

Dariusz Kosiński

Nie-nie, czyli taniec teatru

W swoim słynnym *no manifesto* Yvonne Rainer rzuciła między innymi hasło „no to spectacle”, ochoczo podjęte i wciąż podejmowane przez tancerzy, którzy dążą do wydobywania się z sytuacji bycia dodatkiem do teatru lub jakąś jego „inną” odmianą. Niezgoda na bycie niekoniecznym ozdobnikiem lub egzotycznym odmieńcem prowadzi do chęci odreagowania poprzez mocne zadeklarowanie własnej niezależności, wypracowanie odrębnego języka, a w tej chwili przede wszystkim poprzez ustanowienie własnego zaplecza instytucjonalnego, w wymiarze organizacyjnym, administracyjnym, finansowym, a także edukacyjnym i akademickim.

Ważnym aktem owego samoustanowienia tańca w Polsce ma być stworzenie Instytutu Tańca. Byłem i jestem jego zwolennikiem, dostrzegam jednak w debacie o Instytucie i o tańcu w jego relacji do teatru niebezpieczną skłonność do uproszczeń i dualistycznych opozycji, które strategicznie mogą być używane jako narzędzie perswazji i negocjacji, nie powinny jednak stawać się modelami myślenia o złożonym świecie współczesnych przedstawień.

Elementy tego purystycznego myślenia dostrzec można szczególnie wyraźnie w stosunku środowiska tanecznego do tych zjawisk współczesnych i historycznych, które – korzystając z Wielkich Reform i rewolucji scenicznych XX wieku – zacierają sztywne granice między „teatrem teatrem” a tańcem przedstawieniowym. W Polsce klasycznym wręcz przykładem wydaje się mocno ambiwalentny stosunek do tradycji teatru Jerzego Grotowskiego, a zwłaszcza tej jej odrośli, którą w autorski sposób przekształcił Włodzimierz Staniewski. W *Akropolis* i *Księżciu Niezłomnym*, w przedstawieniach „Gardzienic”, „Chorei”, „Pieśni Kozła”, czy „Zaru”, w kompozycjach scenicznych Pawła Passiniego komponowany ruch zajmuje tak istotne miejsce, że bez problemów można o nich mówić jako o przedstawieniach tanecznych. Napotyka to jednak na bardzo poważne opory ludzi związanych z tańcem. Z jednej strony całkiem często i chętnie wskazuje się na Grotowskiego i Staniewskiego jako na artystów przekraczających granice i dowodzących, że lekceważenie tańca przez teatr skupiony na

słowie i znaku jest anachroniczne i odległe od głównych nurtów przemian współczesnych sztuk scenicznych, z drugiej jednak traktuje się ich jako „obcych”, a powoływanie się na nich bywa postrzegane jako akt zamachu na samoistość sztuki tanecznej. Mówienie, że Laboratorium, „Gardzienice” czy „Chorea” to jakaś forma, czy też przejaw teatru tańca, rodzi podejrzenia o imperialistyczne zakusy ze strony teatru, który poprzez fizyczność chce dokonać zawłaszczenia suwerennej dziedziny tańca scenicznego, lub też poprzez wskazywanie na podobieństwa dąży do zbudowania przekonania, iż teatr tańca to tylko jedna z wielu form różnorodnego i wciąż rozrastającego się świata współczesnych *performing arts*.

Choć w takiej sugestii nie widzę niczego groźnego a nawet wydaje mi się ona bliska prawdy, to rozumiem, że po dekadach spychania na margines i wobec dynamicznego rozwoju i ogromnego bogactwa tańca współczesnego jego twórcy nie godzą się na bycie jednymi z wielu. Rozumiem też dobrze, że pierwszym krokiem do zrównania poszczególnych odmian sztuk przedstawieniowych byłoby pozbawienie teatru „mówionego” jego uprzywilejowanej pozycji instytucjonalnej (wywodzącej się z hierarchii XIX-wiecznych), co zapewne szybko nie nastąpi, a wobec zakusów ze strony ekonomistów nastawionych wyłącznie na zysk mogłoby przynieść następstwa bardzo groźne dla wszystkich. W tej sytuacji trudno się dziwić, że tancerze, zwłaszcza reprezentujący współczesne formy tańca scenicznego, nie chcą być traktowani jako jeszcze jedna odmiana „teatru alternatywnego”, czy „innego teatru” i raczej zgodzą się na strategiczny sojusz z baletem klasycznym i tańcami ludowymi, niż zaakceptują rozpuszczenie swojej dziedziny wśród wielu „przedstawień nietradycyjnych”.

