



## Kobiece v. Męskie

„Taniec jest dla dziewczyn!” Który chłopiec uczący się tańca nie został wyśmiany z powodu tego stereotypu przez kopiących piłkę kolegów? Filmowy Billy Elliot musiał się boksować, zamiast ćwiczyć *entrechats*, żeby udowodnić, że jest prawdziwym mężczyzną. Taniec odzwierciedla wizje męskości i kobiecości dominujące w danym okresie lub kulturze. Niewielu pamięta, że balet dworski, poprzednik baletu klasycznego, był domeną dżentelmenów. Dopiero w okresie Romantyzmu dominującą pozycję w balecie zdobyła balerina, spychając tancerza-mężczyznę do roli drugoplanowej. Tango, taniec rodem z ulic Buenos Aires, również stanęło na głowie – kiedyś było tańczone wyłącznie przez mężczyzn. Na paryskich salonach, gdzie tango było niezwykle modne na początku XX wieku, wyglądałoby to bardzo niewłaściwie.

Istnieją zatem tańce męskie i tańce damskie; ruchy, kroki i postawa bardziej odpowiednia dla jednej lub drugiej płci. Są też takie, w których kobieta i mężczyzna tańczą razem, wyrażając relację łączącą ich od zarania dziejów. Normy społeczne, wartości i idee przypisywane ruchowi często dyktują role kulturowe przypisywane płciom. Jednak istotne znaczenie mają także argumenty natury fizjologicznej. Między chłopcami a dziewczynkami występują bezsprzeczne różnice w budowie mięśni, strukturze morfologicznej i sile. W tańcu znajduje odbicie tożsamość wykonawcy. To zagadnienie jest tematem tego opracowania.

W tańcu współczesnym obserwujemy próby wyjścia poza role oparte na społecznym postrzeganiu płci i wyeliminowania różnic w ruchu kobiet i mężczyzn. Podobne tendencje mają miejsce w hip-hopie. Taniec uliczny wywodzi się z męskiej rywalizacji, jednak obecnie jest w nim także miejsce dla kobiet.

### 1. Każdy w swojej roli

#### *Entrée d'Apollon / Jezioro łabędzie / Tango Vivo*

To, co obecnie określa się mianem tańca barokowego jest rekonstrukcją francuskiego *belle danse*, praktykowanego przez arystokrację i dworzan od XVI wieku, z którego wywodzi się balet w wydaniu zachodnim. Początkowo wykonawcami *belle danse* byli wyłącznie mężczyźni. Nauka tańca była wręcz nieodzownym elementem edukacji dżentelmena. Wyrabiała u młodego człowieka zwinność, tak ważną podczas walki. Pozwalała także osiągnąć prawidłową postawę ciała i elegancję ruchów, które były niezbędne wśród przedstawicieli arystokracji. Król Ludwik XIV był świetnym tancerzem. Każdy dzień zaczynał od porannej lekcji tańca, która poprzedzała wypad na polowanie. W latach 70. XX wieku Francine Lancelot postanowiła dokonać rekonstrukcji tego dziedzictwa choreograficznego. Sięgnęła do licznych traktatów napisanych przez nauczycieli tańca z epoki, w szczególności Louisa Guillaume'a Pécoura. Na



prezentowanym nagraniu wybitny solista Jean-Christophe Paré prezentuje jedną z wielu choreografii Pécoura.

Balet przeszedł ewolucję podczas kolejnych kilku wieków. W okresie Romantyzmu najbardziej zaszczytne miejsce na scenie przyznano balerinom.

