

Marzena Krzemińska

DV8

FILMOWY OBRAZ TAŃCA



Warszawa – Kraków 2007

(c) NowyTaniec.PL , 2006-2007

Redakcja wortalu NowyTaniec.PL zgadza się na kopiowanie niniejszego tekstu, jednak nigdy nie w celach komercyjnych (czerpania z tego dochodu) i zawsze z podaniem autora.

„(...) Moje zainteresowanie psychologią prowokuje mnie nieustannie, by zapytać: dlaczego? Dlaczego arabesque¹? Co oznacza pozycja arabesque? (...) Porzuciłem tradycyjny taniec, ponieważ brakuje w nim specyfiki, brakuje możliwości zadawania pytań i rygoru poza techniką. Wykształcenie w zakresie psychologii pomogło mi rozpoznać pewne zachowania i rozpocząć poszukiwania interpretowania ich na poziomie fizycznym.”² - Lloyd Newson opowiadając o swojej pracy, podkreśla, że, to co jest dla niego istotne, to „taniec o czymś.”

Nie interesuje go ruch abstrakcyjny, estetyczna forma, która zostaje narzucona tancerzom w celu skomponowania jednolitej wizji piękna. Taniec wynikający z indywidualnych cech tancerza, próba stworzenia unikalnego języka ruchu, działanie zespołowe to jedne z ważniejszych punktów wyznaczających obszar zainteresowań DV8 Physical Theatre.

Grupa powstała w 1986 roku z inicjatywy Lloyda Newsona. Sfera poruszanych w ich spektaklach tematów dotyczy przede skomplikowanych relacji międzyludzkich. Jako przykład może tu chociażby posłużyć pierwszy projekt DV8 „My Sex, Our Dance”. Relacje, polegające na przeciwstawnych emocjach obustronnego zaufania, są zobrazowane za pomocą dynamicznego tańca, rozgrywającego się cały czas na granicy fizycznego ryzyka.”³

W mojej pracy opisuję trzy filmy-spektakle DV8 Physical Theatre. Na ich przykładzie chciałabym przedstawić ogólny obraz grupy, opisać formę określoną przez Newsona jako physical theatre nawiązującą jednak do teatru tańca, powstałego w Niemczech. Jedną z ważniejszych cech charakteryzujących pracę DV8 jest nieustanne poszukiwanie nowych jakości ruchowych, nie zamykanie się w określonych technikach tanecznych. Prowadzi to do konsekwentnego budowania języka teatru, tworzenia jednolitej wizji, którą mimo oczywistych różnic w poszczególnych spektaklach, można wyraźnie uchwycić.

Dead Dreams of Monochrome Men

Przestrzeń, energia i czas to trzy podstawowe składniki ruchu, wyodrębnione przez Rudolfa Labana, choreografa oraz jednego z pierwszych teoretyków tańca. Był on twórcą „kinetografii”, czyli graficznego systemu zapisywania ruchu. Dał też podstawy choreologii, nauce o tańcu. Doris Humphrey do tych trzech składników, które określiła jako rytm, dynamikę i rysunek, dodała jeszcze czwarty: motywację. Zwróciła w ten sposób uwagę na

¹ *Arabesque* – pozycja w tańcu klasycznym

² Wypowiedź Lloyda Newsona wydrukowana w programie do spektaklu „Bound To Please”, 1997.

³ Josephine Leask, *The Silence of The Man w.*, Ballet International/ Tanz Aktuell”, Aug./Sept. 1995.

przyczynę ruchu, decydującą zarówno o naszych codziennych zachowaniach, jak i o ruchach tworzących taniec.⁴ Elementy te są ze sobą bardzo silnie powiązane. Zmiana przestrzeni, w której komponowany jest taniec, pociąga za sobą zmiany, dotyczące pozostałych składników ruchu. Okazuje się to niezwykle ważne w momencie, kiedy taniec przestaje odbywać się jedynie na scenie, ale pojawia się też w przestrzeni filmowej.

W tańcu współczesnym już dawno przestano ukrywać zmęczenie. Ekspozować je bowiem - to wyrażać pewną prawdę o człowieku, o jego cielesności. Zbliżenia, których można dokonać dzięki operowaniu kamerą, pozwalają z jeszcze mniejszej odległości obserwować reakcje tancerzy. Wkradamy się w ich intymny świat. Tutaj nie ma miejsca na najmniejszą sztuczność. Świat wykreowany w filmie tańca jest w pełni autonomiczny. Rozgrywa się w realistycznej przestrzeni, zatem język ciała, którym się posługuje musi być w pełni uzasadniony, musi współgrać z otoczeniem. Decyduje to o komponowaniu obrazów w pewien sposób magicznych, odpowiadających nich może bardziej atmosferze snu, czy też świata wyobraźni.

Spektakl „Dead dreams of monochrome men” jest jednym z projektów DV8 Physical Theatre najsilniej i najintensywniej oddziałujących na emocje widzów. W spektaklu bierze udział czterech tancerzy: Lloyd Newson. Russel Maliphant. Douglas Wright i Nigel Charnock. Inspiracją do powstania spektaklu była historia seryjnego zabójcy Dennisa Nielsena, opisana przez Briana Mastersa w książce „Killing for Company”⁵. Wychodząc od tego punktu, reżyser buduje niezwykle świat, który może być odczytywany jako wytwór chorej wyobraźni, lecz który staje się jednocześnie głębokim studium homoseksualnej miłości. Zakreśla cienkie granice pomiędzy czułością i poszukiwaniem fizycznej bliskości, a nadmiernym eksploatowaniem, uprzedmiotowieniem seksualnego partnera. Spektakl cały czas balansuje pomiędzy tymi skrajnościami, odsłaniając najciemniejsze obszary erotyzmu. Zdjęcia w filmie są czarno-białe, co wzmacnia kontrastowość obrazów. Pierwsza scena rozgrywa się w dyskotekce. Niezwykle ważny jest silny związek obrazu z warstwą dźwiękową spektaklu. Dźwięk wzmacnia wizualny odbiór, tworzy odpowiedni komentarz, czasem dzięki temu, że silnie z nim współgra, kiedy indziej poprzez budowanie opozycji.

W takt rytmicznej, dyskotekowej muzyki porusza się tłum mężczyzn. Oparci o ścianę, nieruchomi, stoją czterej tancerze. Ta scena rozegra się przy użyciu minimalnych ruchów i silnej wymianie spojrzeń. Najaktywniejszą postacią jest Lloyd Newson, silnie zbudowany łysy mężczyzna. W jego sylwetce i sposobie poruszania widoczne jest

4 Por. Skrypt wykładów opracowanych dla Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, pod red. B. Kręcielewskiej, Biblioteka Narodowa, 11076735.