Wiąże się to także, jak sędzę, z odczuwaniem jako niebezpiecznego takiego stosunku do tańca teatralnego, w którym akcent kładziony jest na przymiotnik „teatralny”, wpisujący taniec w perspektywę teatrologiczną. Łatwo zauważyć, że dominujący w polskiej teatrologii sposób myślenia prowadzi do niemal odruchowego, wręcz automatycznego uznawania tańca za język analogiczny do języka literatury i do podejmowania prób „czytania” przedstawień tanecznych. Zachodnia tradycja, umieszczająca w centrum „teatr mówiony”, do dziś rządzi refleksją teatrologiczną, w której wciąż – zwłaszcza na poziomie edukacji i krytyki – dominują pozostałości myślenia semiologicznego. Podejście teatrologów do dzieł sztuki tańca niejednokrotnie sprowadza się do zastępowania pytania, „co artysta i przedstawienie do nas mówią?” pytaniem, „co artysta i przedstawienie do nas tańczą?”. Także bardzo popularne traktowanie przedstawienia jako aktu komunikacji wiedzie do traktowania tańca jako

wypowiedzi sformułowanej w specyficznym języku i do prób przełożenia owego języka na słowa i koncepty, co niejednokrotnie, a wręcz przerażająco często, prowadzi do spłaszczania złożonych doświadczeń, jakimi są przedstawienia taneczne. W efekcie teatr tańca pozbawiony zostaje swojej największej wartości, a mianowicie wszystkiego, co zachodzi i może być przekazywane poza poziomem werbalizacji. Zostawmy w tej chwili kwestie opisu i zrozumienia tego mechanizmu, łącznie z możliwymi odwołaniami do neuronów lustrzanych, kognitywizmu, czy tego, co Grotowski i Richards nazywali indukcją. Niezależnie bowiem od tego, jak wyjaśniać będziemy ów proces porozumiewania się poza znakami i słowami, zgodzimy się chyba co do tego, że jest on rzeczywistym doświadczeniem, które nadaje sztuce tańca ogromne znaczenie jako ocalającej bezpośredniość w świecie zmediatyzowanej wieży Babel. Niezgoda na negację owej wartości, na jej zawłaszczenie przez dyskurs teatrologicznego „czytania” sprawia, że tancerze i związani z nimi krytycy reagują tak negatywnie na próby włączania tańca w obręb teatru i co chwila powtarzają bojowe hasło „no to spectacle”.

Rozumiejąc tę niechęć do traktowania tańca jako „innego teatru”, pozwalam sobie jednak w tym powtarzaniu hasła Yvonne Rainer widzieć głębokie i zasadnicze nieporozumienie, a także niebezpieczeństwo poważniejsze nawet niż zagrożenie ze strony dyskursu teatrologicznego. Diabeł jak zwykle tkwi w szczególe, tym razem w pozornie drobnej różnicy językowej, która gubi się w tłumaczeniu. Hasło Rainer przekładane jest na polski jako „nie dla spektaklu”, co bardzo łatwo, zgodnie z przyjętym zwyczajem językowym, uznać za synonim zawołania „nie dla przedstawienia” (i tak właśnie, jak mi się zdaje, owo hasło jest w Polsce rozumiane). Tymczasem, gdybyśmy przełożyli przekształcone synonimicznie hasło ponownie na angielski otrzymalibyśmy zawołanie „no to performance”, a więc formułę, której nawet taka radykalistka jak Rainer nie użyła, bo po prostu byłby to akt samobójczy. Nie sądzę też, żeby polscy zwolennicy *no manifesto* świadomie byli gotowi użyć formuły w tym brzmieniu. „Performance” – czy jak ja wolałbym mówić – przedstawienie pojawia się przecież już w najprostszym geście wyjścia przed innego, w wyrażeniu zgody na to, by ów inny mnie oglądał. „No to the performance” oznaczałoby akceptację solipsyzmu, sytuacji, gdy działania są przez nikogo nie oglądane i na nikogo w żaden sposób nie oddziałują. Tak rozumiany „czysty taniec”, taniec całkowicie nieprzedstawieniowy byłby działaniem radykalnie odizolowanym, zamkniętym w sobie, nie zmieniającym niczego w otaczającym świecie. Wątpię, by na taki solipsyzm i klauzuru samotność zgadzał się ktokolwiek z

tancerzy reagujących zrozumiałą niechęcią na nadmierne akcentowanie przymiotnika „teatralny”...

Mamy więc sytuację swoistego podwójnego potrzasku – z jednej strony utrzymuje się presja teatrologiczna i teatrocentryczna, z drugiej – narastają skłonności purystyczne, wiodące w ostatecznym rozrachunku do solipsyzmu. Tancerze odcinający się radykalnie od teatru nie zdają sobie przy tym chyba sprawy, że ich purystyczne podejście tylko umacnia tradycyjną opozycję „taniec – teatr”, przeciwko której starają się w innym kontekście występować. W efekcie, walcząc o uznanie dla tańca, przyczyniają się do umocnienia typowo zachodniego, nieobecnego w większości kultur a moim zdaniem fałszywego podziału na aktora/tancerza/śpiewaka.

