

Joanna Zielińska

## Merce Cunningham

### Artysta, który zrewolucjonizował świat tańca

W lipcu tego roku<sup>1</sup> pożegnaliśmy Merce'a Cunninghama<sup>2</sup> – czołowego twórcę awangardy amerykańskiej XX wieku, człowieka, który od drugiej połowy zeszłego stulecia zdominował horyzont taneczny. Był człowiekiem pełnym pasji twórczej, nawet gdy jego ciało odmawiało mu już posłuszeństwa i nie mógł dłużej tańczyć, jego umysł i serce oddane było tańcu do końca życia. Jeszcze 16 kwietnia 2009 roku, dzień swoich 90 urodzin, Cunningham uczcił premierą, jak się później okazało ostatniej przygotowanej przez siebie choreografii, pt. *Nearly Ninety (Blisko dziewięćdziesiątki)*. Z zapałem podejmował nowe wyzwania i zawsze traktował zmieniającą się rzeczywistość jako inspirację do tworzenia. Punktem wyjścia jego prac, często było to co nieznanne, to co wydaje się sprzeczne i niemożliwe, dziwne i niedoskonałe. W związku z tym wyprawiając się na nieznanne dotąd tańcu wody, antycypował mające dopiero nadejść zmiany. Jak stwierdziła Carolyn Brown „Merce otworzył więcej drzwi dla następnych generacji, niż sam zamierzał przejść.”<sup>3</sup> Jego dzieła natomiast, mimo upływu czasu, wydają się nie tracić na aktualności. Przeciwnie, wydaje się, że ich odbiorca dopiero co dojrzał, do tego żeby je w pełni zrozumieć, żeby czerpać przyjemność i inspiracje z ich oglądania. Osobowość Cunninghama cechowała niezwykła otwartość, nie tylko w stosunku do tańca, ale również wszystkiego tego co tradycyjny spektakl taneczny współtworzy. W związku z tym niemal niemożliwym jest wyobrażenie sobie jego dorobku bez nazwisk artystów, którzy przez całe lata współpracowali z jego zespołem, a których autorstwa była muzyka, scenografia, kostiumy, czy też światła. Nazwisk takich twórców jak: John Cage,

<sup>1</sup> Merce Cunningham zmarł 26 lipca 2009 w Nowym Jorku.

<sup>2</sup> Urodzony w 1919 roku w małym miasteczku Centralia, w stanie Washington, jako jeden z trzech synów prawnika. Swoją przygodę z tańcem rozpoczął od nauki stepowania i tańca towarzyskiego pobieranych u lokalnej nauczycielki Pani Barrett. Pani Barrett, jak przyznał sam choreograf, zaraziła go miłością do tańca na całą resztę jego życia. Jednak prawdziwym punktem zwrotnym w rozwoju artystycznym Cunninghama, były nauki pobierane w Cornish College of the Arts w Seattle w latach 1937-39, gdzie po raz pierwszy w życiu zetknął się z tańcem modern. Profesjonalną karierę taneczną rozpoczął Cunningham u boku Marthy Graham, czołowej przedstawicielki tańca modern, która po wizytacji Cornish College of the Arts zaproponowała mu pracę w swoim własnym zespole w Nowym Jorku. Podczas sześcioletniej pracy w zespole Graham, Cunningham tworzył projekty solowe we współpracy z przedstawicielem awangardy muzycznej Johnem Cagem. W roku 1953 wraz z Johnem Cagem oraz Robertem Rauschenbergiem i swoimi uczniami, założył w Black Mountain College zespół „Merce Cunningham Dance Company”.

<sup>3</sup> „Merce opened more doors for succeeding generations than he himself was willing to walk through”. Roger Copeland, *Merce Cunningham, the Modernizing of Modern Dance*, Routledge 2004, s. 3.

Robert Rauschenberg, Jasper Johns, David Tudor, później także Mark Lancaster, Takeshisa Kosugi, William Anastasi i wielu innych. Obopólny, ideowy wpływ artystów na swoje prace, nie ograniczał się jedynie do sfery spektaklu tanecznego, ale współtworzył rodzący się w powojennych Stanach Zjednoczonych ruch neoawangardowy. Cały ruch, do którego przynależał Cunningham w pierwszych latach swej twórczości, wystąpił przeciwko swoim bezpośrednim poprzednikom, przedstawicielom abstrakcyjnego ekspresjonizmu, tworząc nowy nurt w sztuce drugiej połowy XX wieku, uznany później za prekursorski wobec postmodernizmu. Wspólne idee artystów, dotyczące miejsca sztuki w życiu, statusu dzieła sztuki (inspirowane ideami dadaistów), przetworzenia rzeczywistości codziennego życia w dzieło sztuki, metod kompozycji, sprawiły że połączenie ich prac, mimo manifestowanej przez całą grupę estetyki przypadku i autonomii poszczególnych dziedzin sztuki na scenie, tworzyło ideowo spójną całość.

