

Joanna Szymajda

Kamera i wideo jako narzędzia politycznego dyskursu w tańcu współczesnym

Taniec jest naturalnie polityczny, chociaż nie chce tego czasami uznać. „My nie politykujemy, my tańczymy” – mówią jedni choreografowie¹. „Każda choreografia jest w pewnym sensie polityczna” – twierdzą inni². Wszystko zależy od tego, jak rozumiemy polityczny dyskurs i potencjał sztuki. Jak zawsze decyduje kwestia definicji. Niemniej – jak wskazuje Jean-Marc Adopthe – nie istniała dotychczas żadna Władza (rozumiana jako typ ustroju państwowego), która nie usiłowałaby w ten czy inny sposób ujarzmić tańca. Władza Kościoła na przykład ustanowiła swoją zachodnią dominację na kodyfikacji rytu (w tym gestycznego), zabraniając kultu pogańskiego i związanych z nim tańców. We Francji nowoczesne państwo (1661: objęcie tronu przez Ludwika XIV) ustanawia „królewski korpus” (Królewska Akademia Tańca) i wycisza jakiegokolwiek partykularyzm (1667: Beauchamps kodyfikuje pięć pozycji tańca klasycznego, podczas gdy parlament przyjmuje edykt zakazujący tańców folklorystycznych i regionalnych)³. Jedyнным możliwym do pokazania ciałem jest to wychwalające Króla Słońce. Komunizm zaprasza co prawda do siebie Isadorę Duncan⁴, ale ustanawia też dwa nienaruszalne do dziś monumenty: Balety Bolszoi i Kirowa. Również faszyzm próbuje początkowo zjednać sobie łaskawość tańca (Mussolini i taniec futurystyczny, Franco redukujący flamenco do miałości pocztowej kartki, Hitler i Gobbels obiecujący tańcowi ekspresjonistycznemu status „tańca germańskiego”)⁵. Nawiązując do okresu faszyzmu, warto zaznaczyć, iż przykłady zaangażowania politycznego choreografów niemieckich w tym czasie jeszcze dziś z trudnością znajdują miejsce w oficjalnym dyskursie historyków tańca. W 1996 roku w Niemczech skandalem niemalże okazała się publikacja książki *Tanz unterm Hakenkreuz* Liliany Kariny i Marion Kant, dementującej polityczną rolę mitycznych figur Haralda Kreuzberga, Rudolfa Labana i Mery Weigman, artystów, którzy pozwolili nadużyć swojej reputacji przez obietnice-chimery narodowego socjalizmu⁶. Mimo iż na temat roli sztuki w niemieckim nacjonalizmie powstały całe biblioteki, taniec nawet po kilkudziesięciu latach nie potrafi włączyć do swojej tożsamości tego wypartego elementu, który pod znakiem zapytania stawia sens odwołań do klasycznej i narodowej mitologii oraz idee wolności i potęgi cielesnej ekspresji, jakim hołdował *Ausdrücktanz*⁷. Wizerunek niemieckiego tańca ratują ci twórcy, którzy szybko zorientowali się w zagrożeniach reżimu totalitarnego, widząc jedyną możliwą drogę w ucieczce za granicę i kontynuowaniu tam swojej pracy, czego przykładem są Valeska Gert, Kurt Jooss, Jean Weidt, Ludolf Child, profesorowie Bauhausu i wielu innych (również Rudolf Laban wemigrował w ostateczności do Londynu).

Dużo bardziej subtelna jest władza demokratyczna, co dobrze widać choćby na przykładzie Francji. Maj '68 pozwolił tutaj na prawdziwą eksplozję nowej fali tańca francuskie-

go. Jednocześnie taniec współczesny został wprowadzony do centrum świata kultury – zyskał uznanie jako „sztuka”, po latach partyzanckiej walki z klasyką i neoklasyką – został wyeksponowany zagranicą niczym nowy symbol kreatywności państwa. Warto byłoby zastanowić się, czy nie jest to przypadkiem subtelny powrót do „baletu dyplomatycznego”⁸.

