



Przestrzeń sceniczna

„Zrób cztery kroki w górę do ogrodu, potem zeskocz na podwórze!”¹ – komuś nieznanemu języka teatralnego takie polecenie może się wydać dość dziwaczne. Terminologia używana do opisu ruchu tancerzy na scenie wywodzi się ze sposobu organizacji przestrzeni scenicznej, która wyłoniła się w okresie renesansu i przyjęła na stałe podczas panowania Ludwika XIV. Na czym ten model polega? Choreografia jest prezentowana frontalnie i podlega prawom perspektywy. Linie zbiegają się w najbardziej pożądanym miejscu – punkcie środka perspektywy, naprzeciwko którego siedzi osoba, będąca najważniejszym widzem spektaklu – król; w punkcie zbiegu odbywają się najważniejsze działania sceniczne. W XVIII wieku Georges Noverre, teoretyk *ballet d'action* (dramatu baletowego), argumentował słuszność tej koncepcji, pisząc: „Skoro malarz przestrzega zasad perspektywy, by stworzyć zamierzoną iluzję, jakżeby baletmistrz, który jest – bez wątpienia – także w jakimś sensie malarzem, mógł te zasady odrzucić?”.

Na początku XX wieku przestrzeń sceniczna stała się przedmiotem badań i eksperymentów. Prace reżysera Adolphe’a Appii i twórcy rytmiki Émile’a Jaquesa-Dalcroze’a poświęcone trójwymiarowości zaowocowały powstaniem nowego teatru w drezdeńskiej dzielnicy Hellerau. W 1911 roku Niżyński stworzył *Popołudnie fauna* – spektakl w formie animowanej płaskorzeźby, w którym tancerze poruszali się zwróceniem bokiem do proscenium, co dawało efekt choreografii jednowymiarowej.

W latach 70. XX wieku amerykańscy artyści nurtu postmodernistycznego zakwestionowali klasyczne zasady teatralne, stwierdzając, że taniec może być wykonywany wszędzie – na poddaszach, w parkach, na dachach budynków... Widzowie nie byli do tego przyzwyczajeni. Przestrzeń i miejsce, gdzie odbywa się spektakl, warunkują relację zachodzącą między widzem a wykonawcą; odgrywają też ważną rolę z punktu widzenia artystycznych, społecznych i kulturowych założeń tańca. Nietypowe konfiguracje przestrzenne w tańcu pozwalają również na badanie bogatych możliwości ruchu ludzkiego ciała.

¹ We francuskim żargonie teatralnym, „ogród” (*jardin*) oznacza lewą stronę sceny, patrząc od strony widowni, zaś „podwórze” (*cour*) – stronę prawą. Scena włoska (pudełkowa) jest pochyła – polecenie „w górę” (*monter*) to prośba o przesunięcie się w głąb sceny, natomiast „w dół” (*descendre*) oznacza, że aktor ma się zbliżyć do widowni. – przyp. tłum.



1. W stronę sceny włoskiej

La Belle Dame / Jezioro łabędzie

W okresie baletu dworskiego, gatunku łączącego poezję, muzykę i taniec, który był poprzednikiem baletu klasycznego, przedstawienia grane były na środku ogromnych sal, najczęściej prostokątnych, w których publiczność zasiadała w jednym lub kilku rzędach miejsc wzdłuż trzech ścian pomieszczenia. Sala wybudowana w pałacu Petit Bourbon, jedna z największych w Paryżu, była bogato zdobiona kolumnami z kapitelami, fryzami, gzymsami i łukami. Rodzina królewska, siedząca na podwyższeniu w centralnej części widowni, oglądała serię „wejść”, czy też układów choreograficznych, z których część miała charakter poważny, zaś inne przywodziły na myśl występy błazna, w zależności od stylu wykonywanych kroków i liczby tancerzy. Wiele wysiłku włożyła Francine Lancelot w rekonstrukcję tzw. *belle danse* (z ang. także *French noble style*), określanego dziś niekiedy jako balet barokowy. W prezentowanym fragmencie filmowym Béatrice Massin oddaje hołd pracy Lancelot. W poszczególnych „wejściach” w *La Belle Dame* eksponowane są różne figury i kombinacje geometryczne, które tancerze kreślą na podłodze, korzystając z szerokiego repertuaru kroków.