Jak z tej podwójnej (a może nawet potrójnej) pułapki wyjść? Oczywiście nie może tu być żadnych prostych recept, bo sytuacja jest złożona i stoją za nią wieloletnie przyzwyczajenia artystów i publiczności. Jako możliwy punkt wyjścia proponowałby odwołanie do historii. Już prawie sto lat temu przed bardzo podobnymi dylematami, jak te, o których była mowa w odniesieniu do tańca, stanęła sztuka teatru dążąca do wyzwolenia spod dominacji literatury. Gdy w roku 1913 pionier i lider tego „separatystycznego” ruchu teatralnego w Polsce Leon Schiller szukał punktu oparcia do sprzeciwu wobec literatury, znalazł go, co znamienne, właśnie w ruchu i uznał za istotę sztuki teatru „ruch dramatycznie wypowiedany”¹. Jednak już dosłownie kilka miesięcy później sam takie stanowisko ostro zaatakował, odrzucając zdecydowanie teatralny puryzm. Nie oznaczało to jednak kapitulacji i przejście na stronę teatru dramatycznego, ale uznanie, że relacja między teatrem a literaturą to rodzaj dynamicznej, nigdy nie kończącej się i nierozstrzygniętej walki, w której scena przeciwstawia się tekstowi, dążąc wręcz do jego odrzucenia, nigdy jednak ostatecznie zeń nie rezygnując. Teatr kwestionuje panowanie literatury, wyzwala się spod niego czasowo, ale zawsze pozostaje w relacji do niej, gdyż tylko w ten sposób jest w stanie zbudować rodzaj porozumienia z widzami i wykorzystać znane im środki komunikacji, by problematyzować treść komunikatu, a także jego język i sam mechanizm porozumiewania się.

¹ L. Schiller, *Nowy kierunek badań teatrologicznych*, [w:] tegoż, *Na progu nowego teatru*, oprac. J. Timoszewicz, Warszawa 1978, s. 162.

Rozpoznanie Schillerowskie wydaje mi się dobrym punktem wyjścia do przemyślenia współczesnych relacji między tańcem – dramatycznie wyrażanym ruchem w przestrzeni – a teatrem oraz innymi systemami komunikacji i wręcz samą komunikacją jako taką. Postulowaną dynamiczną relację krytycznego odwoływania się przez taniec do istniejących i akceptowanych mechanizmów tworzenia znaczeń i form ich przekazywania proponuję ująć w formę podwójnego przeczenia: „nie nie dla spektaklu”, która w pierwszym ruchu negacji kwestionuje rzekomą prostotę reprezentacji i przezroczystość medium, w drugim natomiast problematyzuje samą ramę oraz zasady przedstawiania.

„Nie dla spektaklu” rozumiem jako odrzucenie oczywistości tego, co się na scenie pokazuje, wyjście poza tradycyjne przekonanie – silniejsze dziś po stronie publiczności niż artystów – że rzeczywistość sceniczna powinna stanowić inteligibilną (przepraszam za słowo) całość daną do interpretacji. Rozumiem je jako dążenie do powołania doświadczenia o charakterze unikalnym i krytycznym, a nie stworzenia dzieła-produktu danego do odczytywania, a już z pewnością nie wystawianego dla wzbudzenia podziwu, zdobycia poklasku czy – co przecież w przypadku tańca scenicznego przez wieki było bardzo ważne – dostarczenia estetycznej i erotycznej przyjemności. Owo pierwsze „nie” skierowane jest zatem przeciw publiczności i jej kulturowo uwarunkowanym i wyuczonym oczekiwaniom.

Z kolei „nie nie dla spektaklu” kierowałoby uwagę raczej w stronę performerów, kwestionując i demaskując ich przekonanie o możliwej ucieczce poza przedstawienie. Wiązałoby się ono z koniecznością umacniania i podtrzymywania świadomości pozostawiania zaplątanym w „autopojetyczną pętlę feedbacku”² i z niezamykaniem oczu na to, że widzowie nieodmiennie pozostają pod wpływem działań scenicznych i że do końca nigdy nie będzie możliwa ucieczka od przedstawienia i interpretacji. Podwójne przeczenie oznaczałoby zatem dążenie do ujawniania świadomości, że nawet takie przedstawienie, które nie chce być spektaklem, w jakimś stopniu nadal nim pozostaje, że nigdy nie jest „czyste” i „niewinne”. Jest to ruch podobny do tego, jaki wykonywali kiedyś autorzy punkowo-anarchistycznych fanzinów, którzy pisząc o manipulacji i domagając się od czytelników krytycznego stosunku do świata, opatrywali swoje manifesty nagłówkiem: „To pismo też jest manipulacją. Myśl sam”. Ustanawianie krytycznej relacji do otaczającej nas panperformatywnej rzeczywistości

² Por. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 58-80 oraz 262-271 [przyp. red.].

poprzez przedstawienie, które także samego siebie nie wyłącza spod krytycznego i demaskatorskiego spojrzenia – oto podstawowy cel proponowanego „nie nie”.