5 Por. Josephine Leask, dz. cyt..

niezwykle zdecydowanie. Nie potrzebuje on agresywnych ruchów dla zademonstrowania siły, wystarczy spojrzenie, którym wyznacza przestrzeń swoich działań i wyłapuje obiekt zainteresowań - ciemnowłosego chłopca Russela Maliphanta. Zbliża się do niego coraz bardziej, władczy gestem obejmuje go w pasie. Staje się coraz bardziej natarczywy, a mocny pocałunek nadaje sytuacji charakteru gwałtu. Russel Maliphant usuwa się niezauważony, po jego obecności pozostaje obrysowany biały kontur na ścianie, taki, jakim obrysowuje się zwłoki zamordowanego człowieka.

Russel Maliphant zbliża się do innego mężczyzny. Ich bliski kontakt zostaje dodatkowo wyeksponowany poprzez pracę kamery, która wkrada się w najbardziej intymne rejony. Koncentruje się na ruchu dłoni, który z czułego głaskania przemienia się w głucho uderzenie. Nigel Charnock, zastygł w niemym okrzyku, w pozycji określającej jego absolutną bezbronność, staje się to odpowiednim komentarzem do rozgrywającej się dalej sceny erotycznych perwersji, w których ciało skrępowanego mężczyzny jest wykorzystywane i poniżane.

Dziwna atmosfera tego spektaklu jest budowana poprzez chłód przestrzeni, surowy dźwięk i dziwnie pulsujące światło. Cała ta oprawa decyduje o wykreowaniu mrocznego, chorego świata. Odczuwa się chłód laboratoryjnego procesu, w którym badaniom ulega ciało, eksploatowane na różne sposoby. Ciało obserwowane, obnażane, czule dotykane, poklepywane.

W ciemności rozbłyska światło zapalanej zapałki. Prawie nagi Russel Maliphant siedzi na postumencie, powolnym gestem zapalając papierosa. Jego umięśniona sylwetka jest wyeksponowana, lekko wyzywająca pozycja przeciwstawiona zostaje niezwykle spokojowi, który bije z niego. Kieruje spojrzenie prosto do kamery, czułym niskim głosem deklarując swoją potrzebę nawiązania bliskiego kontaktu.

Obraz ten skomponowany jest na niezwyklej koncentracji energii. Bezruch Russela Maliphanta emanuje ogromną siłą, emocje, które kryją się w jego słowach, eksplodują w gestach innego mężczyzny. Uwięziony w kominie, ograniczony niewielką przestrzenią, miota się, reagując na każde słowo. Kontrapunktowanie energii, czyli nieustanne balansowanie pomiędzy scenami odgrywanymi na najbardziej wyciszonych emocjach przeciwstawiane są zwierzęcej, wręcz dzikiej ekspresji innych. Pragnienia bohaterów nigdy się nie zbiegają. W relacjach pomiędzy dwoma osobami, jedna zawsze przewodzi, kieruje. Russel Maliphant pełen zaufania wtula się miękko w ramiona Nigela Charnocka. On jednak nie czuje się bezpiecznie w tym uścisku, jego ciało jest spięte, skulone, przyjmuje naturalną pozycję obronną. Rozdzieleni mężczyźni stoją naprzeciw siebie w bezruchu, w ich ciałach wyczuwa się napięcie.

Silnie skumulowana energia zostaje uwolniona w następnej scenie, w niezwykle energetycznym tańcu. Układ skonstruowany jest za pomocą powtarzającej się sekwencji ruchowej, wykonywanej w takt silnie zrytmizowanej muzyki. Eksplozja ruchu jak zwykle przeciwstawiona jest bezruchowi. Trzej tancerze, gwałtownie przecinający zdecydowanymi gestami przestrzeń, są zestawieni ze stojącym nieruchomo mężczyzną. Szybkie zmiany kierunków, wirtuozerskie wykonywane w powietrzu obroty poza oś pionu, błyskawiczne przetaczanie, zagarnianie przestrzeni szerokimi ruchami, decydują o witalności ruchu. Są popisem wykraczającym poza normę fizycznych możliwości człowieka. Emocje przefiltrowane przez specyficzny język ciała, opowiadają o najbardziej pierwotnych odruchach. Test badający granice zaufania przedstawiony zostaje za pomocą prostego obrazu. Jeden z mężczyzn wspina się po przyklepionej do ściany drabinie, a następnie rzuca się w ramiona stojącego na dole partnera. Za każdym razem wchodzi coraz wyżej, siłą upadku staje się coraz większa. Jego wymagania są zbyt duże, w którymś momencie czekający pod drabiną tancerz odchodzi, zdaje sobie sprawę, że nie podoła kolejnym wyzwaniom.

W spokojną wyciemnioną przestrzeń dynamicznym skokiem wdziera się tancerz. Naskakując na odchodzącego mężczyznę, sprawia, że traci on równowagę i upada. Moment, w którym tancerze wchodzi ze sobą w interakcję, wydają się niezwykle ryzykowne, przekraczają granice naszego myślenia o bezpiecznych położeniach ciała. Jednocześnie wyczuwa się, że są silnie kontrolowane, ale wykonywane z niezwykłą swobodą. Ich wirtuozeria polega na zdumiewającej współpracy partnerów. W chwili, gdy ich ciała łączą się w tańcu zaczynają stanowić jedną całość. Płynne przenoszenie ciężaru, wzajemne przekazywanie energii, pozwala na wykonanie niezwykle układów ruchowych. Sprawia, że ten niesamowicie dynamiczny taniec zdaje się pomijać prawa grawitacji, nieustannie balansuje na granicy równowagi. Ciała tancerzy zderzają się i odbijają od siebie. Kontakt nie nawiązuje się przez powolne zbliżenie, ale zawsze przez atak.

Kolejna scena staje się ruchową wariacją na temat zaufania. Jest ona przede wszystkim wizualnym nawiązaniem do poprzedniego obrazu, w którym opierający się o drabinę Nigel Charnock wychyla się poza oś bezpieczeństwa i rzuca się w dół, oczekując, że zostanie złapany. Jego znajdujące się poza pionem ciało, tworzy ukośną linię, ten sam układ linii pojawia się w scenie, gdy zaskoczony gwałtownym skokiem partnera mężczyzna upada na podłogę. Sekwencja ta powtarza się kilkakrotnie. Złożony na pół naskakujący mężczyzna oplata się wokół głowy partnera. Przewracając go, zakrywa mu oczy, obezwładnia. Pozbawiony świadomości człowiek sprowadzony zostaje do ciężaru

opadającego ciała.