Wraz z pojawieniem się stałych konstrukcji opartych na włoskim (pudełkowym) modelu sceny, taniec przestał być pokazywany na dworze królewskim. Spektakle zaczęto prezentować na scenach teatralnych, frontalnie do widowni. W roku 1670, który poprzedził decyzję Ludwika XIV o porzuceniu tańca, i który był także początkiem profesjonalizacji sztuki choreograficznej, powstała pierwsza scena teatralna przeznaczona dla tańca. Była to poprzedniczka Opery Paryskiej.

Poza możliwością użycia maszyneryj, nowy układ sceny wywarł wpływ na konwencje i zasady baletu określone przez baletmistrza Beauchampa. Układ nóg *en dehors*, w którym kość udowa tancerza ulega rotacji na zewnątrz, ułatwiając wykonywanie ruchów bocznych, poruszanie się wokół osi poprzecznej ciała i utrzymanie punktu równowagi, wynika z zasad perspektywy. Ustawienie *corps de ballet* jest także nieprzypadkowe: tancerze, ustawieni według wzrostu, stanowią oprawę dla solistów, którzy znajdują się pośrodku sceny. Efekt grupowego układu choreograficznego zależy od sposobu postrzegania kątów, linii i osi przez publiczność. Marius Petipa opanował ten styl do perfekcji, czego dowodem jest prezentowany fragment trzeciego aktu *Jeziora łabędziego*. Widać jak ustawienie tancerek na scenie staje się grą linii horyzontalnych i wertykalnych, jak z falującego okręgu formują wielki prostokąt przy zachowaniu idealnej symetrii. Całość jest arcydziełem baletu klasycznego.



2. Centrum jest wszędzie

Roaratorio / Sanctum-Imago

Tancerze Merce'a Cunninghama poruszają się w zupełnie inny sposób, w oparciu o całkowicie odmienną koncepcję przestrzeni scenicznej. Wychodząc od teorii względności Einsteina, amerykański choreograf odrzucił ideę jednej perspektywy widzenia i jednego punktu centralnego, na którym skupia się wzrok widza. Jeżeli przestrzeń nie ma centrum, każdy punkt może pełnić tę rolę. Przestrzeń sceniczna nie jest podporządkowana żadnej hierarchii i nabiera innego wymiaru – staje się obszarem działania wielorakich i złożonych sił ujawnionych dzięki ruchom tancerzy. Tancerzy nie obowiązuje już zasada ustawienia się przodem do widza – mogą odwrócić się do niego tyłem, ten zaś może swobodnie decydować, co chce oglądać. Wykonawcy mogą także siedzieć na scenie przed rozpoczęciem tańca, co widać w prezentowanym fragmencie spektaklu *Roaratorio*, gdyż, jak stwierdził Cunningham, „ciało w bezruchu zajmuje tyle samo czasu i przestrzeni, co ciało, które się porusza.”

Amerykański choreograf uważał także, że przestrzeni choreograficznej nie można ograniczać do wnętrza teatralnych – spektakle taneczne mogą odbywać się w salach gimnastycznych, muzeach, na uniwersytetach, itp. Bez względu na miejsce, taniec jest przede wszystkim „widocznym wyrazem życia”.

Podobnie jak Cunningham, Alwin Nikolais opowiedział się po stronie wielowymiarowości. W jego spektaklach oświetlenie, scenografia, kostiumy i choreografia współgrają ze sobą, tworząc teatr abstrakcji, skonstruowany ze zmiennych kształtów. Projekcje wizualne wyświetlane na ciałach tancerzy ubranych w tkaniny i materiały elastyczne nadają dynamiki całej przestrzeni scenicznej w *Sanctum*. Po obu stronach sceny, na całej jej długości i szerokości, pojawiają się i znikają dziwne, ruchome, kolorowe kształty. W *Imago* ramiona tancerzy przedłużono przy użyciu rekwizytów – trajektorie ich ruchu kreślą nietrwałą architekturę w przestrzeni scenicznej. Poszukiwaniom Nikolais w zakresie scenograficznych możliwości przestrzeni towarzyszyła praca silnie ukierunkowana na ciało – żeby opanować przestrzeń sceniczną, tancerze muszą opanować przestrzeń własną.