## WIEK PRZEMIAN

Wiek XX zapisał się w historii tańca jako wiek rewolucyjnych przemian. Poczynając od jaskółek, zwiastujących nadchodzące zmiany: Isadory Duncan i Loie Fuller, przez dwa nurty tanecznej awangardy. Pierwszy, bazujący na tradycji baletu klasycznego, „przepracowujący” jego formę i drugi, deklarujący radykalne zerwanie ze spadkiem klasyki. Taniec w Stanach Zjednoczonych pozbawiony tradycji baletu klasycznego, był szczególnie podatnym gruntem na nowe idee w sztuce tanecznej. Po wyjeździe i rozpoczęciu kariery Duncan i Fuller w Europie, bazą dla rozwoju tańca w USA stała się założona przez Ruth St Denis i Teda Shawna szkoła **The Denishawn School of Dancing and Related Arts**. Twórczość samej Denis skupiała się na kompozycji tzw. „egzotycznych baletów”, stawiających za cel oddanie atmosfery i ducha kultury i czasów, w których tańce były wykonywane, z mniejszym naciskiem na autentyczność techniki wykonania. Zakres przedmiotów nauczanych w Denishawn był niezwykle szeroki, obejmował bowiem zajęcia z baletu (trenowanego na bosu), niemieckiego tańca wyrazistego, tańców ludowych, orientalnych oraz tańców ludów pierwotnych, rytmikę Delacroze'a oraz ćwiczeń Delsarte'a. Zajęcia taneczne wzbogacone były o wykłady z historii tańca i filozofii. Celem założycieli szkoły było wykształcenie tancerzy, u których praktyka, duchowość i intelekt połączone zostaną w harmonijną całość. To w tej szkole swoje lekcje tańca pobierały późniejsze sławy amerykańskiego tańca modern, m.in.: Martha

Graham, Doris Humphrey, czy też Charles Weidman. Taniec modern obrał odtąd kurs badania fundamentalnych zasad ruchu człowieka, psychologicznego zgłębiania tajemnic natury ludzkiej.

## TAŃCZĄC U BOKU DIONIZOSA

Mimo że Cunningham odwrócił się w swojej twórczości od tego, co było typowe dla tańca modern, swoją karierę taneczną rozpoczął w zespole czołowej przedstawicielki nowego nurtu tanecznego, w zespole Marthy Graham. Zauważyła ona młodego tancerza w Cornish College of the Arts i zaproponowała mu pracę w swoim zespole w Nowym Jorku. Współpraca rozpoczęła się w roku 1939. Cunningham szybko został solistą zespołu. Niemniej, jego działalność już wtedy nie ograniczała się tylko do tańca u Graham. Ciekawy świata, szybko postępujących zmian naokoło, a przede wszystkim zafascynowany możliwościami ludzkiego ciała, Cunningham miał wzrastającą większą potrzebę zgłębiania coraz to nowych, nieznanych dotąd możliwości ruchu. Jego pierwsze projekty solowe, powstałe we współpracy z przyszłym współpracownikiem jak i partnerem życiowym Johnem Cage`m, zaczęły pojawiać się już na początku lat czterdziestych. Odkąd w roku 1945, Cunningham zerwał z zespołem Graham, zaczął podążać własną artystyczną ścieżką, która okazała się być nie tylko nowym rozdziałem w jego pracy twórczej, ale także w historii tańca XX wieku. Zestawiając prace Graham z twórczością Cunninghama, można zauważyć odmienną postawę obu twórców wobec tańca, ruchu oraz struktury widowiska tanecznego. Roger Copeland, stawiając twórczość Graham jako reprezentatywną dla ruchu tańca modern, porównał rozdźwięk, występujący pomiędzy Graham i Cunninghamem do antynomii Dionizosa, jako symbolu nieokiełznanej natury ludzkiej, zwierzęcości, poddaniu się emocjonalnemu szałowi i Apollina, kojarzonego tu ze światłem, klarownością, intelektem, obiektywizmem<sup>4</sup>. Graham, utożsamia wszystko to, co było kwintesencją tańca modern. Taniec epoki postfreudowskiej wyrażający chęć odzwierciedlenia ludzkich lęków, żądz, uniwersalnych emocji, często poszukujący ciemnej strony natury człowieka. Wykorzystując uniwersalne typy ludzkie zaczerpnięte z mitologii, starożytnych legend, opowiadał historię ludzkiego wnętrza. Odwrót od techniki baletu klasycznego, związany z apoteozą naturalności, spowodował, że choreografowie tego okresu stawiali główny nacisk na znalezienie „naturalnych” źródeł ruchu, w prymitywnych, podświadomych podkładach pamięci ciała. Nowe techniki akcentowały zatem ciężar, organiczność ciała, w którym ruch podążał za przepływem emocji i energii. Siła grawitacji nie jest tu zatem negatywnym, tak jak w przypadku

---

<sup>4</sup> Roger Copeland, op. cit.

baletu klasycznego, ale pozytywnym bodźcem. Taniec modern, a w szczególności taniec Graham określa Copeland jako „gorący”, osobisty, silnie zrytualizowany. Wobec tej dionizyjkiej pasji Graham, Cunningham wydawał się „chłodnym” i przejrzystym Apollem. To intelekt, w przeciwieństwie do poddawania się sugestii twórczej „emocjonalności”, dominującej w tańcu modern, wyznacza zasady pracy Cunninghama. Choreograf uznał, że kategorie dotychczas współtworzące taniec, odwracają jedynie uwagę od tego, co jest istotą tańca, czyli czystego ruchu wykonywanego tu i teraz, niereprezentującego niczego innego poza samym sobą. Cunningham oczyścił zatem taniec z wszelkich naleciałości znaczeniowych. Odszedł między innymi od narracyjności w tańcu, opowiadania historii, psychologizacji postaci, prowadzenia ruchu w relacji przyczynowo – skutkowej. Tancerze Cunninghama nigdy nie występowali pod cudzymi imionami, nie udawali fikcyjnych postaci, nie przedstawiali fikcyjnych emocji. To ruch był dla Cunninghama nie tylko centralnym punktem zainteresowania w tańcu, ale także narzędziem, którego analiza pozawalała mu na lepsze zrozumienie i poznanie świata, jak i samego człowieka. Wyabstrahowany z wszelkiej interpretacji i uzasadnienia sam ruch był tematem choreografii. Jak często powtarzał, każdy ruch i każde jego źródło są interesujące oraz każdy ruch może następować po każdym:

„Moje prace zawsze wychodzą z tego samego źródła – z ruchu. Nie muszą wynikać z zewnętrznej idei, chociaż źródłem może być coś małego lub wielkiego, co widziałem, często ptaki, lub inne zwierzęta. Patrzenie zatem może sprowokować wyobraźnię. Na przykład, mogę zobaczyć osobę idącą w sposób, który wyda mi się dziwny. Nie chcę wiedzieć co (ten sposób ruchu) spowodowało, ale jak to zostało zrobione. Dlatego często zabieram taki ruch do studia i próbuję zapamiętać go fizycznie, spróbować znaleźć go w moim własnym ciele.”<sup>5</sup> (tłum. J.Z.)