W klasycznym baletowym *pas de deux*, jak na przykład tym w prezentowanym fragmencie *Jeziora łabędziego*, zadaniem tancerza jest wspieranie partnerki. Z jego pomocą tancerka może wykonać niezwykle trudne arabeski i *développés*. Kiedy jednak balerina może poradzić sobie samodzielnie, jej partner odsuwa się na bok. Jego funkcja zdaje się ograniczać do roli przeciwwagi lub podpory. Tak jak *corps de ballet* stanowi tło dla pary solistów, tak zadaniem tancerza jest uwydatnienie wirtuozerii towarzyszącej mu tancerki. Za pomocą kilku gestów udaje mu się jednak wyrazić to, co dzieje się między nim a Odettą – namiętność wywołaną gracją i elegancją osobliwej kobiety-ptaka. Co nie znaczy, że to *pas de deux* w wersji baletu przygotowanej w 1895 przez Mariusa Petipę, nie zawiera sekwencji czy wariacji, które pozwalają tancerzowi w pełni zaprezentować swoje umiejętności. Historia opowiedziana w *Jeziorku łabędzim* skupiona jest jednak głównie na bohaterce kobiecej i jej ambiwalentnej naturze. Niewinna biała łabędzica Odetta ma *alter ego* – złą czarną łabędzicę Odylię. Byli także choreografowie, m.in. Rudolf Nurijew, którzy sugerowali odmienne interpretacje słynnego baletu. Zafascynowany wewnętrzną udręką księcia, Nurijew umieścił go w centrum swojej wersji dzieła, tym samym poszerzając sobie pole możliwości choreograficznych.

W tangu między tancerzami rodzi się burzliwa relacja. Partnerzy tańczą zwróceniem do siebie przodem, na zmianę przybliżając się i oddalając. Ten brak równowagi między tancerzami, przechodzenie od bliskości do separacji, to podstawa konstrukcyjna tanga i wyraz namiętnej miłości. Każda para ma prawo do własnej interpretacji, jak widać we fragmencie przedstawienia *Tango Vivo* w wykonaniu zespołu Union Tanguera. Jedno jednak pozostaje niezmiennie – mężczyzna zawsze prowadzi, a kobieta za nim podąża. Ta archetypiczna formuła odzwierciedla męskość tancerza i kontrastującą z nią kobiecość partnerki. Prowadzenie w tańcu wymaga jednak uważności, wrażliwości i umiejętności reagowania na to, co robi partnerka. Inaczej w ich relacji brakuje głębi. Kroki tancerzy zazębiają się. Widzimy też figury o bardziej erotycznym zabarwieniu. Przykładem jest *gancho*, kiedy noga jednego z tancerzy w sugestywny sposób krzyżuje się z nogą partnera, tworząc kształt haczyka. Nic dziwnego, że obrońcy moralności byli oburzeni zmysłowością tanga, kiedy po raz pierwszy zawitało do Francji w 1905 roku.

## 2. Męska energia /kobieca energia

### ***Che Malambo /Odissi / Welcome to paradise /Blue Lady***

Malambopochodzi z Argentyny. Początkowo był to taniec *gauchów*. Polega na żywiołowym tupaniu (*zapateados*) i wymaga świetnego wyczucia rytmu oraz ogromnej



fizycznej wytrzymałości. Męska energia emanująca z malambo zainspirowała Gillesa Brinasa do stworzenia spektaklu inspirowanego tym stylem. Tak powstało przedstawienie *Che Malambo* na czternastu tancerzy, którzy z nieokiełznaną energią wykonują powierzone im zadanie choreograficzne. Z dumą wypinają pierś, zuchwale pokrzykują i głośno tupią, co w pełni oddaje dzikość duszy argentyńskich pasterzy bydła galopujących po pampach.

Twórczość Madhavi Mudgaloffers ma całkowicie odmienny charakter. Taniec *Odissi*, którego jest czołową przedstawicielką, praktykowany jest przez kobiety. Dawniej tańczono go jedynie w świątyniach stanu Orisa na północnym wschodzie Indii. Dzisiaj jest uznawany za jeden ze stylów klasycznego tańca indyjskiego. Jego charakterystycznym elementem jest wystukiwanie nogami ustalonego rytmu, podczas gdy klatka piersiowa i ręce tancerki delikatnie falują. Jedną z typowych ustawień ciała w *Odissi* jest *tribangha*, polegająca na jednoczesnym zgięciu szyi, torsu i bioder, co nadaje ciału zmysłowy kształt. Wszystkie ruchy wykonywane w tańcu są koliste, jako że *Odissi* ma wyrażać grację i kobiecość.