Eksperymenty, których dokonywał na swoich ofiarach Nielsen, stosunek seksualny odbywany na martwym ciele, są punktem wyjścia do skomponowania przejmujących obrazów przemocy, które oddziałują na odbiorcę przewrotnym pięknem. Skoncentrowanie na mrocznej stronie erotyzmu wylania zwierzęcy pierwiastek ludzkiej natury. Ciało ukazane zostaje w niepokojąco odczłowieczonej formie. Puste spojrzenie, wygięty w luk kręgosłup, ciało półnagiego mężczyzny mocno przylega do ramion Douglasa Wrighta, oblepia jego twarz, obezwładnia w śmiertcionośnym uścisku. Następnie przysysa swoje usta do jego ust i trwając w tym przerażającym pocałunku ciągnie drugie, bezwładne ciało po podłodze.

Scena rozgrywająca się pomiędzy dwoma mężczyznami, w których jeden pełni dominującą rolę, czerpiąc przyjemność z manipulowania biernym ciałem partnera, odsłania trudne do zdefiniowania relacje, balansujące na granicy czułości i erotycznych perwersji. Aktywnie działający mężczyzna, miękko się przytula, kierując dłońmi biernego Russela Maliphanta, układa je sobie na ramionach tworząc pozory uścisku. Wykorzystuje bezwład ciała, zbliża się i oddala, pozwalając, by rozluźnione ręce spływały po jego ciele. Potem gesty nasilają się, Lloyd Newson nadając impuls mocnym pchnięciem miednicy, przewraca Russela Maliphanta, by w ostatniej chwili podtrzymać go, obejmując go jedną ręką w pasie, a drugą zakrywając mu usta. W końcu kamera rejestruje na zbliżeniu zaciskany wokół kostek pas, na którym głową w dół zawiesznie pozbawione życia ciało.

Równoległe, w drugim pomieszczeniu, inny mężczyzna dokonuje eksperymentów na ukazanym wcześniej w zezwierzęconej formie ciele Nigela. Widok pozbawionego świadomości człowieka wzmocniony jest towarzyszącym dźwiękiem, jest to nieprzyjemny, płaski odgłos odbijanego od podłogi, przeciąganego nagiego ciała, poniewieranego, układanego, przerzucanego. Ciało pełzające, przelewające się przez ramiona podtrzymującego je mężczyzny - kolejne, wydawałoby się niezwykle naturalistycznie skonstruowane obrazy: bezsilności, bezwładu, odczłowieczenia, które emanują jednak magiczną siłą. Gwałtowne, brutalne emocje są silnie sugerowane, ale nigdy nie pokazywane dosłownie. Znajdujące się na granicy snu i jawy wizje przerywa wreszcie, sprowadzając je do poziomu rzeczywistości obraz.

Z zewnątrz dochodzą odgłosy ulicznego życia. Z sufitu zwisa przymocowane pasami martwe ciało, na podłodze leżą rozrzucone zwłoki, z prawej strony fotelu zasiada najsilniejszy z mężczyzn - Lloyd Newson - twórca spektaklu. Wpatrzony w dal, ledwie wyczuwalnym ruchem porusza się w rytm lekkiej, popularnej piosenki.

Strange Fish

„(...)Mniej zainteresowana jestem tym, jak ludzie się poruszają, a bardziej tym, co ich porusza” - te słowa Piny Bausch najlepiej opisują intencje teatru tańca, sposób rozumienia ruchu. Cele nie są tu estetyczne, a tradycyjne pojęcie tańca zostaje znacznie rozszerzone. Twórcy teatru tańca rezygnują z popisowych figur tanecznych, z repertuaru kroków baletu klasycznego. Szukają przyczyny ruchu, zarówno w ciele (koncentrując się przy tym głównie na siłach, które na nie oddziałują), jak i w sferze emocjonalnej, decydującej o wyrazie.

Taniec, który rezygnuje z popisowych efektów, który przestaje przyciągać uwagę głównie ze względu na formę, staje się istotnym środkiem przekazu zawartych w spektaklu treści. Nie pełni roli dominującej, lecz współtworzącą przedstawienie. Ruch nie obrazuje konkretnych sytuacji, tworzy własny język, który odczytywany jest za pomocą nawyków na poziomie fizycznym.

W teatrze Piny Bausch taniec wyrasta z gestu, jest podpatrywaniem codziennych ludzkich zachowań. W tym sensie tańcem stają się nawet najprostsze ruchy. Grupa ludzi spacerujących w rytm własnych oddechów. Obsesyjnie powtarzane gesty tworzą specyficzny taniec, w którym na pierwszy plan wyłaniają się emocje. Ruch decyduje o tym, czy zaliczamy bohaterów do grupy ludzi żyjących według jakichś konwenansów, czy do grupy osób nieprzystosowanych.

Widoczne jest to szczególnie w spektaklu „Café Müller”, gdzie osoby pełniące role strażników, starają się pokierować, poruszającą się z zamkniętymi oczami, parę zakochanych. Niezwykle charakterystyczną postacią w tym przedstawieniu jest barwnie ubrana kobieta w rudej peruce. Przyciąga uwagę głównie poprzez kontrast w stosunku do pozostałych dwóch kobiet, które w długich, zwiewnych sukienkach, poruszają się niczym w lunatycznym transie, jej ruchy są bardzo energiczne. Ubrana w buty na wysokich obcasach, drobnymi kroczkami przemierza przestrzeń sceny. Dopiero w końcowej scenie rezygnuje z narzuconej jej roli, buntuje się przeciwko tak ukształtowanemu wizerunkowi kobiety. Odrzuca niewygodne buty, jej ruchy przestają być skrępowane i nerwowe. Wykonuje płynny taniec, powtarzając ruchy wykonywane przez kobiety w białych sukniach.

Zwyczajne gesty, nerwowe nawyki, sposoby poruszania się mogą wiele powiedzieć o ludzkiej naturze, Pina Bausch jako jej wnikliwy obserwator, potrafi wykorzystać własne doświadczenia, aby opowiedzieć, o samotności i potrzebie miłości, o ludzkich słabościach i tęsknotach.

Potrzeba akceptacji, konflikty w relacjach międzyludzkich, to również tematy poruszane przez brytyjską grupę DV8 Physical Theatre. Stworzony przez Lloyd Newsona spektakl „Strange Fish” jest wyraźną próbą dialogu z twórczością Piny Bausch, nawiązania do jej spektakli pojawiają się nie tylko na poziomie treści, ale też w sposobie myślenia o ruchu, w jego komponowaniu. Pojawiają się wyraźne cytaty z jej przedstawień, obrazy, gesty.