Jako choreograf, Cunningham mówił o sobie, że był bardziej rzemieślnikiem i praktykiem tańca niż jego twórcą. Stwierdzenie to wiąże się z faktem obiektywizacji procesu twórczego jaki nastąpił wraz ze zmianą tematyki i stosunku do ruchu u Cunninghama. Wraz z skupieniem się artysty na jak najszerzej analizie możliwości ruchowych ludzkiego ciała, proces twórczy został maksymalnie oczyszczony z wpływu pierwiastków, mogących te badania ograniczać, czyli podświadomych skojarzeń, intuicji, czy też preferencji tworzącego. Obiektywizacji służyło odwołanie się, miast do

---

<sup>5</sup> „My work always comes from the same source - from movement. It doesn't necessarily come from an outside idea, though the source can be something small or large that I've seen, often birds or other animals. The seeing then can provoke the imagining. For example, I might see a person walking in the way that I decide is odd. I don't want to know what caused it but how it was done. So then I often take it back to the studio and try to remember it physically, try to find out in my own body what it was.”, Joyce Morgenroth *Speaking Of Dance: Twelve Contemporary Choreographers On Their Crafts*, Taylor & Francis Books Ltd, 2004, s.14.

własnej osoby twórcy, do metod kompozycji opartych na aleatoryzmie, technologii video, czy też techniki komputerowej. To powierzchowne pozbawienie dzieła sztuki odcisku „artystycznej osobowości”, faktycznie przyniosło niesamowite efekty szerokiej analizy możliwości ludzkiego ciała i ruchu. Jak nieraz zaznaczał Cunningham, dzięki metodzie przypadku znajdujesz coś, o czym nie miałeś pojęcia, coś co otwiera twój umysł na nowe.

Mimo że taniec modern, deklarował radykalne zerwanie z tradycją (chodzi głównie o tradycję baletu klasycznego), niemniej wydaje się, że w większości pozostał on w wyznaczonych przez nią ramach<sup>6</sup>. Powstało wprawdzie kilka technik tanecznych, odzwierciedlających nowe założenia, tworzenia ruchu na bazie wewnętrznego, jak twierdzono naturalnego rytmu ciała, jak np.: technika Graham (inspirowana systemem ruchu Mary Wigman), która oparła ruch na współdziałaniu pomiędzy dwoma przeciwstawnymi czynnikami: kurczeniem (contraction) i wydłużeniem (release), czy też technika Humphrey, w której ruch tworzony jest na podstawie dwóch stanów ludzkiego ciała: upadku (fall) i powstania (recovery). Niemniej tu zatrzymały się największe innowacje tańca modern. Strukturalne i formalne wyznaczniki widowiska tanecznego pozostały wciąż te same. Taniec opowiadał historię, z często dobrze wyznaczonym początkiem, środkiem i końcem. Był „zawarty” w ramach tradycyjnej sceny, z punktem centralnym, skupiającym wzrok widza. Elementy składowe widowiska, takie jak muzyka, kostiumy, dekoracje, mimo że często zminimalizowane, pełniły tradycyjne zadanie ilustrowania tańca, a w związku z tym tworzyły z nim harmonijną całość. Dopiero Merce Cunningham, uniezależnił ruch taneczny od bezpośredniego wpływu innych gatunków sztuk występujących na scenie. Idee tę, jako pierwszy, wysunął John Cage, który nigdy nie był zwolennikiem wzajemnej zależności sztuk. Jak powiedział Cage w jednym z wywiadów<sup>7</sup>, chodzi o fakt bycia poszczególnych sztuk razem, w tym samym miejscu i w tym samym czasie i pozostawienie każdej z nich przestrzeni. *Theater Piece No 1* z roku 1952 był jednym z pierwszych utworów, który wprowadził w życie pomysł odseparowania poszczególnych elementów spektaklu tanecznego od siebie. W ten sposób powstało przedstawienie, w rodzaju happeningu, w którym, każdy element spektaklu: scenografia, muzyka, taniec „działa się” niezależnie. Tak też na przykład obrazy Rauschenberga wisiały nad głowami widzów, on sam grał na starym gramofonie a z kolei David Tudor - na pianinie. Sam John Cage dawał wykład stojąc na drabinie, Cunningham tańczył, a po scenie (trzeba zaznaczyć, że jednak cała przestrzeń pomieszczenia była sceną) przebiegał się

<sup>6</sup> Pogląd ten podziela też Susan Au w swojej książce: *Ballet & Modern Dance*, Thames and Huston, 1993, s. 155.