Poczynając od pierwszych kontestacji niemieckiego i włoskiego totalitaryzmu w latach trzydziestych, w obrębie tych wszystkich ruchów estetycznych, które można objąć wspólną nazwą tańca współczesnego, polityczny przekaz i związany z nim niekiedy jawny opór stanowiły w pewnych okresach ważny rys ideowy, znaczący również samą estetykę spektakli. Najsilniej wystąpił on – jak w większości sztuk – na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Najsłynniejszą figurą tego ruchu w tańcu jest niewątpliwie amerykański Judson Church – kultowe miejsce w Nowym Jorku i zarazem symbol grupy artystów (w tym bardzo wielu choreografów), którzy w tym okresie włączyli się swoją twórczością w ogólnospołeczny dyskurs polityczny krytykujący postępowanie rządu amerykańskiego i wojnę w Wietnamie. Ten nowojorski post-modernizm oraz równoległy z nim ruch kalifornijski odrzucały na poziomie idei złudność amerykańskiego mitu, a w warstwie estetycznej spektakularność, wirtuozeryę i wspaniałość amerykańskiego ciała. Ich polityczne zaangażowanie szło również w parze z eksplorowaniem nowych form wyrazu, w tym kamery i projekcji wideo. Steven Paxton na przykład – we współpracy z organizacją kombatantów wojny w Wietnamie „Wintersoldier” – stworzył spektakl *Collaboration with Wintersoldier* (1971), podczas którego pokazywany był zrealizowany przez jej członków antywojenny film dementujący mit bohaterkich Amerykanów w Wietnamie. W innej choreografii zatytułowanej *Air* (1973) Paxton bez pardonowo krytykuje politykę Richarda Nixona. Choreograf wykorzystuje w tym spektaklu nagranie słynnego telewizyjnego przemówienia tego prezydenta *No whitewash at the White House* (będącego pozornym tylko rozliczeniem afery Watergate) oraz kolaż wideo miksujący inne przemówienie Nixona (w którym przyznaje się on do przyjęcia nielegalnych środków finansujących jego kampanię prezydencką) na przemian z ujęciami Pacyfiku i tańczących nóg⁹. Podczas jednego z przedstawień swojej meta-choreografii¹⁰ *Beautiful Lecture* (1968) Paxton jest zmuszony do usunięcia z niej filmu pornograficznego, który w poprzednich wersjach projektowany był równoległe z nagraniem *Jeziora Łabędziego* Baletu Bolszoi. W „zastępstwie” choreograf pokazuje więc film dokumentalny o konflikcie wojennym w Republice Biafra, czyniąc tym samym bezpośrednią aluzję do obsceniczności obrazu wojny¹¹. Postać Paxtona – którą potraktujemy tutaj jako reprezentatywną dla ruchu politycznego Judson Church – jest o tyle interesująca, że ten sam choreograf jest twórcą techniki *contact improvisation*, będącej niewątpliwie jedną z najważniejszych dla współczesnego tańca. Podstawową zasadą tej metody jest brak określonych reguł – poza absolutnym nastawieniem na partnera (*contact improvisation* angażuje co najmniej dwie osoby), wyczucia i antycypacji jego pozycji i ruchu. Tak więc – jak pisze Jean-Marc Adolphe – tylko tancerz–anarchista będzie naprawdę dobry w tej technice, wymagającej libertyńskiej wrażliwości¹².

Jeżeli ujmijemy pojęcie politycznego dyskursu w jego szerszym znaczeniu – jako określonego stosunku władzy w danym środowisku – zobaczymy, iż rewolucja nowoczesności w tańcu to przede wszystkim obalenie totalitarnych prymatów klasyki. Spektakl baletu klasycznego to manifestacja władzy absolutnej; nad zespołem baletowym (w którym jedyną szansą na odrobinę indywidualności jest osiągnięcie pozycji *étoile* a *corps de ballet* służy jako żywe tło dla *étioles*), nad kadrami reprezentacji (określona kolejność konfiguracji solo, *pas de deux*, *pas de trois* itd., określona ilość i kolejność figur w kombinacjach)

i nad widzem (któremu narzucona jest perspektywa oraz wizja centralna podkreślająca dodatkowo status tancerzy i organizująca przestrzeń sceniczną, który to widz jest tym samym mniej lub bardziej uprzywilejowany, w zależności od miejsca zajmowanego na sali widowiskowej)¹³.