3. Projekty scenograficzne

Moving Target / Collection particulière / Défilé

W 1985 roku w spektaklu *Crucible* Nikolais ustawił na scenie ogromne lustro, chcąc uzyskać efekt gry odbijających się w nim obrazów. Belgijski choreograf Frédéric Flamand zastosował ten zabieg w spektaklu *Moving Target*, jednak z zupełnie inną



intencją. Zainteresowany dysocjacją umysłową, charakterystyczną dla chorych na schizofrenię, poprosił nowojorskie biuro architektoniczne Diller+Scofidio o stworzenie scenografii ilustrującej stan, który potocznie nazywamy rozdwojeniem jaźni². Powstały projekt zakładał zawieszenie nad sceną gigantycznego lustra pod kątem 45°. Każdy z tancerzy miał lustrzanego sobowtóra, toczyła się swoista rywalizacja między płaszczyzną horyzontalną i wertykalną, pozycją stojącą i leżącą. Widzowie musieli dokonać wyboru – nie mogli śledzić obu obrazów na raz. Za sprawą projektu scenograficznego musieli zdecydować, czy chcą obserwować to, co rzeczywiste – ciało tancerza na ziemi, czy też to, co wirtualne – obraz odbity w lustrze, doświadczając tym samym dualizmu.

W *Collection Particulière* (Kolekcja prywatna) Maria Donata d'Urso zastosowała jeszcze inną koncepcję scenograficzną. Nie powiększyła sceny za pomocą lustra, lecz przedzieliła ją poziomym panelem z grubego szkła, przeciętym wzdłuż osi podłużnej. Przez otwór w panelu przewieszono jest ciało tancerki – by nie stracić równowagi artystka musi się wykazać ogromną zwinnością. Jej ruchy oscylują między przestrzenią znajdującą nad i pod panelem. Panel staje się fosforyzującą linią dzielącą ciało tancerki wzdłuż osi symetrii. Zastosowanie podłoża zawieszzonego nad poziomem sceny, przeciętego wzdłuż i wykonanego ze szkła (materiału, który ma nietypową przyczepność i przez to kształtuje ruch), umożliwia twórczyni spektaklu i tancerce podjęcie rozbudowanej refleksji nad ciałem, jego strukturą i powierzchnią.

Podobnie w spektaklu *Le Défilé* (Pokaz mody), w którym tancerze poruszają się po wydłużonej płaszczyźnie. Spektakl autorstwa Régine Chopinot ma formę pokazu mody w stylu burleski. Przestrzeń sceniczna ma wymiary i kształt wybiegu dla modelek, który prowadzi w głąb widowni, otaczającej go z trzech stron, tak jak podczas prawdziwego pokazu mody. Podstawą choreografii są ruchy w tył i w przód, zbliżanie się do widowni i oddalanie od niej, co tworzy humorystyczne scenki. Marc Caro nakręcił na podstawie spektaklu klip wideo, w którym efekt wydłużonej przestrzeni scenicznej jest jeszcze mocniej wyeksponowany, można to sprawdzić na stronie numeridanse.tv.

4. Spektakle plenerowe

Le Défilé / Desa Kela Patra / Stronger

Parada? Wszyscy w Lyonie ją znają. Uroczystość jest jednym z najważniejszych punktów Biennale Tańca, które odbywa się we wrześniu w latach parzystych. Zapoczątkowana w 1996 roku parada (fr. *le défilé*) nawiązuje do popularnej tradycji spektakli ulicznych. Jej

² Wbrew powszechnemu rozumieniu, schizofrenia nie polega na tzw. rozdwojeniu jaźni, czyli posiadaniu więcej niż jednej osobowości. – przyp. tłum.



wyjatkowość polega na zaangażowaniu performerów-amatorów. Już w zimie rozpoczyna się nabór mieszkańców aglomeracji lionńskiej chętnych, by dołączyć do jednej z wielu grup, które wystąpią na kolejnej paradzie pod kierunkiem znanego choreografa z regionu. Następnie zaczynają się próby, budowane są platformy, szyte kostiumy. Uczestnicy prowadzą intensywną wymianę pomysłów, wspólnie pracują, stają się sobie bliżsi. Po miesiącach wysiłków i przygotowań, przychodzi Wielki Dzień. Setki uczestników tańczą, śpiewają i muzykują, maszerując ulicą Republiki, zachęceni głośnymi okrzykami i oklaskami tłumu widzów. W 2012 roku paradę obejrzało około 300 tys. osób! Wśród nich było wielu zagranicznych turystów.

