



Taniec na skrzyżowaniu sztuk

Amerykański choreograf Merce Cunningham stwierdził, że „taniec jest sztuką niezależną”. Dodał jednak, że można go wzbogacać o elementy zaczerpnięte z innych dziedzin. Jak się okazuje, odkąd na zachodzie Europy taniec pod koniec epoki renesansu trafił na scenę, bardzo rzadko prezentowany jest samodzielnie. Wystawiany jest na tle malowanego płótna, które służy za dekorację. Towarzyszą mu kostiumy podkreślające, potęgujące lub powściągające ekspresję gestu tancerza i dodające jego ruchowi głębi. Towarzyszy mu też oświetlenie, które dzięki magii elektryczności stało się nowym narzędziem w służbie sztuk scenicznych. Wreszcie taniec odbywa się do melodii i rytmu wygrywanych przez orkiestrę. I tak, muzycy, pisarze, malarze, ale także scenografowie i projektanci kostiumów decydują, obok choreografa, o ostatecznym kształcie pracy.

Poza istotną rolę, jaką odgrywają podczas tworzenia spektakli, inne dziedziny sztuki stanowią dla twórców tańca źródło inspiracji i bodziec do odnowy języka choreografii. Dzięki związkom z architekturą, muzyką, cyrkiem, czy teatrem – które łączy z tańcem wspólny mianownik w postaci przestrzeni, rytmu, wirtuozerii, narracji – taniec przyjmuje nowe rozwiązania i nieustannie ewoluuje. Proces ten zobrazujemy na ośmiu przykładach, które stworzą panoramę ukazującą, jak taniec, jako sztuka żywa, nieprzerwanie się zmienia.

1. Koncepcja sztuki totalnej

Parade

Jako producent i dyrektor Baletów Rosyjskich, Sergiej Diagilew postrzegał balet jako obszar, gdzie różne sztuki łączą się w całość – taniec, muzyka i malarstwo uważał za równie ważne w procesie tworzenia spektaklu. „Kiedy tworzę przedstawienie baletowe, nigdy nawet na chwilę nie zapominam o którymkolwiek z tych elementów” – twierdził. U schyłku I wojny światowej ambicją Diagilewa było przekształcenie Baletów Rosyjskich w awangardę europejskiej twórczości artystycznej. W tym celu zaangażował modernistycznych malarzy, muzyków i pisarzy do wspólnej pracy nad spektaklem. Efektem był balet *Parade*, wystawiony po raz pierwszy w maju 1917 roku w Paryżu. Temat wymyślił Jean Cocteau – wędrowna trupa cyrkowa paraduje przed namiotem, próbując zachęcić przechodniów do obejrzenia przedstawienia. Muzykę – z elementami ragtime – napisał kompozytor Erik Satie. W ten sposób jazz po raz pierwszy w historii pojawił się na scenie. Pablo Picasso, również debiutant w dziedzinie sztuk performatywnych, zaprojektował scenografię i kostiumy, współpracując blisko z choreografem Léonide'em Massine'em. Dla postaci „menadżerów” stworzył kubistyczne konstrukcje, które przemieniły ich w ludzką scenografię i dyktowały sposób poruszania się. Jak stwierdził Appollinaire, malarz i choreograf „dokonali mariażu malarstwa i tańca oraz rzeźby i ekspresji mimicznej, co stało się jasnym znakiem narodzin sztuki bardziej kompletnej” (*program Baletów Rosyjskich, maj 1917*).



Crucible

To samo dążenie do harmonijnego powiązania wszystkich elementów spektaklu powodowało Alwinem Nikolaïsem. Tym razem jednak choreograf sam decyduje o wszystkim. To żadne zaskoczenie – ten wszechstronnie uzdolniony artysta amerykański zaczynał pracę artystyczną jako aktor-lalkarz. Dla Nikolaïsa choreografia to sztuka totalna, w której ruch, kolor, forma i dźwięk odgrywają równie istotne role. Patrząc na scenę okiem malarza i rzeźbiarza, jako jeden z pierwszych odkrył, jak przy użyciu światła i technik wizualnych nadać przedstawieniu dynamikę. Projekcje slajdów i efekty świetlne zastosowane w **Crucible** przemieniają ciała tancerzy w rodzaj ruchomego ekranu, na którym widoczna jest feeria barw i zarysy świetlnych kształtów. Dzięki połączeniu tańca i światła cała przestrzeń sceniczna zdaje się poruszać, tworząc teatr abstrakcji, otwierający przed każdym widzkiem niezmiernie pole dla wyobraźni. Te obrazy, często wręcz fantastyczne, dowodzą, dlaczego ich twórca nazywany był magikiem.