Przy okazji tego spektaklu, kolejny raz poruszany jest temat kobiety, pewnych stereotypów związanych z jej wizerunkiem, przymusem przyjęcia schematycznych zachowań. W przedstawieniach Piny Bausch kobieta jest zbyt słaba, by walczyć z przemocą, której często pada ofiarą zarówno na poziomie emocjonalnym jak i na poziomie fizycznym. Jej ciało pozostaje bezwładne, mimo iż gesty otaczających ją mężczyzn, które początkowo mogły być oznakami czułości, stają się zbyt silne i natarczywe. Taki obraz kobiety, skupienie się na jej słabościach, koncentrowanie się na jej osobie jako na obiekcie przemocy, sprawia, że zostaje ona otoczona pewnego rodzaju czcią, wywyższona jako kobieta cierpiąca.

Pierwsza scena spektaklu DV8, rozgrywająca się w oświetlonej świecami kaplicy, nawiązuje do wizerunku kobiety stworzonego przez Pinę Bausch. Na pierwszym planie staruszka w czarnej sukience odmawia szeptem modlitwę. W tle kontur ogromnego drewnianego krzyża. Z lewej strony wylania się kobieta, która wydaje się obca w tej przestrzeni. Padający z prawej strony strumień światła rozświetla rozpięte na krzyżu ciało. Pulsujące w rytmicznym oddechu okazuje się ciałem kobiety, śpiewającej wzruszającą pieśń. Jej postać będzie przewijać się przez cały spektakl jako nieustanne przypomnienie ofiarnej roli kobiety. Dziewczyna, zwiedzająca kaplicę z zainteresowaniem, przygląda się pogrążonej w modlitwie staruszce i ukrzyżowanej kobiecie, która zaczyna ją czarować swoim dziwnym, nieco demonicznym tańcem. Ulegając jej urokowi powtarza niektóre ruchy, decydując się na przyjęcie roli kobiety gotowej do poświęceń, godzącej się na milczące cierpienie.

Ta pierwsza nieco mroczna odsłona zapowiada problematykę spektaklu. Nawiązania do przedstawień teatru z Wuppertalu występują jednak przede wszystkim na poziomie ruchu. I tutaj ludzie pokazani są przez swoje codzienne ruchy, przerysowane, skarykaturowane. Tworzy to niezwykle taniec, czasem komiczny, zwykle jednak ukrywający pod powierzchowną śmiesznością tragizm ludzkich niedoskonałości. Rezygnacja ze słów i skoncentrowanie się na poziomie języka ciała, przejawianie niektórych ruchów i gestów, pozwala na dokładniejszą obserwację ludzkich zachowań. Łatwo jest naszkicować wyraziste charaktery, przyjrzeć się, na czym polega siła grupy i

osamotnienie wyłączonej z niej jednostki.

Spektakl „Strange Fish” skonstruowany jest z pięknie wyreżyserowanych obrazów, kolejne odsłony zawierają osobno opowiedzianą historię, skoncentrowaną wokół relacji międzyludzkich. Jednocześnie zdarzenia mają też jakiś układ fabularny, można je połączyć w ciąg przyczynowo-skutkowy wraz z rozwojem akcji, jak w klasycznym filmie, następuje wzrost napięcia.

Warto jednak bliżej przyjrzeć się kilku wybranym scenom. Pierwsza, rozgrywająca się w barze, jest historią o rywalizacji i uwodzeniu. Dwie kobiety i mężczyzna, szepczący ze sobą przy barze, są przeciwstawieni mężczyźnie, wchodzącemu do pomieszczenia. Jego umięśniona sylwetka, popis siły wzbudzają zainteresowanie grupy. Cała scena utrzymana jest w niezwykle lekkim, żartobliwym nastroju. Odegrana na komicznej nucie, pozwala na dostrzeżenie śmieszności ludzkich zachowań. Mężczyzna, chcąc wywołać odpowiednie urażenie, z miną znudzonego atlety, jakby od niechcienia, wchodzi na rękach. Prowokuje to grupę do działania. Dla kobiet przybysz jest obiektem adoracji, pragną zwrócić na siebie jego uwagę. Dla mężczyzny, który nosi w spektaklu imię Nigel - staje się przeciwnikiem, który pojawił się na jego terytorium. Rozpoczyna się pojedynek na gesty i ruch prowokowany głównie przez Nigela, który angażuje się w tę walkę. Jego szybkie, nerwowe reakcje przegrywają z płynnym, perfekcyjnie i obojętnie wykonanym tańcem Siłacza. Teraz do rozgrywki ruszają kobiety, które zamieniają się raczej w samice, uwodzące najsilniejszego w stadzie samca.

Pojawia się tu drobny cytat ze spektaklu Piny Bausch. Kobiety, idąc jedna za drugą i chcąc wyeksponować swoją kobiecość, obrysowują dłońmi linię piersi, bioder i pośladków. Rytm kroków i tempo wykonywania gestu budzi skojarzenie ze słynnym korowodem z „Kontakthofu”, gdzie spacerujący po okręgu tancerze wykonują proste, zapożyczone z codziennego życia, ruchy.

Pojawiące się w butach na obcasach, krótkich sukienkach i blond perukach kobiety starają się „uwieść samca”. Podobnie jak bohaterka spektaklu „Cafe Müller” będą poruszać się drobnymi kroczkami, rozpoczną uwodzicielską zabawę. Gdy mężczyzna wybierze jedną z nich, zmienia się relacje. Zamiast dwóch kobiet zjednoczonych w grze czarowania mężczyzny, pojawi się zauroczona sobą para i odrzucona kobieta, która samotnie odchodzi pustym korytarzem. Pełen rezygnacji krok, rozluźnione ciało i smutno kołysząca się w dłoni peruka, są dowodem jej przegranej. Przestrzeń, którą przemierza, głębia pokonywanego przez kobietę tunelu, silnie kontrastuje ze swoistą dwuwymiarowością tańca kochanków. Mocno przytuleni do ściany, delikatnie wślizgują się w przestrzeń, budując tło jej dramatu. Zakochani żyją w innym świecie, jakby poza czasem. Rytm ich

oddechów i ruchów jest dużo spokojniejszy od rytmu kroków osamotnionej dziewczyny. Bliskość splecionych ze sobą ciał, zdaje się być dodatkowo spotęgowana usytuowaniem tańca w przestrzeni dwuwymiarowej. Każdy ruch spowodowany jest impulsem przekazanym od partnera, kobieta, przetaczając się leniwie po ścianie, w ostatniej chwili, jakby przypadkiem zahacza dłonią o biodro mężczyzny, co powoduje, że jego ciało zaczyna się przetaczać tym samym powolnym ruchem, podąża za nią.

Szerokie koliste ruchy rąk zarysowują na ścianie ponad ich głowami kopulę, która określa sferę intymnego świata, strefę bezpieczeństwa. W tę przestrzeń nie można się wkraść. Nie udaje się to Nigelowi, pełniącemu w spektaklu funkcję żalostnego błazna, samotnego człowieka, który pod nadmiernie ekspresyjnym zachowaniem próbuje ukryć silną potrzebę bliskości. Jego objawy czułości są jednak zbyt nachalne, pozostali traktują go jak dziwaka. Cierpienie spowodowane samotnością bywa jednak tak silne, że Nigel poszukując miłości, stara się walczyć o akceptację.