<sup>7</sup> *Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage*, wywiad przeprowadzony w Walker Art Center w Mineapolis, kwiecień 1981, <http://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>, dostęp 3 października 2009.

pies. Od tej pory muzyka, taniec, scenografia i kostiumy tworzone były niezależnie od siebie do tego stopnia, że często pierwszym ich spotkaniem była noc premiery. Zatem, zamiast tradycyjnej współpracy elementów spektaklu, skutkującej w stworzeniu efektu harmonijnej, spójnej całości, powstała nowa sytuacja estetyczna, którą Cage opisał jako „bezcelową celowość”.<sup>8</sup> To co miało wydarzyć się na scenie było z jednej strony pełne celowości, ponieważ poszczególni artyści wiedzieli co będą robić, z drugiej strony było ich działania były bezcelowe, ponieważ nie wiedzieli co stanie się, gdy połączone zostaną wszystkie elementy spektaklu. W ten sposób całość dzieła pozbawiona wiążącej je dominującej struktury, przypominała bardziej życie codzienne. Idea sztuki bliskiej życiu, biorącej jej rytm i istotę za punkt wyjścia była z kolei bliska wszystkim twórcom przynależnym wtedy do zespołu Cunninghamie. Brak dominującej struktury w pracach zespołu odgrywał jeszcze inną, ważną rolę - spowodował automatyczną otwartość dzieła sztuki na sugestię odbiorcy. To on faktycznie miał to dzieło wykończyć, mogąc w pełni korzystać z wolności wyboru wątków, łączenia części, jaką dali mu jego twórcy.

Za ideą separacji poszczególnych sztuk od siebie w ramach jednego spektaklu, kolejną innowacją w choreografiach Cunninghama stała się decentralizacja sceny. Była ona zastosowaniem analogicznej zasady autonomiczności i wolności, która funkcjonowała już wobec tradycyjnej przestrzeni scenicznej. Traktowanej odtąd z pełną otwartością, jako niczym niezdeterminowanej, a zatem nie posiadającej narzuconych z góry punktów wyznaczających: przód, centrum, czy też tył. Idea ta była rozwijana, podobnie jak i poprzednia, początkowo z inspiracji Johna Cage'a, a zyskała dojrzały kształt w pracach Cunninghama dzięki współpracy choreografa z artystami plastykami, filmowcami, którzy umożliwili mu spojrzenie na przestrzeń z punktu widzenia kamery, czy też pracy nad ruchem na bazie wirtualnej przestrzeni komputerowej (o czym w następnej części artykułu). John Cage, od początku współpracy z Cunninghamem, był zainteresowany skonstruowaniem przestrzeni scenicznej, w której widownia nie miałaby „lepszyc” i „gorszych” miejsc, a w związku z tym dzieło sztuki nie funkcjonowałoby w świadomości odbiorcy jako ustalone i w pełni zdefiniowane. Już *Theater Piece No. 1* stanowił przykład próby skonstruowania takiej przestrzeni scenicznej, w której akcja rozgrywałaby się praktycznie wszędzie. Widownia umiejscowiona była tu w czterech trójkątach naokoło sceny, tak, że czubek każdego z trójkątów dotykał sceny, ale faktyczna akcja happeningu miała miejsce literalnie „wszędzie”, w przejściach pomiędzy trójkątami widowni, za plecami widzów, a nawet ponad ich głowami. Największym

<sup>8</sup> Michelle Potter, „License to do anything” Robert Rauschenberg and the Merce Cunningham Dance Company,, w: *Dance Chronicle*, Vol. 16, No. 1 (1993), s. 1-43.

przedsięwzięciem tego typu, pomysłu Cage'a, było jednak *Ocean* (1994), które doczekało się realizacji niestety już po jego śmierci. *Ocean* wyszło z prostej idei zrobienia choreografii „w kole”, naokoło którego siedziałyby widownia i muzycy. Koło automatycznie sprawia, że przestrzeń przestaje być definiowana przez przód, tył, lewą, czy prawą stronę. Warto przywołać tu także przykład współpracy Cunninghama z malarzem Robertem Rauschenbergiem. Przykładem scenografii, która jako jedna z wielu podkreślała idee decentralizacji przestrzeni scenicznej jest *Summerspace* z 1958. Rauschenberg przy tworzeniu kostiumów i scenografii do choreografii, dostał wiadomość od Cunninghama: „Mam uczucie, że to byłoby jak patrzenie na urywek ogromnego krajobrazu i że możemy zobaczyć akcję, tylko w poszczególnych fragmentach, porcjach.”<sup>9</sup> Wynikiem pracy Rauschenberga było stworzone z pomocą Jaspers'a Johnsa ogromne „wypunktowane” tło, składające się z różnokolorowych kropek oraz stworzone na tej samej zasadzie trykoty tancerzy. Nadało to przestrzeni dwuznaczny wydźwięk. Z jednej bowiem strony tancerze nie ruszając się, unieruchamiali tło i byli przez nie niemal „wchłaniani”. Z drugiej strony ruch, wraz z grą świateł skutkował oszałamiającym efektem ożywienia kolorowych punktów scenografii. Dzięki temu prostemu pomysłowi „wypunktowania” scenografii i kostiumów przestrzeń tańca nabrała elastyczności. Pozbawiając ją centrum, czy też tradycyjnej głębi, Rauschenberg uzyskał wrażenie nieskończoności przestrzeni ruchu, który nigdy się nie kończy, tak że wydaje się być kontynuowany także poza sceną. Podobny efekt osiągnięto później w choreografii pt. *Biped* (1999), tworzonej już przy pomocy technologii komputerowych, na bazie przestrzeni wirtualnej. Połączenie efektu prac choreografa i dekoratora w *Summerspace* było jednym z wielu przykładów, jak oszałamiające efekty może przynieść wspomniana powyżej „bezelowa celowość”.