W spektaklu *Welcome to paradise* – jednym z najważniejszych przedstawień tańca współczesnego stworzonych w latach 80. XX wieku – ubrana w „małą czarną” i niebotycznie wysokie szpilki blondynka rodem z filmów Hitchcocka rzuca się na szyję ukochanego mężczyzny. Twórcy spektaklu, Joëlle Bouvier i Régis Obadia, którzy są jednocześnie jego wykonawcami, sportretowali kolejne fazy związku między kobietą a mężczyzną. Inspiracją mogło być ich własne wspólne życie na scenie i poza nią. Widzimy jak obracają się raz w jedną, raz w drugą stronę, przypominając dryfujące statki, szukają się nawzajem, by następnie się rozdzielić, wreszcie ponownie się schodzą pod wpływem silnego pragnienia. Jedno z podnoszeń, kiedy tancerka frunie w powietrzu, nasuwa skojarzenie z erotyczną ekstazą. Chwilę później podobna figura sygnalizuje bolesne i trudne do zaakceptowania rozstanie. Wykonywane przez tancerzy długie *pas de deux* nie ma struktury narracyjnej. Choreografia składa się raczej z serii obrazów, podobnie jak w kinie, do którego zresztą spektakl często nawiązuje.

W *Blue Lady*, spektaklu solowym, który przeszedł do historii dzięki swojemu oddziaływaniu na widzów, Carolyn Carlson prezentuje kobietę w różnych okresach życia i nastrojach. Jak twierdzi autorka, celem spektaklu było ukazanie różnorodnych aspektów własnej tożsamości. Choreografia przedstawia, choć nie w porządku chronologicznym, rodzące się życie, beztruską radość dzieciństwa, tajemnicę macierzyństwa oraz osłabienie ciała na skutek starzenia. W prezentowanym fragmencie Carlson radośnie bawi się jako psotna dziewczynka.



### 3. Ponad podziałami

#### *Blue Lady Revisited/ Corps est graphique / The dance of nothing*

Początkowo Carolyn Carlson sama występowała w *Blue Lady*, jednak po kilku latach zaczęła szukać tancerki, która mogłaby ją zastąpić. Kiedy poszukiwania okazały się bezskuteczne, Carlson zaprosiła do współpracy fińskiego tancerza Tero Saarinen, z którym czuła silne powinowactwo artystyczne. Pomysł, by mężczyzna zatańczył autobiografię kobiety, wydawał się dziwaczny. Przede wszystkim Carlson i Saarinen różnili się bardzo budową ciała – ona wysoka i szczupła, on niższy i bardziej umięśniony. Ostatecznie artyści postanowili podejść do problemu w inny sposób, a mianowicie stworzyć nową wersję oryginalnej choreografii. „Dociekałem, co leży u podstaw każdego gestu, aż w końcu przełożyłem całą choreografię na swój język” – mówił Tero Saarinen. Nowa wersja nie jest dokładnym powtórzeniem oryginalnego spektaklu, jednak dzięki zachowaniu jego założeń dynamicznych i pełnemu ucieleśnieniu idei ruchu „carlsonowskiego” Saarinenowi udało się odtworzyć wewnętrzny świat kobiety w tak poetycki sposób, że wymowa jego wersji wykracza poza tematykę kobiecego ciała. *Blue Lady Revisited* stał się wirtuozerskim popisem umiejętności tanecznych i choreograficznych Saarinen.

W hip-hopie od początku nie było właściwie miejsca dla kobiet. Mourad Merzouki postanowił zająć się tym przypadkiem dyskryminacji. W jego spektaklu *Corps et Graphique* występują czterej tancerze i cztery tancerki. Mimo że na scenie widać, jak bardzo się różnią, ostatecznie kwestie choreograficzne i cele twórcze okazują się ważniejsze niż płeć wykonawców. Zaangażowanie, zwinność, rozwinięte możliwości fizyczne i umiejętności techniczne prezentowane przez wszystkich artystów dowodzą, że cechy te nie są wyłączną domeną mężczyzn.