Pomiędzy splecionymi w uścisku ciałami zakochanych pojawiają się najpierw dłonie, potem przeciska się między nimi noga zdesperowanego mężczyzny, a po chwili cała jego sylwetka. Brutalne wtargnięcie nie pozwala mu jednak doświadczyć bliskości. Zakochani odrzucają intruza, ponownie łącząc się w czułym uścisku. Wsparty nogami na ramionach kobiety i rękami na ramionach mężczyzny Nigel rozciąga i wygina ciało próbując rozdzielić tulącą się parę.

Ta ingerencja w świat dwojga kochających się osób jest również nawiązaniem do spektaklu „Cafè Müller”. Tam mężczyzna, próbujący pełnić rolę nauczyciela, chce narzucić pewien schemat miłości. Nakłada kobietę na wyciągnięte ręce partnera, oczekując, że obydwójce zastygną w tej pozie. Jednak ręce chłopca rozluźniają się, dziewczyna opada na podłogę, by potem wrócić do pierwotnej pozycji uścisku. Mężczyzna nie daje za wygraną, układ powtarza się kilka razy, ruchy stają się coraz szybsze i bardziej agresywne. Zakochani poruszają się intuicyjnie, ich ciała jakby bezwolnie przytulają się do siebie.

Para ze spektaklu „Strange Fish” w przeciwieństwie do nich walczy z intruzem, zdecydowanie odrzuca go jako tego trzeciego, obcego i niepotrzebnego. Ich wspólne bycie przeciwstawione jest samotnemu bytowaniu jednostki odrzuconej. Szczególnie wyraźnie jest to pokazane w kolejnym obrazie. Znowu mamy układ dwa na jeden. Na jednym końcu ławki flirtująca ze sobą para, na drugim samotna kobieta, która próbuje się do nich przyłączyć, zbliżyć. Gdy zostaje odrzucona, zaczyna zachowywać się bardziej agresywnie, przedmiotem walki staje się ławka, z której spycha dwoje znienawidzonych przez nią ludzi.

Rozpoczyna się dramatyczny koncert, skomponowany na trzy osoby i ławeczkę.

Płynnie skonstruowana walka przyciąga uwagę zaskakującymi zmianami. Kobieta-samotna niczym przestraszone dziecko, rozpaczliwie przytula się do ławki. Szybko jednak jej miejsce zajmuje druga dziewczyna, która przyjmuje pozycję przygotowania do walki. W przysiadzie, z szeroko rozstawionymi rękami (jedną zdecydowanie wysuniętą do przodu) przypomina zwierzę gotowe do wyskoku. Nieoczekiwanie, chwilę później, znajduje się już na podłodze, przyciśnięta do ziemi ciężarem ławki. Ta bitwa skończy się jednak jej triumfem zasiadzie na umieszczonej do góry nogami na plecach mężczyzny ławce, w pozycji zwycięzcy oddali się z pola walki.

Kobieta-samotna, ta sama, która w pierwszej scenie pojawiła się w kaplicy, odrzucona w trakcie zalotów, po raz kolejny znajdzie się po przegranej stronie. Gdzieś w oddali, oparta o ścianę, widoczna jest sylwetka Kobiety-Chrystusa. Jej obecność jest informacją, że kolejne spotkanie z Siłaczem również nie będzie szczęśliwe. Porozumienie nawiązuje się bez słów. Podglądane przez uchylone drzwi umięśnione trenujące ciało (postać mężczyzny sprowadzona do zwykłej fizyczności). Następuje chwila zatrzymania, przedłużone spojrzenie. Mężczyzna podąża za kobietą, ona się rozbiera, jednak śpiew Kobiety- cierpiącej sprawia, że rozebrana wycofuje się w głąb pokoju. Naga, wsłuchana w muzykę, stoi nieruchomo wpatrzona w stojącego naprzeciw niej mężczyznę. Śpiew ma być ostrzeżeniem, czy też przypomnieniem o cierpieniu i bólu, których doświadcza każda kobieta. Ich metaforą staną się drobne kamienie, które Kobieta-Chrystus trzyma w dłoni. Przerzucane z ręki do ręki. wydają delikatny dźwięk, głuchy odgłos rzuconych kamieni na podłogę jest jak pierwsze krople deszczu, który nasili się powodując prawdziwą lawinę z lulkiem spadających na podłogę kamieni. Gdy ulewa minie, kobieta biorąc mężczyznę za rękę delikatnie, lecz zdecydowanie wciągnie go do pokoju. Obdarta już teraz z jakiegokolwiek teatralnej umowności scena erotycznego zbliżenia przerodzi się w kolejny symboliczny obraz. W trakcie aktu seksualnego kobieta wysuwa się spod mężczyzny, zaczyna go obserwować. Akt, który miał być fizycznym spełnieniem łączącej ich bliskości, zostaje obnażony, sprowadzony do rytmicznie wykonywanych konwulsyjnych ruchów. Człowiek znów okazuje się być jedynie ciałem, bezmyślnie, tępo egzystującym. Kobieta ponownie odrzucona, przegrana w walce o zdobycie odrobiny czułości, okazuje się niepotrzebna nawet w akcie seksualnego zaspokojenia. Kolejne ciosy są jak kamienie, które zrzuca na nią śpiewająca kobieta. Ciało zwija się pod każdym uderzeniem, zaczyna się szamotać zagarniając coraz większą przestrzeń. Szerokie ruchy rąk, bezwładna szamotanina niszczy gładką powierzchnię, rozrzuconych na podłodze kamieni. Niezwykle energicznym ruchom towarzyszy silny dźwięk szurania, rozpychanych przez wijące się ciało kamieni. Te odgłosy przyciągają uwagę gromadzącej się pod drzwiami grupy osób,