W przeciwieństwie do swoich poprzedników, Cunningham nie miał inspiracji do stworzenia nowej techniki tańca. To za pomocą techniki baletowej, połączonej z technikami zaczerpniętymi z tańca modern, Cunningham dokonał jednej z największych rewolucji w tańcu. Okazało się, że technika baletu klasycznego świetnie nadawała się do realizacji założeń estetycznych Cunninghama. Dzięki wielowiekowej tradycji, balet wypracował technikę, w której wytrenowane ciało operowało ogromnym zakresem ruchu. Posiadanie dużych możliwości ruchowych przez tancerza, stanowiło natomiast podstawę dla badań Cunninghama nad możliwościami ludzkiego ciała. W balecie inspirowała go geometryczność form ruchowych, estetyzm, precyzja wykonania, umiejętność

<sup>9</sup> „I have a feeling it's like looking at part of an enormous landscape and you can only see the action in this particular portion of it.” w: Michelle Potter, op. cit, s. 9.

prezentacji ciała z pomocą np.: piruetów i skoków, która stała się niezwykle istotna dla artysty, który chciał przełamać dwuwymiarowość tradycyjnego obrazu scenicznego. W związku z tym, wbrew stereotypom krążącym pośród twórców poprzedzającego go tańca modern, Cunningham pokazał, że technika baletu klasycznego jest najbardziej otwartą na nowe prądy w tańcu i nowe kategorie estetyczne (twórcą wykorzystującym tę technikę po Cunninghamie jest chociażby William Forsythe). Zmianą, jakiej dokonał w klasycznej technice tańca, a która otworzyła przed nim jeszcze szerszy wachlarz możliwości ciała, była przejęta z techniki Marthy Graham likwidacja sztywności torsu. Niemniej, w przeciwieństwie do idei płynności ruchu, jaka miała zostać uzyskana dzięki uelastycznieniu pleców u Graham, Cunningham wykorzystał luźną pracę tułowia jedynie w zwiększeniu możliwości ruchowych ciała, pozostawiając wrażenie fragmentaryczności całości choreografii. Bowiem, mimo że ruch w pracach Cunninghama nacechowany jest klarownością i precyzją artykulacji każdej frazy, robi wrażenie „pociętego” na poszczególne obrazy-sekwencje ruchowe. Choreograf wydaje się nie przykładać wagi do stanu pomiędzy poszczególnymi pozycjami ciała w przestrzeni, pozostawiając w tą kwestię decyzji wykonawców. Ta specyficzne egzekwowanie ruchu, które zyskało sobie sławę mechaniczności, czy też nieorganiczności związane było ściśle z metodami kompozycji, jakim wierny był Cunningham.

## CZTERY MOMENTY CIAŁA

Dotychczasowe rozważania poświęcone obiektywizacji procesu twórczego, redefinicji podstawowych kategorii spektaklu tanecznego, technice tańca Cunninghama można rozpatrzeć w świetle metod kompozycji, jakie wykorzystywał w swojej twórczości choreograf. W swoim eseju *Four Events that Have Led to Large Discoveries* (Cztery wydarzenia, które doprowadziły do wielkich odkryć, tłum. JZ) Cunningham wyróżnił cztery momenty, które przyczyniły się do zmiany metod pracy z ciałem i ruchem, były to: **1)** decyzja o odseparowaniu muzyki od tańca; **2)** użycie aleatoryzmu w pracy nad choreografiami; **3)** prace nad tańcem z użyciem video i filmu; **4)** zastosowanie technologii komputerowych (LifeForms, motion capture) przy tworzeniu ruchu.

**1)** Decyzja o odseparowaniu muzyki od tańca podjęta została z inspiracji Johna Cage'a. Muzyka, w dotychczasowych spektaklach tanecznych, służyła nie tylko jako wyznacznik tempa i rytmu, ale przede wszystkim jako ilustracja, ułatwiająca tancerzom zapamiętanie sekwencji ruchowych. Decyzja o separacji obu sztuk, była zatem dla historii tańca czymś przełomowym. Taki sposób

pracy poszerzył wolność każdej ze sztuk, ale wymagał równocześnie wytworzenia niezwyklej dyscypliny. Początkowo by nie dopuścić do sytuacji, w której taniec trwałby dłużej od muzyki, lub na odwrót. Cage wytworzył tzw. strukturę rytmiczną, która wyznaczała punkty w wymiarze czasowym utworu, w którym muzyka i taniec miały się „spotkać”. W początkowych pracach takich punktów było więcej, później dotyczyły one głównie samego końca. Poza ramą czasową, w której miał zmieścić się ruch i muzyka, oba media były całkowicie niezależne. Jedną z konsekwencji zastosowania tej metody, była zmiana metody pracy z ciałem. Tancerz pozbawiony muzycznej motywacji, musiał wytworzyć w swoim ciele specyficzną dyscyplinę i pamięć, dzięki której nie byłby wytracony z równowagi przez posiadającą inne tempo, lub rytm muzykę. A w związku z tym, że choreografie Cunninghama były w przeważającej mierze z góry ustalone, element improwizacji był niepożądany nie tylko w odniesieniu do kształtu ruchu, ale także jego długości. Anegdota przywołana przez Brown, długoletnią tancerkę w zespole Cunninghama, mówi, że gdy choreograf w jednym ze swoich kawałków *Story* zezwolił tancerzom na podejmowanie decyzji, co do długości wykonywania sekwencji ruchowej. Zirykowany za długim jego zdaniem ruchem tancerza, wszedł na scenę i wyniósł go. W pracach Cunninghama „na barkach” tancerza leży zatem odtworzenie struktury czasowej i przestrzennej tańca, w związku z czym, jak podkreśla wielu badaczy, jego technika rozwija giętkość nie tylko ciała, ale przede wszystkim umysłu. Jak napisała Carolyn Brown: „Merce wymaga od swoich tancerzy, aby rytm pochodził z wewnątrz: z natury kroku, z natury frazy i z mięśni tancerza; nie z zewnątrz, z muzyki, która narzuca swój własny szczególny rytm (...), lub z narracji, czy też humoru”. Wierzę, że dla Merce`a, „muzykalny tancerz” formułuje ruch ze swoich mięśni, ścięgien, jelita i duszy. Każdemu ruchowi jest nadana pełna wartość, jego własne unikalne znaczenie – ruch sam w sobie jest pełen wyrazu.”<sup>10</sup>

