

Tanztheater. Pina Bausch reformatorka tańca

Szymon Bojko

Pina Bausch wędrując ze swoim niezwykłym zespołem po całym świecie, pokonała bariery dzielące różne języki sztuki i przybliżyła scenę do zwykłego życia, gdzie wulgarność idzie pod rękę z otchłaniami znaczeń

Otwarcie Igrzysk Olimpijskich i Międzynarodowej Olimpiady Sztuk w Los Angeles w 1984r. Międzynarodowy świat artystyczny usłyszał i zobaczył dwa widowiska Tanztheater z Wuppertalu, zrealizowane przez Pinę Bausch. Program i media zapowiadały jakiś nieokreślony melanz teatru i tańca, pod nazwą „języka uniwersalnego, mostu do iluminacji, który połączy nas wszystkich”. Brzmiało to nieco zagadkowo, lecz zachęcająco. Spowodowało, że zespół znany tylko przez niewielu ze swojej działalności w Nowym Jorku, sprowadził tłumy na otwarcie Festiwalu. Widownia, w większości pokolenie Amerykanów uznające fenomenalną Merce Cunningham za wyrocznie, idola modernistycznego tańca, oczekiwała na przeżycie niecodziennej przygody z czymś jej jeszcze nieznanym. Z uwagą i napięciem śledzono, co działo się na obszernej scenie. A działo się wiele, gdy grano „Cafe Muller” i „Bluebeard” – podniecające menu dla wszystkich zmysłów. Codziennosc z jej rozpoznawalnymi realiami, trywialność, pospolitość, namiętności, erotyka, przemoc, złość i czułość, mroczne historie, fragmenty muzyki z opery Bartoka, moment gwałtu, jakieś głosy, śmiechy. Wszystko to przemielone, poplątane, nośne, ruchliwe, dziejące się tu i tam, zrodzone z wizji artystki. Wykonane mistrzowsko przez liczny zespół, w którym nie było statystów, niczym „concerto” pod batutą niewidzialnego dyrygenta.

Już w trakcie akcji słychać było dochodzące z różnych rzędów widowni, frenetyczne oklaski, zaraz po nich, ironiczne gwizdy, protesty, okrzyki niezadowolenia, wreszcie zgłoszenia do kasy po zwrot pieniędzy za bilety. Zakończenie zupełnie nieprzewidziane przez organizatorów. „Skandal!”, krzyczały nagłówki w tabloidach. Wykonawcy i główny bohater wydarzenia, Pina Bausch, zachowali olimpijski spokój. Osiągnęli zamierzony cel – zamieszanie w ocenie wartości skonsumowanego widowiska. Przybywając tam, spodziewali się wszystkiego, owacji na przemian ze spontanicznym odrzuceniem formy spektakli. Zderzyły się tu, w słonecznej Kalifornii, różne upodobania i preferencje, nieprzystające do siebie wyobrażenia o nowym tańcu z jakim przybyła Pina Bausch z jej zespołem, świetnymi tancerzami i tancerkami, przygotowanymi także aktorsko. Ludzie byli zdezorientowani, podobnie jak warszawska publiczność 14 lat później w sali Teatru Wielkiego, na przedstawieniu „Nelken” (Goździki). Wchodząc do sali widowiskowej przybyli widzowie ujrzeli scenę przy otwartej kurtynie, całą wyłożoną goździkami spiętymi linkami w równych rzędach. Publiczność i media przyjęły ten najbardziej ekspresyjny i wyrazisty utwór Piny z uznaniem, lecz chłodno. Być może na widowni było pokolenie, które nie zdążyło przejść szkoły widowisk w duchu poszukiwań kontrkultury, ekwiwalentu widowisk moralnego niepokoju, które oglądano w teatrze „Stu”, u Szajny i w innych podobnych scenach i scenkach studenckich lat 60. i 70. Spektakle prezentowane w Los Angeles pochodziły z końca lat 70., kiedy w Wuppertalu, rodziła się i przyjmowała realne kształty oryginalna koncepcja Tanztheater, rzucająca wyzwanie kanonom „czystego tańca” najnowszej doby. Widownia w Los Angeles została zaskoczona wszystkim: kształtem scenicznym, zachowaniami wykonawców, szybkim rytmem zmieniających się sytuacji,