Ostracyzm i segregacja to główne tematy twórczości Liat Dror i Nira Bena Gala, czołowych przedstawicieli izraelskiej sceny tańca. Spektakl *The Dance of Nothing* jest apelem o pokój na Bliskim Wschodzie. Opowiadając historię zakazanej miłości między Palestynką a Izraelczykiem, tancerze wykonują okrężne ruchy rękoma, mając złączone dłonie, zmysłowo kołyszą biodrami, zginają się w pasie i prostują. Wszyscy wykonawcy, bez względu na płeć, wykonują jednocześnie tę samą choreografię. Każdy jednak porusza się w swój własny sposób, zgodnie z własnym odczuciem, nie dążąc do unifikacji. To połączenie odrębności i podobieństwa przypomina, że mimo różnic płci, kultury i religii wszyscy należymy do jednej rodziny ludzkiej.



**Idz Dalej :**

APPRILL, Christophe. « L'hétérosexualité et les danses de couple », in DESCHAMPS, Catherine, GAISSAD, Laurent, TARAUD, Christelle (dir.), *Hétéros. Discours, lieux, pratiques*, Paris, EPEL, 2009, p. 97-108.

« Danse et amour », in *Danser*, numéro spécial 311, Monaco : Editions Du Rocher, juillet/août 2011.

KLEIN, Gabriele. « La construction du féminin et du masculin dans la danse des modernes », in *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998. p. 185-194.

LECOMTE, Nathalie. « Maîtres à danser et baladins aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles en France : quand la danse était l'affaire des hommes », in *Histoires de corps : A propos de la formation du danseur*, Paris, Cité de la musique, 1998, p. 153-172.

OBADIA, Régis, BOUVIER, Joëlle. « L'effraction du silence », in *Mémoire vivante*, tome 4, Paris, Plume, 1994, 63 p. (Mémoire vivante).

DUROSOIR, Georgie. *Les Ballets de la cour de France au XVII<sup>e</sup> siècle : les fantaisies et les splendeurs du baroque*. Suisse : Papillon, 2004. 160 p.

LÊ-AHN, Claude, CARLSON, Carolyn, SIMEON, Jean-Pierre (trad.). *Paris-Venise-Paris*. Arles : Actes sud, 2010. 311 p. (Danse).

MONETTE, Pierre. *Le guide du tango*. Paris : Syros/Alternatives ; Montréal : Tryptique, 1992. 257 p. (Les guides culturels Syros).

SERRES, Gilbert. *Le pas de deux, les portés : manuel d'apprentissage*. Meolans-Revel (Alpes-de-Hautes-Provence) : Désiris, 2002, cop. 2002. 255 p.

VENKATARAMAN, Leela, PASRICHA, Avinash. *La danse classique indienne : une tradition en transition*. [S.I.] : Editions de Lodi, 2003. 144 p.



### **Realizatorzy :**

Wybór fragmentów filmowych

Olivier Chervin

Wybór tekstów i bibliografii

Anne Décoret-Ahiha

Produkcja

Maison de la Danse

### **Biografia autora :**

Anne Décoret-Ahiha jest antropologiem tańca, doktorem Uniwersytetu Paris 8. Mówczyni, trenerka i konsultantka opracowuje propozycje dotyczące tańca jako zasobów edukacyjnych i projektuje procesy uczestnictwa mobilizujące cielesność. Animuje "Rozgrzewkę widza" w Maison de la danse.

**Zagadnienie „Kobiece v. męskie” opracowano dzięki wsparciu Sekretariatu Generalnego francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji - Urzędu Koordynacji Polityki Kulturalnej i Innowacji.**

**Tłumaczenie tekstu zostało sfinansowane z budżetu projektu European Video Dance Heritage (EVDH) w ramach programu Kultura Unii Europejskiej. Więcej informacji: [www.evdhproject.eu](http://www.evdhproject.eu).**