które początkowo nasłuchują potem zaciekawione wchodzą do pokoju. Następuje niezwykle zderzenie dwóch istniejących na różnych płaszczyznach światów. Obraz kobiety wijącej się wśród rozsypanych na podłodze kamieni, jego poetyckość i umowność, w zestawieniu z tak silnie realistycznymi bohaterami, zostaje zburzona. Ich wejście nabiera nagle innego sensu, jest brutalnym wtargnięciem w niezwykle intymny świat cierpiącej kobiety. Tym bardziej, że nie są oni w stanie zrozumieć tego, co zobaczyli. Może ich to zresztą nie interesuje, pojawili się tutaj kierowani zwykłą ciekawością. Zaskoczona kobieta zrywa się z podłogi, wycofuje się w róg pokoju. Jej nagość staje się nagle niezwykle krępująca, pośpiesznie nakłada na siebie bluzkę, by następnie z pełnym ufności wyrazem twarzy, z na wpół zatrzymanym gestem wyciągnięcia w ich kierunku ręki, zbliżyć się do całej grupy cisnącej się przy drzwiach. Oni jednak nie chcą zaoferować jej swojego zrozumienia. Pośpiesznie wychodzą. Kobieta znów zostaje sama przeciwstawiona grupie, która tworzy jednolity organizm. Ich spojrzenia i szepty stają się dla niej bolesne. Próbuje wtargnąć, znaleźć się między nimi. Jednak za każdym razem grupa rozpierzcha się, by za chwilę połączyć się w innym miejscu. Gdy kobieta upada na podłogę, zręcznie przez nią przeskakują. W biegu życia są oni jak trybiki maszyny. Jedna z osób przeskakuje przez inne przetaczające się po podłodze ciała, by za chwilę przyłączyć się do nich, stać się przeszkodą omijaną przez kolejną osobę, biorącą udział w tej dziwnej grze. Jedynymi, którzy nie dają się wtłoczyć w ten proces są Nigel i Kobieta. Dwoje odrzuconych, niedopasowanych. Reguły panujące w tym świecie niewiele różnią się od surowych praw natury. Kobieta w akcie protestu zaczyna wykonywać krótkie, zdecydowane ruchy. Skoki, którymi przecina przestrzeń nie są akcentowane w górę, nacisk położony jest na kontakt z podłogą, na moment, gdy tancerka opada. Ciężar ruchów jest kierowany ku ziemi. Kobieta zaznacza w ten sposób swoje terytorium. Przypomina to jakiś pierwotny rytualny taniec. Ciało skulone w przysiadzie, rytm skoków, uderzenia o podłogę. W odpowiedzi podłoga zaczyna pulsować, jakby taniec wyzwolił tajemnicze siły, usiłujące teraz wydostać się spod spodu. Pierwszym odruchem jest próba zatrzymania tego procesu. Kobieta stara się przytrzymać, drgającą podłogę, pod spodem trzepocze się zanurzone w wodzie ciało. Potem jednak odrywa pośpiesznie deski, odsłaniając zbiornik z wodą. Próbuje dotknąć, dotrzeć, zrozumieć. Wtedy jednak wszystko się uspokoja, powierzchnia wody jest gładka. Obraz ten jest niezwykle subtelnym ukazaniem tego, co nieświadome, ukryte gdzieś pod powierzchnią. Bronimy się przed wkroczeniem w te mroczne rejony, a jednocześnie pragniemy je poznać. Kobieta, pociągając za sobą Nigela, wskakuje do wody. Będzie to dla niej akt oczyszczenia, dzięki niemu odnajdzie siłę, by sprzeciwić się przyjmowaniu kolejnych ciosów. Śmiertelnym pocałunkiem unicestwia Kobietę-Chrystusa i opuszcza

zniszczoną kaplicę.

Enter Achilles

Lloyd Newson zainteresowany jest indywidualnościami. Jego tancerze nigdy nie tworzą grupy, zespołu odtwarzającego jakiś układ choreograficzny. Ich rola nie sprowadza się do roli elementów choreografii, do części wchodzących w skład rysunku, obrazu. Każdy tancerz buduje własną postać, jest samodzielnym bohaterem. O zachowaniu indywidualnych cech świadczy przede wszystkim ruch. Taniec nie jest ujednolicony, odegrany według jakiegoś zapisu. Głównym zadaniem Newsona jest podpatrywanie ludzi, odczytywanie cech ich charakterów dzięki wnikliwej obserwacji zachowań. Dopiero z tej menażerii osobowości, otrzymujemy ekstrakt eksponujący to, co jest dla wszystkich ludzi wspólne, to, co głęboko ukryte w ludzkiej naturze.

“Enter Achilles” to opowieść o męskim świecie. O jego sile i o jego słabościach. Jak zwykle w spektaklach DV8, najgłębsze treści wydobywa się dzięki zderzeniom przeciwieństw, zestawieniom: siły z niemocą. W męskiej naturze Newson dostrzega agresję, którą ukazuje poprzez obrazy zezwierzęcenia.

Pierwszy obraz jest jak koszmar senny. Poruszający się w zwolnionym tempie mężczyźni z niewidzącym wzrokiem, budzą grozę. Puste spojrzenie świadczy o wyłączonej świadomości, centrum ich działań nie jest umysł, agresja kieruje ich ciałami. Ręka zaciśnięta w pięść podnosi się w górę w akcie złości. Mężczyźni o nagich torsach tworzą pulsującą w nienawiści grupę. W tle rozlegają się okrzyki, przypominające te, jakie zwykle towarzyszą bójkom. Akcja filmu rozgrywa się w głównej mierze w brytyjskim pubie, miejscu męskich spotkań. Ubrani w eleganckie koszule i marynarki bohaterowie przeglądają się w lustrze. Staże się to pretekstem do ukazania bogatego repertuaru gestów. Należy do nich poprawianie krawata, przeczesywanie dłonią włosów, pocieranie karku, głaskanie się po zaroście. Początkowo, spektakl tylko w nikłym stopniu wykorzystuje możliwości ruchowe. Dzięki temu można dostrzec, jak płynna jest granica pomiędzy zwykłymi gestami, a tańcem. Tancerze poruszają się w bardzo oszczędny sposób, jednak charakterystyczny dla codziennych zachowań ruch zostaje eksponowany: wykonywany jest czasem minimalnie wolniej i bardziej płynnie. Gdy w filmie pojawi się wreszcie taniec, nie jest to dla nas zaskoczeniem. Wyrasta on bardzo naturalnie z coraz bardziej wyrazistego zaznaczania ruchu.

Mężczyźni dokonują rytuału powitania. Zachowują się przy tym jak chłopcy, którzy nie wyrosli jeszcze z wzajemnych głupich kawałów. Powitanie polega na poklepywaniu,

czochraniu włosów i nieustannym przekomarzaniu się. prowadzącym do niezwykle brawurowego tańca. Przy wykorzystaniu niewielkiej przestrzeni pubu rozegrany zostaje popisowy układ. Mężczyźni tańczą niezwykle swobodnie, najtrudniejsze elementy wykonywane są jakby od niechcenia. Przedmiotem, który najczęściej znajduje się w centrum uwagi, jest szklanka piwa. Odgrywa ona niezwykle ważną rolę w relacjach między mężczyznami. Obszar jej potocznego wykorzystania zostaje znacznie rozszerzony. Szklanka piwa staje się obiektem adoracji lub rywalizacji.