wielowątkowymi i równoległymi epizodami, przemieszaniem historii z współczesnością i aktualnym stanem świadomości. Ten kalejdoskop obrazów, gestów i co szczególnie zachwycało widzów – donośny, urywany głos tancerzy, krótkie monologi, dialogi, skrawki kłótni, grup, całego zespołu, czasem śpiew wpleciony w taniec płasających, biegnących tancerek, jakby popychanych ukrytą energią wzdłuż i wszerz sceny. Nieustanne przyspieszenia na przemian z nieoczekiwanym zamrożeniem ruchu, nagłe wejście partii muzycznych, głosu solo, narobiły galimatiasu w głowach. Podział na widownię i wykonawców kurczył się, popularne stało się uczestnictwo. Dodajmy jeszcze faktyczny brak kostiumu teatralnego w większości przedstawień, nieobecność dekoracji i teatralnych akcesoriów, jeśli nie liczyć pospolitych krzesel i stolików. Scena upodobniona do tandetnego wystroju wnętrza szkoły tańca, baru, holu, łąki, z kwiatami i opadłymi liśćmi, basenu z wodą, w którym tarza się żywy hipopotam (!). Szczególny gatunek przerysowanego realizmu, szczególna dawka ekspresjonizmu, witalności, zmysłowego uniesienia, wokalna, ruchowo-gestualna, dramaturgiczna szkoła wyrażania stanów wewnętrznych, emocji. Paleta wyładowań przeniesiona z teatru Brechta, z malarstwa i grafiki niemieckiego ekspresjonizmu – Kokoschki, Kirchnera, Nolde'a i Pechsteina, od lirycznych do skrajnych i gwałtownych.

Wielkie Zamieszanie

W Bluebeard poruszył mnie głęboko epizod, który nazwałbym przekroczeniem; na oczach widza odwrócona obyczajowo i emocjonalnie sytuacja. W pewnym momencie światło wydzieliło grupę młodych kobiet. Bohater, książę, Duke Bluebeard, siedział na swoim przenośnym magnetofonie. Dziewczęta dotąd zajęte czym innym, biegły w poprzek sceny wyścielonej obficie opadłymi liśćmi. W niespokojnym, rytualnym uniesieniu, przystanąły i skupiły się wokół młodego mężczyzny w domowej szlafmocy. Robił wrażenie osaczonego, bezradnego, chociaż przed kilkoma minutami, w innym miejscu sceny, jako wirtuoz na starym instrumencie był obiektem powszechnej adoracji. Wyciągają do niego ręce. Śmieją się. Gesty dziewcząt są mieszaniną czułości i wyładowania agresji. Ich obiekt adoracji znajduje się w niezręcznej i kłopotliwej sytuacji. Gąszcz rąk wędruje, gdzie tylko może dosięgnąć. Dotykają, uciskają czubek głowy do bólu, napierają. Każdy ruch wypracowany, oszlifowany, zarazem podległy jakiemuś innemu porządkowi. Inny epizod zapamiętany z „Cafe Muller”. Rzecz dzieje się w pospolitym, zagraconym wnętrzu, gdzie przy dźwięku muzyki z taśmy, odbywają się próby tańca. Dwie tancerki w białych trykotach i troje instruktorów w ciemnych ubraniach. Mężczyźni poruszają się między niezliczonymi stolikami i krzesłami, aby utworzyć przestrzeń bezpieczną dla tancerek. Jeden z nich jest do tego stopnia zajęty usuwaniem przeszkód, a czyni to fenomenalnie, że nie zwraca uwagi na pozostałych dwóch. Ci czynią to samo z taką ekwilibrystyką, nie oglądając się na postępy pracy ich kolegi. Tancerki wysuwają się do przodu, jedna z nich porusza się rytmicznie w oczekiwaniu na instruktorów. Nic z tego. Ten pierwszy zawłaszcza przestrzeń, wciąż zabarykadowaną, jest coraz bliżej ich, ale jego własna praca staje się dla niego najważniejszą, wszak ma obowiązek na czas uprzątnąć i zapewnić tancerkom miejsce pracy. Dziwaczna sytuacja ściąga uwagę widowni. Rozgrywany na scenie konflikt, rozwinięty w kolejnych epizodach, mówi o trudnościach komunikacji między ludźmi, o alienacji stworzonej przez nieustanny pośpiech, udzielający się jednostce. Jest to jeden z ulubionych tematów Piny Bausch – zamieszanie, antagonizm płci obok zjawiska przemocy, nierówności i nietolerancji, przetworzony w jej repertuarze