2. Architektura ruchu

Les 7 planches de la ruse / Terrain vague

W spektaklu ***Les 7 planches de la ruse*** Aurélien Bory wykorzystuje zasady tangramu – tradycyjnej chińskiej gry, w której z siedmiu figur geometrycznych można ułożyć wiele różnych kształtów. Na scenie figury przybierają postać ogromnych drewnianych konstrukcji, które są przesuwane i łączone, tworząc ruchomą strukturę architektoniczną, na której płaszczyznach wykonywany jest taniec. Tu właśnie następuje spotkanie architektury i choreografii – obie koncentrują się na kwestii przestrzeni, perspektywy i postrzegania świata. Czyż tańca nie można uznać za żywą architekturę kreśloną ruchami tancerza? Tak właśnie uważał niemiecki teoretyk i choreograf Rudolf Laban – w latach 30. XX wieku stwierdził, że „przestrzeń jest ukrytym aspektem ruchu, zaś ruch – widocznym aspektem przestrzeni”.

W gigantycznym tangramie Auréliena Bory’ego geometryczne konstrukcje tworzą różne płaszczyzny, od horyzontalnych po wertykalne, które dają możliwość rozciągnięcia, ograniczenia lub zawieszenia gestu tancerza. Wprowadzenie do pustej przestrzeni materii stałej w postaci elementów tangramu tworzy na scenie wąskie przejścia, konstrukcje, które tancerze mogą wykorzystać jako punkty podparcia albo użyć do zabawy z grawitacją. W prezentowanym fragmencie ze spektaklu ***Terrain vague*** w choreografii Mourada Merzoukiego tancerze także korzystają z różnych punktów podparcia. Czasami jest to podłoga – faktyczny partner tancerza *break dance*, czasami maszt zachęcający do zaprzeczenia prawom grawitacji. Tancerze zmieniają także punkty fizycznego kontaktu z podłogą czy masztem, raz używając stóp czy rąk, a innym razem – głowy. Mogąc wzbić się na szczyty niebieskie, tancerz zamienia się w akrobatę czy pilota kaskadera. Taniec lubi być od czasu do czasu prawdziwym widowiskiem!



3. Słowo dołącza do gestu

Tempus fugit / Kruk i lis

„Ale o czym tu mowa?” – czy to pytanie może dotyczyć spektaklu tanecznego? Jak choreografia może o czymś „mówić”, skoro nie wywodzi się z tekstu, nie posługuje się słowem, lecz ma do dyspozycji jedynie ciało i gest? Czy chce w ogóle opowiedzieć jakąś historię? To właśnie dlatego artyści tańca *modern* chcieli się odciąć od modelu teatralnego, – który balet przyjął w XVIII wieku – i od konwencjonalnej narracji. W latach 60. XX wieku Merce Cunningham stwierdził, że „taniec jest ekspresyjny poza wszelką intencjonalnością” – taniec opowiada jedynie o sobie samym i o tym, czym jest życie. Ta koncepcja, tak radykalnie sprzeczna z konwencjami choreografii, przynosząca niezwykle sformalizowane podejście do tańca, nie powstrzymuje dzisiejszych twórców przed powrotem do teatralności i posiłkowaniem się tekstem, kiedy to konieczne. W spektaklu *Tempus Fugit*, którego twórcą jest belgijski choreograf Sidi Larbi Cherkaoui, tancerka nagle zaczyna mówić. Jednak jej głos szybko zostaje wsparty przez gesty. Zupełnie jakby słowa nie wystarczały, albo jakby były utrudnieniem. Inni tancerze szybko nadciągają z pomocą, posługując się czymś w rodzaju wymyślonego języka migowego zapożyczonego z tańca indyjskiego. Na scenie panowanie odzyskuje taniec, którego forma jest przewrotnym nawiązaniem do fantazyjnego bollywoodzkiego kina muzycznego.