2) Użycie aleatoryzmu w pracy nad choreografiami było także inicjatywą Cage`a. Jego odkrycie chińskiej „Księgi Przemian” rozwinęło nowy sposób pracy z muzyką, który później przełożony został na metodę tworzenia ruchu. Już separacja muzyki od tańca nadała tańcu element przypadkowości, nieoczekiwanych spotkań dźwięku i ruchu. Użycie operacji przypadku przy tworzeniu ruchu, pozwoliło na jeszcze większe zobiektywizowanie procesu twórczego, a tym

<sup>10</sup> „Merce requires of his dancers that the rhythm come from within: from the nature of phrases, and from the dancer's own musculature; not from without, from a music that imposes its own particular rhythms of phrases and structure, or from a narrative or *mood*. For Merce, I believe, a *musical dancer* phrases from the muscles, the sinews, the gut and the soul. Each movement is given its full value, its own unique meaning – the movement is expressive of itself.” w: Susan Leigh Foster, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, 1986, s. 39.

samym odseparowanie go od procesu decyzyjnego zależnego od twórcy. Do generowania przypadku używał Cunningham różnych metod, m.in.: rzucania kostkami, metody z Księgi Przemian, wykresów. W ten sposób tworzył ruch od podstaw, wyznaczał kierunek, ilość tancerzy wykonujących sekwencje, miejsce w przestrzeni ruchu, wreszcie projektował ruch oddzielnie dla każdej z części ciała. Ponieważ, podobnie jak przestrzeń, ciało dla Cunninghama nie ma wyznaczonego, ustalonego centrum, a w związku z tym wszystkie jego części są równie ważne, choreograf tworzył ruch oddzielnie dla każdej z części ciała. Osiągał w ten sposób nieoczekiwane efekty. Zgodnie z metodą aleatoryzmu projektował Cunningham także duety, tria i inne sekwencje grupowe. Wynikiem tak dalece zobiektywizowanego „projektowania” ruchu, kontakt dwóch ciał stał się chłodny, obojętny, matematycznie wykalkulowany i aseksualny. Tancerze wydają się nie pozostawać ze sobą w żadnej osobistej relacji, jakby wcale się nie widzieli, będąc nieustannie skupieni jedynie na własnym ciele i jego ruchu. Często drugie, napotkane ciało traktowane jest jedynie jako rama dla ruchu, podpora dla wykonania trudniejszej sekwencji, lub jako bezwładny przedmiot.

Dotychczasowe opisane tu metody, doprowadziły do specyficznej fragmentacji nie tylko ciała i ruchu, ale także całości widowiska, co prowadzi do kolejnego ciekawego wątku w twórczości Cunninghama - estetyki kolażu, o której pokrótce wspomnę.

## ESTETYKA KOLAŻU

W pracach Cunninghama znajdziemy nie tylko cytaty (w *Walkaround Time* tancerze tańczą pomiędzy trójwymiarowymi fragmentami *Wielkiej szyby* Marcela Duchampa), ale również kontynuację założeń teoretycznych Duchampa. Tak na przykład tendencja do obiektywizacji procesu twórczego została zaczerpnięta z idei dadaisty.<sup>11</sup> Także sama koncepcja widowiska tanecznego doprowadziła do wytworzenia wrażenia specyficznego kolażu - przypadkowego zestawienia gotowej muzyki, z gotowym tańcem i dekoracjami, często wykonywanych w przypadkowych miejscach (jak na przykład w przypadku tzw. *events*, choreografii wykonywanych w przypadkowej kolejności, w muzeach, uniwersytetach, placach). Poddane fragmentaryzacji ciało często wygląda jakby było wynikiem połączenia części nóg, rąk i torsu wielu różnych ludzi,

<sup>11</sup> „Duchamp, the father of so much of what we now describe as conceptual art, once confessed: *I was interested in ideas, not merely in visual products. I wanted to put painting once again at the service of the mind... hi is the direction in which art should turn: to an intellectual expression rather than to an animal expression.*” w: Roger Copeland, *Merce Cunningham, the Modernizing of Modern Dance*, Routledge 2004, s. 188.

wykonujących odmienne akcje. Przypomina tym samym stworzony z organicznych części asamblaż (określenie R. Copelanda). Jako pierwszy choreograf skorzystał Cunningham z innych, niż taniec słowników ruchowych, np.: bogactwa ruchów z naszego codziennego życia, sięgnął też po ruchy zwierząt, paradoksalnie próbował nawet oddać bezruch przedmiotów. Takie ruchy, funkcjonowały w jego tańcu jako duchampowskie *ready-mades*, których status sztuki, zależał jedynie od „osadzenia” ich w odpowiedniej konwencji.