na wiele sposobów, zawsze w stylistyce montażu. Sprawia to wrażenie chaosu, spotkania dobrego z lepszym i złego z jeszcze gorszym i gorszącym. Dla kontrastu, w „Kontakthof” Pina wyławia z magmy codzienności śmieszność w zachowaniach mężczyzn, pierwiastek dziecinności, zalotność młodych kobiet, przy zawieraniu znajomości w tradycyjnej, prowincjonalnej szkole tańca towarzyskiego. Jest mistrzynią obserwacji gestów, gdy dochodzi do przemieszania płci i następuje prezentacja amatorów i amatek. Długi, rozciągnięty i zamknięty krąg uczestników, w którym jednostka przez chwilę ma okazję odkrycia swojej niepowtarzalnej indywidualności. Sznur zespołu był sam w sobie zbiorem znaków osobowych. Obok nich kłębiło się i wirowało od szczegółów przeniesionych z ulicy, miejsc spotkań publicznych i obyczaju, z modą włącznie. Widok miejscami monumentalny, niekiedy naiwny i lekko groteskowy. Scena aż gęsta, od sukien wieczorowych i wysokich obcasów, do panów w rozpiętych niedbale koszulkach, w podwiniętych spodniach i bez spodni, w samych slipkach. Parada gestów, chodzenia, poruszania ciałem, obrotów, spojrzeń, ukłonów. Człowiek demonstrujący siłę fizyczną, niepewność, opiekuńczość, zręczność, zakłopotanie, obok szaleństwa.

Pina Bausch, poszukiwacz prawdy o współczesnym człowieku

W budynku Tanztheater w Wuppertalu (w pobliżu Kolonii), spędziłem cały dzień. Pina zgodziła się abym asystowałem na próbach. Przybywając byłem dość odczytany, zorientowany na podstawie video-kaset i znajomości niektórych pozycji Tanztheater na żywo. Pragnąłem uczynić krok następny, dotknąć realiów, mechanizmów metody, z bliska przyjrzeć się moim ulubionym wykonawcom, tancerzom-aktorom w jednej osobie. Drzwi do tych strzeżonych tajemnic zostały uchylone, gdy w krótkiej rozmowie z Piną, przyznałem, że jako pedagog i badacz ruchów awangardy początku XX w. chłonałem pionierskie poczynania „ausdrucktanz”, tańca improwizowanego, Mary Wigman w Asconie, w Monte Verita na stokach Alp, wraz Rudolfem von Laban. Gdy dodałem, że moim niedoścignionym mistrzem gestu był i pozostaje Kurt Jooss, autor słynnego baletu „Der grüne Tisch” (1932), dostrzegłem na jej twarzy ostrych rysach, cień wzruszenia. Potwierdziła krótko: „to byli moi nauczyciele”. Z goryczą wyraziła się o krytyce, zarzucającej jej porzucenie tańca klasycznego dla „jarmarcznego” Tanztheater. Zbiegiem okoliczności trafiłem na próby opery-baletu „Iphigenie auf Tauris” z muzyką Glucka, jakby w odpowiedzi na zarzuty. Obserwowałem przebieg cyzelowania fragmentu. Liczyłem. Powtarzano go przez kilka godzin! Pina z nieodłącznym papierosem w ustach, panując nad każdym ruchem tancerzy, doprowadzała do tego, że osiągnęli oni najwyższe standardy wykonania. Nikt nie protestował. Uczestniczyłem w akcie zbliżania się do czegoś co charakteryzuje sacrum. Pina wybierała spośród wielu interpretacji to, co oni sami uznali za najbliższe prawdy. Podobnie działo się przy próbach plebejskiego programu sięgającego do powszednich konfliktów między płciami, ludźmi i charakterami z „Die sieben Todsünden”, „Kontakthof”, „Bandoneon”. Sesja trwała ok. 12 godzin z małymi przerwami. Wtedy rozpoznałem wcielenia moich ulubionych tancerzy i tancerek: Jan Minarik, Dominique Mercy, Urs Kaufmann, Josephine Anne Endicott, Anne Martin, Nazareth Panadero. Ich żywiołowa energia, spontaniczność hamowana i okiełzana przez inteligencję i trening, uwiodły mnie. Z tym bagażem wrażeń i wiedzy o dzielnych twórcach z Wuppertalu, powróciłem do moich studentów.