Wraz z wykluczonym z tego świata obserwatorem zaglądamy przez szklane drzwi do wnętrza pubu. Ze splecionych ze sobą dwóch męskich ciał powstaje dziwny stwór, który powolnie przetaczając się zmierza w naszą stronę. Obydwaj mężczyźni zdają się brać udział w wyścigu swojego życia. Obserwujemy ich w zwolnionym tempie: skupione spojrzenia, zawzięte wyrazy twarzy i wreszcie osiągnięcie celu - upragnionej szklanki piwa. Przewrotna puenta, budowanie atmosfery grozy, po to tylko, aby zakończyć go żartem, to cechy świadczące o specyfice tego spektaklu. Zresztą momenty komiczne w filmie mają zawsze drugie dno, nigdy nie są wykorzystywane jedynie dla pustego efektu. Bohaterowie, mimo że pozornie biorą udział w wesołym towarzyskim spotkaniu, kryją gdzieś pod powierzchnią swobodnych zachowań swoje wstydlive tajemnice.

G. spędza wieczory z gumową lalką, operuje nią stwarzając pozory erotycznej zabawy. Czule przytulana i głaskana lala, usadzona na jego kolanach, zaczyna pocieszenie fikać nóżkami. Atmosferę zabawy przerywa telefon i kobiecy głos nagrywający się na automatyczną sekretarkę. Mężczyzna nie decyduje się podnieść słuchawki, od kontaktu z prawdziwą kobietą woli świat własnych fantazji.

Inny z bohaterów, rozrywkowy P., różni się trochę od swoich kolegów. Nie jest przystojniakiem o silnie zbudowanej sylwetce. Próbuje zatem zaistnieć dzięki swoim żartom. Jednak w chwili, gdy pozostali krzyżąc i gwizdząc, oddają się wyśmienitej zabawie, on przyciska do ust pustą szklankę, wydając z siebie głuchy krzyk. W pubie pojawia się jeszcze jedna postać z gatunku „niedopasowanych”. Jego zachowanie zostaje świadomie przejawione dla zwiększenia kontrastu pomiędzy nim, a gromadą demonstrujących swoją męskość samców. Mężczyźni tworząc zwartą grupę, rozmawiają ze sobą, palą papierosy, by za chwilę odtworzyć swój rytualny taniec. Z pochylonym tułowiem, na lekko ugiętych nogach, poruszając się w jednakowym tempie, przed siebie. Zsuniecie marynarki z prawego ramienia, potem z lewego, uniesienie szklanki piwa w toaście - powtarzane rytmicznie gesty, budują swoisty taniec.

Przybysz porusza się inaczej. Jego ruchy są płynne, miękkie i na kobiecy sposób delikatne. Nie zostaje oczywiście zaakceptowany przez grupę. Mężczyźni krokiem

dostawnym otaczają przybysza. Starają się go ośmieszyć, wyolbrzymić jego inność. Uciekają się do najprostszych sposobów: przedrzeźniają, naśladując kobiece ruchy, najsilniejszy z grupy demonstracyjnie całuje go w rękę. Potem ruszają do ataku. Scena narastającej agresji zostaje nieoczekiwanie przerwana absurdalnym żartem, rodem z Monty Pythona. Bohater pełniący przed chwilą funkcję ofiary, wirując zrzuca z siebie ubranie, odsłania ukryty pod spodem kostium Supermana. Prześladowcy z dziecięcą radością godzą się na nową konwencję zabawy. W kpiącym geście wybiegają z pubu, wynosząc jego ciało na rękach.

Świat przedstawiony w filmie opiera się na zdecydowanych kontrastach. Siła i męskość przeciwstawione zostają dyskryminowanej „niemęskości”. W świecie heteroseksualnych reguł nie ma miejsca na inność, panują ściśle określone normy, którym trzeba się podporządkować, aby nie zostać wyłączonym poza nawias. Wiarygodności temu obrazowi dodaje posługiwanie się półcieniami, wprowadzenie bohaterów, których wizerunek wzbogacony jest o cechy, świadczące o ich wrażliwości.

Z gromady agresywnych samców wybija się Jordi. Należy on do grupy, lecz nie do końca podporządkowuje się jej wymogom. Z zainteresowaniem przygląda się Supermanowi, próbuje spojrzeć na niektóre zjawiska, przyjmując jego punkt widzenia. Można to zaobserwować szczególnie w sposobie ogrywania przedmiotu, który zostaje wyrwany ze swojego pola znaczeniowego i umieszczony w innym kontekście. Przetaczana po ciele i zręcznie obracana w dłoniach piłka zostaje włączona w niezwykle taniec. Jordi przejmuje piłkę, szuka nowych możliwości ruchu i sposobów wykorzystania jednowymiarowo postrzeganego do tej pory przedmiotu. Nie zrozumie tego oczywiście żaden z członków gromady, przebiegający mężczyzna wyrywa Jordiemu piłkę, zaczyna ją kopać, odbijać od ściany, zwracając uwagę na jej powszechne użycie. Odłączenie się od stada nie skończy się dla niego dobrze. Superman uzbrojony w maszynkę do golenia i piankę w sprayu zagrozi jego męskiemu poczuciu tożsamości, pozbawiając jego ciało owłosienia.

Scena znowu rozegrana na poziomie absurdalnego komizmu odsłania prosty mechanizm odsłonięcia ukrytych słabości. Co kryje się pod agresywnym zachowaniem, zdecydowanymi gestami i zarostem - gdzie tkwi sedno męskości? Okazuje się, że najsilniejsi z gromady ukrywają się pod zasłoną pozorów, tracą jednak swoją siłę, gdy zbraknie im wsparcia ze strony towarzyszy. Pozostają obnażeni z powierzchownych oznak dominacji.

Rozrywkowy P. próbuje pogodzić dwa przeciwstawne obozy, zaprasza Supermana, by przyłączył się do ich towarzystwa. Dowcipkując, stara się rozładować napiętą sytuację.

Mężczyźni w stadzie rozpoczynają swoją zabawę. Sprowadza się ona do konkursu na najszybsze wypicie piwa. spacerowania z kuflem umieszczonym na ramieniu lub na karku. Popisy zręcznościowe przechodzą w żywiołowy taniec, kolejne demonstracje zwierzęcej siły.

Superman proponując inny rodzaj muzyki, śpiewający falsetem zespół Bee Gees, prezentuje też odmieniony sposób poruszania się. Jego gesty są zmanierowane, zaczyna spacerować niczym modelka na wybiegu, kołysząc przy tym przesadnie biodrami. Mężczyźni, podporządkowując się zachowaniom stadnym, dają się wciągnąć do zabawy. Podciągają koszule, opuszczają spodnie, z wypchniętymi do przodu klatkami piersiowymi, kołysząc pośladkami ulegają chwilowej gorączce. Dopiero wejście przywódcy przerwie to jednocześnie radosne i dziwne wydarzenie. Przybywający razem z nim G. reaguje z największą złością. Przytrzymując za włosy zmusza dwóch roznegliżowanych mężczyzn do pocałunku, uderza ich głowami o ścianę.