Z kolei Dominique Hervieu używając efektów specjalnych w swojej adaptacji bajki La Fontaine’a *Kruk i lis*, zapożycza rozwiązania techniczne z filmów Georges Mélièsa. Zamiast ilustrować utwór literacki, woli zastosować metodę montażu. Najpierw tekst jest recytowany w kilku językach i rejestrowany jako podkład dźwiękowy do choreografii. Następnie dźwięk zostaje nałożony na projekcje wideo, doprowadzając do konfrontacji tego, co prawdziwe z tym, co wyobrażone, realnego z wirtualnym. Efektem jest niekonwencjonalna recytacja bajki w różnych językach.

4. Tańczyłeś? Czas się pobawić!

Echoa / El Farruquo y su grupo

Czterej bohaterowie spektaklu *Echoa* autorstwa Thomasa Guerry’ego i Camille Rocailleux opowiadają historię, nie używając słów. Wykonują coś w rodzaju pantomimy, wykorzystując ciało zarówno jako źródło ruchu, jak i dźwięku. Oddech, klatka piersiowa, usta stają się instrumentem muzycznym, którego dźwięk uzupełnia choreografię. Tancerz i muzyk zlewają się w jedną postać, jeden staje się echem drugiego. Wydaje się, że taniec był zawsze nierozzerwalnie związany z muzyką. A jednak w ciągu XX wieku taniec stopniowo „wybijał się na niepodległość”, aż osiągnął całkowitą autonomię. W latach 50. XX wieku Merce Cunningham uznał, że jego spektakle będą się składać z trwającej tyle samo choreografii i muzyki, wykonywanych równolegle, ale niezależnie od



siebie. Muzycznością tańca rządzą wyłącznie choreograficzne kryteria. Mimo to istnieją style, w których taniec jest ściśle, wręcz integralnie, powiązany z muzyką. Dobrym przykładem jest flamenco. W prezentowanym fragmencie młody, utalentowany **Farruquito** łączy żywiołową serię „taconeos” (tupanie obcasami), wykonywaną niezależnie od rytmu gitar, i „palmas” (klaskanie) przy entuzjastycznych zachętach muzyków i śpiewaków. Tupiąca stopa tancerza staje się instrumentem perkusyjnym i kluczowym elementem akompaniamentu muzycznego.

Idz dalej :

AMAGATSU, Ushio, DE VOS, Patrick (trad.). *Dialogue avec la gravité*. Arles : Actes Sud, 2000. 43 p. (Le Souffle de l'Esprit).

BEJART, Maurice. *Lettres à un jeune danseur*. Paris : Actes Sud, 2001. 45 p. (Le Souffle de l'Esprit).

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris : Fayard, 1982. 427 p. (Les indispensables de la musique).

Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, Cité de la musique (collab.). *La formation musicale des danseurs*. Pantin : Centre national de la danse, 2005. 38 p. (Cahiers de la pédagogie).

DUVIN-PARMENTIER, Bénédicte. *Pour enseigner l'histoire des arts : regards multidisciplinaire*. CRDP de l'Académie d'Amiens, 2010. 270 p. (Repères pour Agir Second Degré).

NOISETTE, Philippe. *Couturiers de la danse*. Paris : Editions de La Martinière, 2003. 163 p.

« Cirque et danse : un rapport ambivalent de séduction », in *Arts de la piste*, 2005, n° 36, Paris, Artcena, p. 15-39. (Hors les murs).

CORIN, Florence (dir.). « Danse et architecture », in *Nouvelles de danse n° 42/43*, Bruxelles, Contredanse, novembre 2003. 218 p.

IZRINE, Agnès. « Les ballets russes », in *Danser Hors série*, Monaco, éd. du Rocher, 2010, 119 p.



Realizatorzy :

Wybór fragmentów filmowych

Olivier Chervin

Wybór tekstów i bibliografii

Anne Décoret-Ahiha

Produkcja

Maison de la Danse

Biografia autora :

Anne Décoret-Ahiha é uma antropóloga de dança, médica da Universidade Paris 8. Orador, formadora e consultora, desenvolve propostas sobre a dança como recurso educacional e projeta processos participativos que mobilizam corporeidade. Ela anima o "Aquecimento do espectador" da la Maison de la Danse.

Zagadnienie „Taniec na skrzyżowaniu sztuk” opracowano dzięki wsparciu Sekretariatu Generalnego francuskiego Ministerstwa Kultury i Komunikacji – Urzędu Koordynacji Polityki Kulturalnej i Innowacji.