**3)** Lata działalności Cunnignhama nacechowane były silną ekspansją środków masowego przekazu na rzeczywistość człowieka, m.in.: radia, telewizji, komputerów. Nowe technologie w sposób znaczący wpłynęły na szybkość i jakość życia. Mimo że Cunningham nie był twórcą narracyjnych „baletów”, niemniej ideą przyświecającą jego pracom było oddanie przez taniec charakteru codziennego życia ludzkiego, istoty ludzkiej, jako poruszającego się ciała. Był wierny w tym idei Cage'a, który w jednym z wywiadów powiedział: „Uważam, że życie codzienne jest doskonałe, a sztuka jest wprowadzeniem w to życie i jest tym doskonalsza im bardziej zaczyna być do niego podobna.”<sup>12</sup> Dlatego zmiany zachodzące w otaczającej człowieka rzeczywistości, takie jak: zalew i chaos przekazywanych informacji, przypadkowość oglądanych obrazów, szybkość ulicy, znalazły odzwierciedlenie w pracach Cunninghama. *Variation V* (1966), jest pierwszym przykładem kolażowego zestawienia różnych multimediiów na scenie, które odzwierciedla współczesny „strumień życia”. Na scenie w jednym czasie pojawiają się fragmenty filmów, tancerze tańczą pośród anten i innych urządzeń elektrycznych, zakłócenia w falach radiowych, spowodowane poruszającymi się ciałami ludzkimi, generują elektroniczną muzykę.

W latach 70. Cunningham zaczął współpracować z operatorem Charlesem Atlasem, który zapoznał choreografa ze światem widzianym z perspektywy kamery. Punkt widzenia kamery filmowej postawił przed tańcem szeroki zasięg nowych zagadnień. Na przykład pojawiły się pytania o integralność przestrzeni tańca, głębokość przestrzeni, możliwości pokazania ciała z różnych perspektyw, użycia detali, itp. Jak powiedział Cunningham: „Scena i kamera to dwa różne media. Pierwsze posiada statyczną ramę, w której rozgrywa się akcja. Wymiary sceny pozostają niezmiennie i oko łączy działania na scenie z ramą sceny, ciało pozostaje w stosunku do tego relatywnie w tym samym wymiarze. Za sprawą kamery pojawiają się inne wielkości: choreografie

<sup>12</sup> „I think daily life is excellent and that art introduces us to it and to its excellence the more it begins to be like it.”,  
*An Interview with John Cage*, John Cage, Micheal Kirby, Richard Schechner, w: *The Tulane Drama Review*,  
 Vol. 10, No. 2 (Winter, 1965), s.55.

mogą być pokazywane w całości bądź w części, ważne miejsce zajmuje na przykład detal, niemożliwy do przedstawienia na scenie. Biorąc pod uwagę zbliżenia, ruszająca się kamera nadaje elastyczność przestrzeni, a w odniesieniu do czasu, może dopełniać i poszerzać wymiary tańca.”<sup>13</sup> Przede wszystkim tworzenie choreografii dla kamery telewizyjnej, całkowicie różniło się od tworzenia tradycyjnych, scenicznych obrazów. Na teatralnej scenie, ciało pokazane jest w odniesieniu do ram proscenium, które są wielkością stałą, widownia jest statyczna. Patrząc na ciało widzimy je zatem z jednego punktu widzenia. Natomiast Cunninghama od zawsze interesowało poszerzenie tej perspektywy, nadaniu ciała większej trójwymiarowości. Był to zresztą jeden z powodów dla którego Cunningham powrócił do techniki baletowej, która dzięki piruetom, skokom itp. prezentuje ciało bardziej plastycznie i wszechstronnie. Odtąd, dzięki technice montażu filmowego, ruch mógł zostać pokazany z wielu perspektyw, bez potrzeby zmiany miejsca przez widza, ani tancerza. Przestrzeń uległa poszerzeniu i pogłębieniu. Ciało mogło zostać pokazane z bliska, lub z daleka. Detale zaczęły odgrywać większą rolę, co widoczne jest na przykład w *Westbeth* z 1974 roku.

4) Pod koniec lat 80., siedemdziesięcioletni już Cunningham zaczął eksperymentować z zastosowaniem technologii komputerowych (początkowo był to program LifeForms, potem także motion capture) przy tworzeniu ruchu. Zwrot ku technice komputerowej, był dyktowany nie tylko nowymi możliwościami eksploracji ciała, ale jeszcze jednym, osobistym czynnikiem. Cunninghama, który miał coraz większe problemy z poruszaniem się, dzięki technikom komputerowym mógł tworzyć taniec w pozycji siedzącej, nie wychodząc z domu.

LifeForms, jest programem komputerowym, który reprezentuje ludzkie ciało jako serię koncentrycznych okręgów. Za pomocą kilku możliwych operacji, Cunningham generował serię ruchów, wykorzystując w pracy także swoje poprzednie metody, czyli aleatoryzm, kolażową koncepcję ciała. Tak wygenerowane wirtualne frazy ruchowe, konfrontował z możliwościami ciała tancerzy. W latach 90 rozpoczął Cunningham pracę także z programem komputerowym, zwanym motion capture, czyli technologią tzw. „łapania ruchu”. W przypadku motion capture, ruch był projektowany najpierw w rzeczywistości, a dopiero potem poprzez szereg czujników umieszczonych na ciele tancerza, przenoszony na wirtualne „druciane” ciała.

<sup>13</sup> Wypowiedź ta jest fragmentem zapowiedzi filmu „Beach Birds for Camera” (wersja DVD z 1992 roku). Margaret Ohia, *Taniec w humanistyce: Dzięki obecności kamery*, <http://www.nowytaniec.pl/?p=839>, 3 kwietnia 2009.

Podobnie jak aleatoryzm i praca z kamerą filmową, powyżej opisane techniki były kolejnym narzędziem na świeże spojrzenie na ludzki ruch i ciało. Dotąd Cunningham ograniczony był przez przestrzeń i czas, w którym znajdowało się ciało tancerza. LifeForms i motion capture umożliwiły mu wyabstrahowanie ruchu nie tylko z ograniczeń przestrzeni i czasu, ale także jego transcendencje poza fizyczny wymiar ciała, uwolnienie ruchu od wieku, płci, nawyków, kontekstu kulturowego, itp. Otworzyło to niebywałe pokłady nowych możliwości perspektyw badawczych nad ciałem idealnym, przestrzenią i czasem, o których, jak przyznał sam Cunningham, wcześniej w ogóle nie myślał. Cyberprzestrzeń komputera poszerzyła spektrum wyobrazonego ruchu, umożliwiła pracę z ciałem w tzw. „płynnej architekturze” hiperrzeczywistości, w której możliwe stały się nowe kombinacje i formy.