Swoją złość kieruje następnie przeciwko Supermanowi. Rozpoczyna się walka, w której mężczyźni są brutalni i natarczywi, a Superman zwinny, opanowany i sprytny. Rozrywkowy P. starając się ratować swego nowego przyjaciela, decyduje się odkryć tajemnicę jednego z atakujących mężczyzn. Przynosi nadmuchiwaną lalę. Budzi to żywiołowe reakcje, będące połączeniem dzikiego zwierzęcego erotyzmu z niesłychaną brutalnością. Mężczyźni na przemian naśladują ruchy kopulacyjne i poniewierają lalkę, uderzając w nią i kopiąc. W końcu Przywódca dokonuje czegoś na kształt mordy. Znając, bowiem silne emocje, jakimi G. darzy lalkę, zaczynamy traktować ją jak żywą istotę. Przedziurawiona kawałkiem szkła, zostaje ubrudzona czerwoną mazią przypominającą krew.

G. rozpacza jak po utracie niezwykle bliskiej osoby. Pozostaje na placu sam. Pozostali wycofują się powolnym ruchem, wspinając się na mur, wypełzają z tej przestrzeni, uciekają przed odpowiedzialnością. Na koniec pojawia się jednak żartobliwa puenta, drobne nawiązanie do zaliczanego już do klasyki baletu „Pietruszka” w choreografii Michaiła Fokina. Zza muru wyłania się naprawiona lalka. Trudno jednak odczytać jej znaczenie. Podobnie jak w „Pietruszce” jej pojawienie może otwierać dalsze dyskusje o usytuowaniu tego zdarzenia, balansującego pomiędzy jawą a snem.

* * *

Gdzie zaczyna się taniec? Czy istnieje granica, po przekroczeniu której można mówić o wykonywaniu codziennych gestów jako o sztuce? Sfera ruchu jest nieodłącznym elementem biologicznego funkcjonowania człowieka. Jest pierwotnym sposobem komunikacji, wyraża treści nieprzekładalne na język werbalny. Jest najbardziej

spontanicznym odruchem na drodze do wyrażenia samego siebie.⁶ Komunikat słowny służy głównie do przekazywania informacji, język ciała natomiast ustala relacje międzyludzkie. Mamy zatem ruch, który pełni w życiu konkretne funkcje, wynika z potrzeb biologicznych i ruch jako formę ekspresji. W życiu codziennym człowiek, wykorzystując ciężar swojego ciała, porusza się w określonym czasie i przestrzeni. Dodatkowym elementem, który nie odgrywa zbyt ważnej roli w życiu codziennym, jest trwanie. Według teorii Labana ciągłość, określana jako przepływ ruchu, jest czynnikiem najbardziej eksponowanym w tańcu, decydującym o budowaniu nowej jakości ruchu.

Lloyd Newson opiera swoją pracę na obserwacji ludzkich zachowań, nieświadomie wykonywanych przez nich gestów. Przenosząc je następnie na scenę wrywa je z potocznego kontekstu, pozbawia funkcjonalności i eksponuje ich znaczenie. Kobieta w spektaklu „Strange Fish” w próbie uwiedzenia mężczyzny wykorzystuje bogaty repertuar gestów i sygnałów kokieterii. Ubrana w krótką sukienkę, buty na wysokich obcasach, porusza się przesadnie kołysząc biodrami, gwałtownym ruchem odrzuca włosy z twarzy. Gesty są spowolnione, namiętne i oczywiście świadomie przerysowane. Sposób, w jaki DV 8 korzysta z codziennego ruchu, pozwala uchwycić, jak wiele może powiedzieć o człowieku jego zachowanie, wymuszone najczęściej przez konkretne sytuacje. Zrodzone z nieświadomości gesty egzystują jak gdyby samodzielnie, to myślenie ciała, które jest bardziej pierwotne od intelektu.

W pracy nad spektaklem Newson korzysta ze swych obserwacji, wyciągniętych wniosków nie narzuca jednak tancerzom. Stara się ich zawsze jedynie prowadzić, proponując różne zadania. W ramach przygotowań do spektaklu „Enter Achilles” tancerze wybierali się wspólnie do klubów, pubów i sex shopów, by tym razem podjąć próbę przeanalizowania własnych reakcji.⁷ Spektakl ten to kolejna próba opisanego zachowań, określających pleć jako stereotyp narzucony przez kulturę. Wcześniejszy projekt teatralny „MSM”, w którym wykorzystane zostały nagrania rozmów przeprowadzonych z mężczyznami o różnej orientacji seksualnej, dowodził, że słowa takie jak „heteroseksualny” czy „homoseksualny” opisują raczej działania niż ludzi.⁸

Czasem materiał do spektaklu rodzi się w trakcie prób. Tancerze improwizują na zadany temat lub komponują układ, wychodząc z punktu zaproponowanego przez choreografa. Czuły układ kochanków zrodził się z improwizacji, której jedyną wytyczną było to, że kobieta miała mieć przez cały czas splecione ręce. Dzięki temu powstał taniec, opowiadający o niezwyklej bliskości pomiędzy dwojgiem osób a jednocześnie o ich

6 Por. Roderyk Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1986.

7 Josephine Leask, dz. cyt.

8 Por. tamże.

wzajemnym uzależnieniu i zniewoleniu. Budowanie scen na silnych kontrastach, balansowanie pomiędzy tragizmem a śmiesznością to kolejne istotne cechy, charakteryzujące pracę Lloyda Newsona. Jego projekty wymagają od tancerzy ogromnego zaangażowania emocjonalnego. Przełomowym momentem w ich pracy stało się przedstawienie „Dead Dreams of Monochrome Men”, Newson wspominając ten spektakl mówi: „Byliśmy sobą, to co zobaczyliście na scenie, to właśnie to, jacy naprawdę jesteśmy. Ale jest cena, którą trzeba zapłacić za taki wysiłek. Pojawia się moment, kiedy trzeba zdecydować, czy warto kontynuować pracę w tym kierunku i spalać się. Występy i twórczość stają się męczące do granic wytrzymałości.”⁹

W następnych przedstawieniach Newson próbował znaleźć sposób, by opowiadać o emocjach, nie identyfikując się z nimi. Pomocne okazało się kreowanie ról, posłużenie się karykaturą, wprowadzenie komizmu. Poruszając się w tej konwencji, DV8 nie rezygnuje jednak z podejmowania poważnych tematów. Ich spektakle nadal na różne sposoby opowiadają o inności, samotności i odrzuceniu.

9 Wypowiedź Lloyda Newsona w „Dance and Dancers” artykuł Nadine Meisner, Jul. 1992.