Pina Bausch w kabarecie studenckim Rhode Island School of Design (USA)

Prowadziłem w tym czasie kabaret studencki, jako naturalne przedłużenie zajęć akademickich z Visual Communication. Pina wyraziła zgodę na wykorzystanie metody kolażu i dostosowania jej do naszych studenckich etiud. Na początek złożyliśmy hołd jej nauczycielom, Mary Wigman w tańcu Wiedźm, „Hexentanz”. Balet gestów Joosa zmontowaliśmy prawem kolażu ze sceną wysłania na konkurs muszli klozetowej Marcela Duchampa. Studentów porwała, jak i mnie, idea wyrazistego gestu i ruchu przy chodzeniu. Na tym wątku zbudowaliśmy model pięknego zachowania: spacerując, idąc, poruszając się wedle pewnych reguł, orkiestracji, kolejności i rytmizacji całego ciała i jego części – rąk, głowy, oczu. W trakcie prób uświadomiliśmy sobie uroklivość pewnych powtarzających się delikatnych dotknięć ciała. Przykładowo: dłonie dotykają nasady nosa i kończą ten zabieg podwójnym klaśnięciem dłoni; dłonie dotykają wgłębienia poniżej uszu; ręce zataczają szeroki łuk i przenoszą się łagodnie do ud, zamykając jeden z rytmicznych układów ciała. Trening chodzenia wedle metody stosowanej w Tanztheater zaowocował w kampusie. Można było zaobserwować zmiany, poczynając od wspinania się i schodzenia po schodach, w siłowni, korytarzach, potańcówkach, balach studenckich i w otwartej przestrzeni. Przybyło więcej gracji, elegancji, staranności i płynności, więcej kultury na co dzień.

Z programów Tanztheater zapożyliśmy także gesty o wymowie emocjonalnej, znaki zachowań zmysłowych między chłopcami i dziewczętami. Budziły one początkowo reakcje ujemne, przeważała wszakże delikatność i czułość tych gestów, nie przekraczająca dobrego smaku, a wzbogacająca repertuar gry erotycznej młodych ludzi. Do nich należało m.in. delikatne dotykanie czoła, okolicy uszu, zanurzanie rąk we włosach i partii głowy partnera. Spostrzegliśmy, że nasze swoiste performance w sferze urody gestu intymnego, prezentowane w kabarecie, przeniosły się do życia jako rodzaj zabawy, flirtu. Krok do łagodzenia obyczajów. Powielanie gestu, jego szlifowanie, doprowadzenie do perfekcji, powodowało, że zapadał w pamięci. Świadomie, równolegle, korzystaliśmy z metody powielania pojedynczego i zbioru gestów z teatru Kantora o równej sile dramaturgicznej. Przystwojenie i utrwalenie na co dzień tego języka, stało się celem natury edukacyjnej, jakby sprawą honoru, naszego, amatorskiego zespołu studentów.

Tanztheater, jego filozofia życia intensywnego, dociekająca jaki jest człowiek, jego zachowania w różnych sytuacjach, konfliktowych i intymnych, poszerzyła ramy kultury widowiskowej.

PINA BAUSCH

Tancerka, choreografka, reżyserka, założycielka i dyrektorka Tanztheater w Wuppertalu. Uznana przez badaczy dyscyplin z pogranicza baletu, tańca i teatru za prekursorkę nowej formy interdyscyplinarnego montażu. W Polsce jej dzieła znane są głównie w kręgach profesjonalnych.