Akcentując niemożliwość ucieczki od bycia w przedstawieniu, ma ono też, jak sądzę, znaczenie praktyczne, związane z koniecznością uważnego przemyślenia i przepracowania relacji między performerami i publicznością. Zbyt łatwo bowiem hasło „no to spectacle” wykorzystywane być może i bywa dla usprawiedliwienia dramaturgicznej i scenicznej nieporadności, przesłanianej buńczuczными deklaracjami odmienności i niespektakularności „czystego” tańca.

Czy wszystko to oznacza kompromis z teatrem? Czy nie kryje się za tą propozycją chęć wprowadzenia tylnymi drzwiami na scenę taneczną rządów teatralnych? Niebezpieczeństwo takie, nie przeczę, istnieje. Toteż dla jego zminimalizowania proponuję dokonanie jeszcze jednego „przewrotu”, tym razem po stronie teatralnej. Punktem wyjścia byłby tu, stwarzający ogromne problemy, termin „teatr tańca”, który został już świetnie oswojony przez teatrologię i przyjęty jako „swój”, co z kolei powoduje, że środowisko taneczne odnosi się do niego z nieufnością i postuluje ograniczenie jego stosowania jedynie w odniesieniu do historycznej formacji *Tanztheater* związanej przede wszystkim z Piną Bausch. Mimo tych postulatów i protestów użycie terminu się upowszechnia i pojawia się on w kolejnych dziedzinach tańca przedstawieniowego, obejmując nawet ogół jego form, łącznie z klasycznym baletem. Sam byłem zwolennikiem takiego otwarcia, które z punktu widzenia słownika nadal wydaje mi się racjonalne – teatr tańca to trafna nazwa ogólna dla tych przedstawień, w których podstawową formą wyrazu i sposobem działania jest taniec. Niestety takie czysto leksykalne rozumienie w istniejących warunkach kulturowych szeroko otwiera drzwi dla podporządkowania tańca teatrowi i wspomnianego już myślenia nim jako o innym języku reprezentacji scenicznej.

Właśnie w tym miejscu chciałbym wykonać zapowiedziany „przewrót”, czy też – ostrożniej i bardziej dwuznacznie – „przekręt”, polegający na zaproponowaniu terminu będącego odwrotnością teatru tańca – a więc tytułowego „tańca teatru”. O co by tu chodziło? Mianowicie o jak najdalej posunięte ustanowienie problematyki ciała i ruchu jako centralnej dla myślenia o przedstawieniach, a więc o swoisty zamach stanu na znaczenie i słowo, które wciąż decydują o klasyfikacjach, hierarchiach i interpretacjach. Chodziłoby o maksymalne rozpowszechnienie opisu dokonań scenicznych wychodzących nie od pytań, „co znaczą?”,

„co mówią?”, ale „jak się ruszają?”, „jak są obecne/obecni cieleśnie?”, „jaką budują relację z przestrzenią?”. Owa zmiana – co chcę podkreślić – odnosiłaby się przede wszystkim do przedstawień nietanecznych, a więc – do teatru mówionego, teatru znaczeń. Takie partyzanckie i przewrotne umieszczenie w centrum dyskursu teatrologicznego tańca i ruchu pozwoliłoby nie tylko obnażyć ubóstwo i nieporadność wielu aktorów odnośnie do ruchu i sposobów używania ciała, ale co ważniejsze umożliwiłoby wypracowanie odmiennego języka krytycznoteatralnego i teatrologicznego, a także odejście w myśleniu od podziałów i fałszywych klasyfikacji. Nie chodzi przy tym o likwidację opisu i interpretacji w kategoriach znaczenia i lektury, ale o zbudowanie realnej alternatywy wobec nich. Ostatecznie miałyby to wieść do powstania odmiennego dyskursu, który, nie ustanawiając sztywnej opozycji „teatr – taniec”, pozwalałby na opisywanie innych niż „znaczeniowe” aspektów sztuk scenicznych.

„Nie nie dla spektaklu” i „taniec teatru” to oczywiście tylko hasła, których znaczenie praktyczne musi zostać dopiero zbudowane, właśnie poprzez praktykę. Rzucam je w przekonaniu, że nawet jeśli nie zostaną przyjęte, to już dyskusja, którą – mam nadzieję – propozycje te wywołają, pozwoli na wyjście poza koleiny utartego myślenia opozycyjnego, koleiny, w których obie strony mogą się już za chwilę okopać, przekształcając je w linie frontu zupełnie niepotrzebnej wojny.