniowe; wreszcie zaś jej podziw dla innych choreografów, dzięki któremu wprowadziła do programu kształcenia nowe treści. Założone przez artystkę w 1995 roku czteroletnie studium P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios) natychmiast przyciągnęło młodych tancerzy z całego świata. Jego absolwenci nabywają zaawansowane umiejętności zarówno w zakresie tańca, jak i wykonawstwa multimedialnego i choreografii dzięki lawirującemu „pomiędzy” dyscyplinami programowi kształcenia, ponieważ oprócz klasyki, współczesności i repertuaru naucza się tam także muzyki (śpiewu, rytmu, analizy muzycznej) oraz teorii (historii tańca i teatru, filozofii, semiotyki, socjologii itp.). Anne Teresa De Keersmaeker po raz drugi zatem wstępuje w ślady Maurice'a Bėjarta, kontynuując tym samym w długą tradycję choreografów-pedagogów. Powstanie i powodzenie tej szkoły ożywiło, zwłaszcza we Francji, dyskusję nad kształceniem w dziedzinie tańca współczesnego, dla którego punktem wyjścia powinna być nie tyle technika, co estetyka.



Idz dalej :

FRETARD, Dominique. *Danse contemporaine, danse et non-danse*, Paris : Cercle d'Art, 2004. 174 p. (Le cercle chorégraphique contemporain).

HRVATIN, Emil, ŽBONA, Moïka (trad.). *Jan Fabre. La discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Paris : Armand Colin, 1994. 174 p. (Arts chorégraphiques : l'auteur dans l'œuvre).

LANZ, Isabella, Verstockt, Katie. *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*. Rekkem : Stichting Ons Erfdeel, 2003. 128 p.

ADOLPHE, Jean-Marc. « La Belgique est-elle une œuvre d'art ? », in *Mouvement*, n° 4, mars - mai 1999, p. 28-33.

« Jan Fabre, une œuvre en marche », in *Alternative Théâtrale*, n° 86-87, 2005, p. 70- 104.

LACHAUD, Jean-Marc. « Richesse et éclectisme de la chorégraphie flamande », in *Cassandra*, n° 36-37, septembre-octobre 2000, p. 21-23.

LAERMANS, Rudi, GIELEN, Pascale. « Flanders. Constructing identities: the case of 'the Flemish dance wave' », in GRAU, Andrée, JORDAN, Stephanie (eds.), *Europe dancing. Perspectives on Theater Dance and Cultural Identity*, Londres, Routledge, 2000, p. 12-27.

LONGUET MARX, Anne (dir.). « La traversée secrète des mondes intérieurs de Nicole Mossoux et Patrick Bonté », in *Etudes théâtrales*, « Théâtre et danse », vol. 1, n° 47-48, 2010, p. 109- 112.

LONGUET MARX, Anne (dir.). « Alain Platel. La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet » in *Etudes théâtrales*, vol. 1, n° 47-48, 2010, p. 145-151.

UYTTERHOEVEN, Michel. « 14 moments de danse en Flandre », in *Nouvelles de danse*, n° 22, Bruxelles, Contredanse hiver 1995, p. 6-16.

VERSTOCKT, Katie. « La vague flamande : mythe ou réalité ? », in *Danser maintenant*, Bruxelles, CFC-éditions, 1990.

Websites

Rosas [en ligne]. *Rosas* (Anne Teresa de Keersmaecker), 2017. Disponible sur : www.rosas.be

Les Ballets C de la B [en ligne]. Disponible sur: www.lesballetscdela.be



Ultima Vez [en ligne]. Disponible sur: www.ultimavez.com

Cie Mossoux-Bonté [en ligne]. Disponible sur: <http://mossoux-bonte.be>

Realizatorzy :

Wybór fragmentów filmowych

Philippe Guisgand

Wybór tekstów i bibliografii

Philippe Guisgand

Produkcja

Maison de la Danse

Biografia autora :

Philippe Guisgand jest profesorem uniwersytetów tanecznych na uniwersytecie w Lille. Jest badaczem w ECAC i kieruje program „dialogu między sztuką i badań.” Jest to analiza choreograficzny projektant ścieżka dla którego opracował nastawienie oryginalny kinetyczna („show odbiór taniec: funkcjonalny opis do estetycznej analizy” STAPS Przegląd nr 74, jesień 2006 117 -130). To działa również w celu lepszego zrozumienia, w jaki sposób widzowie świadomi swojej wrażliwej recepcji, jak również konsekwencji politycznych debat estetycznych („The warsztatach widza, fabrykach wrażliwych” Quaderni 83, 2013-2014 zimowym 59 -71). Specjalista Anne Teresa De Keersmaeker (syn niekończącej przeplotu, Północ, 2007; Anne Teresa De Keersmaeker, Epos, 2009 i umowy intymne Taniec i muzyka na De Keersmaeker, Septentrion, 2017) wreszcie zainteresowany dialogu sztuki ("Aplikacje i adresy. taniec i muzyka na Anne Teresa De Keersmaeker" w Stephanie Schroedter (ed), Zwischen Hören und Sehen, Würzburg, Koenigshausen & Neumann, 2012, 425-437) i niektóre aspekty performatywności ("O kondycji koncepcji" w Josette Feral (red.), performatywnych praktyk. Remix ciało, Montreal / Rennes, prasy de l'Université du Québec / Prasy Universitaires de Rennes, 2012, 223-239).

Zagadnienie „Belgijska choreografia współczesna” opracowano dzięki wsparciu Sekretariatu Generalnego francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji – Urzędu Koordynacji Polityki Kulturalnej i Innowacji.