Turyści, którym udało się odkryć muzykę i taniec Bali są zachwyceni. Na tej indonezyjskiej wyspie występy odbywają się w plenerze, na przykład przed świątynią w miejscowości Sabatu, która większość swoich działań koncentruje na sztuce. Przestrzeń przeznaczona dla tancerzy jest podporządkowana składowi orkiestry ksylofonów, nazywanej *gong kebyar* (lub *gamelan*), która im towarzyszy. Pierwsze na scenie pojawiają się bębny *kendang* — muzycy siadają naprzeciwko siebie, zostawiając niewiele miejsca tancerzom. Po prawej stronie bębniarzy znajdują się instrumenty melodyczne z podwieszonymi nad ziemią języczkami³ — jeden z muzyków z tej grupy pełni funkcję dyrygenta. Obok rozbrzmiewają barangany, których zadaniem jest wzbogacanie linii melodycznej. Po lewej stronie znajdują się dwa rzędy gongów i talerzy perkusyjnych. Otoczeni muzykami tancerze, pod wpływem dźwięku ich instrumentów, wykonują jeden ze skarbów balijskiej choreografii, kiedyś zarezerwowany wyłącznie dla dworów królewskich i książęcych. Miejscowym dzieciom wolno oglądać występ tylko ze schodów świątyni, które znajdują się za plecami tancerzy.

Miejsca publiczne, dworce kolejowe, lasy, schody... Pola, place budowy, muzea... Różnorodne przestrzenie pozwalają na niezwykle eksperymenty choreograficzne, prowadzone z inicjatywy takich współczesnych choreografów, jak Pierre Deloche, Julie Desprairies, Valentine Verhaeghe, Daniel Dobbels czy Nathalie Pernette. Jak podkreślają Sylvie Clidière i Alix de Morant w swojej pracy na ten temat — wyprawa w „nieprzygotowane” miejsca stawia artystę w obliczu wielu niedogodności i niebezpieczeństw, związanych ze zmiennością warunków pogodowych, nieregularnością i twardością podłoża, umykającą uwagą widzów, itd. Jednak te ograniczenia dają także nowe możliwości eksperymentowania z ciałem w ruchu i sposobem interakcji z przestrzenią. W tanecznym filmie wideo *Stronger* leśna ściółka, usłana liśćmi i poprzecinana korzeniami, nie jest stabilnym podłożem dla tancerzy *break dance*. Jednak Wilkie Branson i Joel Daniel z zespołu B. Boys wykorzystują nierówności terenu, przeszkody w postaci głazów i drzew, nieregularne wzniesienia i zagłębienia,

³ Te instrumenty to najprawdopodobniej *undir* i *kuntung*. – przyp. tłum.



jako niestandardowe punkty podparcia, by stworzyć choreografię łączącą wspinaczkę i ześlizgiwanie się w dół.

Idz Dalej :

CHRISTOUT, Marie-Françoise. *Le ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 mises en scène*. Paris : Centre National de la Danse, 2005. 292 p. (Nouvelle librairie de la danse).

CLIDIÈRE, Sylvie, DE MORANT, Alix. *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public* [Livre DVD]. Paris : Editions L'Entretiens / HorsLesMurs, 2009. 191 p. (Carnets de rue).

CUNNINGHAM, Merce. « L'espace, le temps et la danse », in VAUGHAN, David, LUCIONI, Denise (trad.). *Merce Cunningham, Un demi-siècle de danse*. Paris : Plume, 1997. 315 p.

DUROSOIR, Georgie. *Les ballets de la cour de France au XVII^e siècle ou les fantaisies et les splendeurs du baroque*. Genève : Papillon, 2004. 160 p. (Mélaphiles).

BOISSIÈRE, Anne. « Appia et les espaces rythmiques », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud : l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 64-79.

BRUNON, Hervé. « Lieux scéniques et chorégraphie du parcours : les jardins de Versailles et la danse sous Louis XIV », in *Les carnets du paysage*, 2007, n°13 & 14, *Comme une danse*, Arles, Actes Sud et l'Ecole Nationale Supérieure du Paysage, p. 81-101.

KUYPERS, Patricia. « Réinventer l'espace scénique : entretien avec Lucinda Childs », in *Nouvelles de danse n° 42/43 : Danse et architecture*, Bruxelles, Contredanse, 2000.

SAILLARD, Olivier. (dir.), PINASA, Delphine. *Le défilé : Jean-Paul Gaultier, Régine Chopinot*. Catalogue d'exposition (Moulins, Centre National du costume de scène et de la scénographie, décembre 2007 – mai 2008). Paris : Musée des Arts Décoratifs, 2007. 256 p.

« Une nuit balinaise ». Programme de spectacle, Troupe des artistes de Sebatu (Bali), Biennale de la danse, 14 - 16 septembre 2012.



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 „Przestrzeń sceniczna” opracowano dzięki wsparciu Sekretariatu Generalnego francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji - Urzędu Koordynacji Polityki Kulturalnej i Innowacji.