Często kompozycje Cunninghama, w wyniku stosowanych metod, były uważane za abstrakcyjne, uprzedmiotawiające człowieka. Wraz z coraz większym wykorzystaniem technologii w pracy twórczej, zaczęły pojawiać się pytania o zakres tego, co możemy jeszcze nazwać tańcem. Wybrzmiały obawy o przekroczenie granicy tego, co „ludzkie” w tańcu. Cunningham, odpowiadając na te zarzuty, mówił, że nigdy nie uznawał tańca za coś abstrakcyjnego. Jeśli taniec został stworzony przez człowieka, ma w sobie ludzkie pierwiastek. Ruchy, które wydawały się nieludzkie, raz wykonane automatycznie przestaje być nieludzkie. Także w pracy z programami komputerowymi nie chodziło twórcy o stworzenie ruchu, który nie byłby możliwy do wykonania przez człowieka: „Dzięki komputerom, możemy zmusić wirtualną postać do robienia rzeczy, których ludzkie ciało nie mogłoby wykonać. To zasadniczo mnie nie interesuje, ponieważ tak naprawdę jestem zainteresowany tańczącymi ludźmi.”<sup>14</sup> Takie podejście do tańca, wpłynęło na jego pracę z tancerzami. Cunningham przekazuje im poszczególne sekwencje ruchowe, kierunek ruchu i czas przeznaczony na jego wykonanie, nie instruuje ich jednak odnośnie wykonania ruchu ani tego, co mają poczuć lub co ruch ma przedstawiać. Tancerze mają sami dopracować frazę, zbliżyć się do logiki poszczególnej sekwencji. Jak uważał Cunningham każde ciało ma swoją indywidualną logikę, sposób wykonywania ruchu i charakterystykę. Próba u Cunninghama jak opowiadała Carolyn Brown, nie zawierała: „rozmowy na temat znaczeń lub jakości. Żadnych obrazów. Tancerze są traktowani bardziej jak układanka niż dzieło sztuki: elementami są przestrzeń i czas, kształt i rytm. Reszta zależy od nas. To my składamy te puzzle w całość, (...) wnosząc to, na co

<sup>14</sup> „With the computer one can make the figure do things the human body couldn't do. That doesn't basically interest me because I'm really concern about people dancing.” w: *Dance and Technology: A Pas de Deux for Post-humans*, Kent De Spain, *Dance Research Journal* 32/1, 2000, s. 8.

pozwała nam nasza wyobraźnia.”<sup>15</sup> Cunningham wymaga od swoich tancerzy giętkości nie tylko ciała, ale i umysłu.

## REDEFINICJA NATURALNOSCI, ESTETYKA MIASTA

Przy próbie obiektywizacji procesu pracy twórczej, używając coraz nowszych technologii, Cunningham przeddefiniował pojęcie tego, co naturalne. Odciał się definitywnie od głównej tendencji poprzedzającej go *modern dance*, czyli poszukiwania źródła ruchu w pierwotnych, nieskażonych cywilizacją pokładach naszego ciała. Dla Cunninghama ruch wypływał z współpracy pomiędzy ciałem a umysłem, miał być logiczny. Choreograf nie wierzył, w to, że jesteśmy w stanie odtworzyć pierwotne formy ruch. Przeciwnie, uważał, nasze ciała od początku determinowane są przez kulturę, mimo że każdy z nas posiada własny sposób poruszania się i na przykład inne ubrania, może to znaleźć odzwierciedlenie w tym, jakie jest nasze środowisko. Dlatego też punkt widzenia Cunninghama na ruch i na to, co naturalne dla człowieka, jest punktem widzenia człowieka, zamieszkującego miasto, rozumiane jako naturalne środowisko współczesnego człowieka. Prace Cunninghama były abstrakcją na temat nowoczesnej metropolii, jej szybkości, przestrzeni, zmienności, fragmentaryczności. Tworzył zatem ruch oddający wrażenie chaosu ulicznego, charakteryzujący się szybkością, chaotycznością. Przedstawiał rzeczy bez związku, które istnieją w taki sam sposób jak w życiu. Zapytany w jednym z wywiadów<sup>16</sup> czy separacja muzyki i ruchu jest problemem dla jego tancerzy, przywołał przykład „z ulicy”. Na ulicy słyszymy wiele dźwięków, wciąż się zmieniających, ale nie powoduje to że przerywamy lub zmieniamy to, co robimy. Jego choreografie odzwierciedlały zatem istotę życia i świadomości ciała współczesnego mu człowieka. Naturalność przedtem kojarzona z ciężkością ciała, pasją, płynnością, u Cunninghama zmieniała się w ciało, które jest żywe, szybkie, precyzyjne, dokładnie wyartykułowane.

<sup>15</sup> „(...)no talk about meaning or quality. No images given. No attempts made to nurture expressivity in any particular dancer. The dancers are treated more as puzzles than works of art: the pieces are space and time, shape and rhythm. The rest is up to us. We put the puzzle together, making of it what we can, bringing to it what our imaginations allow.” w: *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Susan Leigh Foster, University of California Press, 1986, s. 39-40.

<sup>16</sup> *Merce Cunningham's Working Process*, wywiad przeprowadzony w Walker Art Center, 1981, <http://www.youtube.com/watch?v=zhK3Ep4HiI0&feature=PlayList&p=B5B4F8CA0899F608>, 3.10.2009.