Taniec modernistyczny, mimo iż głosił zerwanie z klasyką, nie uwolnił się od kultu wybitnej jednostki, tutaj realizującego się w odniesieniu do „Mistrza”. Mery Wigman czy Martha Graham niewątpliwie narzucały swoją osobowość grupie, często zresztą tworzyły choreografie ze sobą w roli głównej. Prawdziwym rewolucjonistą w tej materii okazał się dopiero Merce Cunningham, wprowadzając do procesu kreacji choreograficznej aleatoryczność i decentralizację percepcji, „demokratyzując” tym samym przestrzeń sceniczną i pozostawiając pole manewru widzowi, który sam mógł wybierać dogodnie dla niego „centrum” sceny. Manifestację tej metody stanowią również jego ostatnie spektakle takie jak *Biped* z 1999 czy *Split Sides* z 2003. Do swoich eksperymentów z kadrami reprezentacji i samym tańcem Cunningham wykorzystywał zarówno kamerę, która była dla niego świętą metodą na decentralizację przestrzeni scenicznego oraz eksplorowanie różnych faz i jakości percepcji ciała, jak również programy komputerowe, służące m.in. do multiplikacji sekwencji ruchowych, wykluczających jakkolwiek z góry ustalony i powtarzalny porządek¹⁴ (*Blue Studio: Five Segments* (1975-1976) i *Local* (1979) we współpracy z Charlsem Atlasem czy *Channels /Inserts* z 1981¹⁵).

Zapoczątkowany w Black Mountain College przez Cunninghama i Johna Cage’a model wielodyscyplinarnego wydarzenia (*events*) staje się paradygmatem dla postmodernistycznych choreografów ze wspomnianego Judson Church. Kontynuują oni demokratyzację przestrzeni, ingerując swoimi działaniami artystycznymi w miejsca z założenia nieteatralne, takie jak kościoły, parkingi, muzea, parki, ulice, dachy domów. Zamiast zamkniętych kadrów spektaklu często zwracają się ku instalacji wideo i performance¹⁶.

Podobnego ducha rewolucji budzą we francuskich partyzantach współczesności w tańcu wydarzenia maja ’68. Niemniej, mimo iż głęboko polityczni,¹⁷ wydają się oni mniej zafascynowani nowymi technologiami, wideo i kamerą, które wejdą w powszechne użycie w spektaklach tańca dopiero w latach dziewięćdziesiątych.

Mimo iż wydarzenia dzisiejszego świata polityki nie są mniej perturbujące od tych z lat sześćdziesiątych, choreografowie wydają się nieco mniej odważni i mniej bezpośredni w krytyce niż ich poprzednicy z tamtej epoki. Dyskurs polityczny przeradza się zresztą często w meta-dyskurs, ograniczając się do świata tańca i jego wewnętrznych stosunków władzy. Gdziekolwiek pojawiają się jednak dobitne głosy protestu, w których przebrzmiewa również echo Judson Church. Interesujące byłoby przywołanie tutaj solowej choreografii Anne Teresy de Keersmaeker zatytułowanej *Once* z 2002 roku. Ta belgijska artystka, twórczyni jednej z najważniejszych szkół tańca współczesnego w Europie – P.A.R.T.S. – od kilkunastu lat nie pojawiała się już na scenie, poświęcając się pracy pedagogicznej i choreografki zespołu *Rosas*. Tym bardziej intryguje jej wybór i solowa forma spektaklu, któremu akompaniuje album Joan Baez *Koncert cz. II*, składający się z najbardziej znanych utworów piosenkarki-ikony pokolenia utopijnych idei lat sześćdziesiątych. W koncepcie scenograficznej punkt ciężkości położony jest na przestrzeń jako taką. Widz odnajduje się w wielkiej i – poza rzędami krzesel – pustej hali, w głębi której zawieszono jest ogromne, szare płótno. Z lewej strony sceny adapter i dwa albumy: Joan Baez oraz Boba Dylana, krzesło, projektor i złożony zielony koc. Natomiast z prawej strony ledwo dostrzegalny, mały termos. W tak pomyślanej przestrzeni to ciało tancerza wyznacza samym sobą jej centrum. Utwory z okresu burzliwych lat sześćdzie-

siątych, stary gramofon, stare wydania albumów, projekcja czarno-białego filmu o wojnie secesyjnej. Odwołania, przypominanie, wspomnianie mają tutaj charakter zarówno osobisty, wiążący się z młodością Keersmaecker, jak i uniwersalny (z racji politycznych kontekstów muzyki i filmu), który przyjmuje w *Once* wymiar relacji jednostka – świat. Już sama scenografia, w której powierzchnia czarnej sceny jest obramowana na biało, kojarzy się z filmowym kadrem czy też ze zdjęciem – czyli specyficznymi artefaktami, tym, co próbuje zatrzymać czas, chociaż zawsze go przy tym zniekształca. Teksty piosenek ewokują przeszłość, zarówno tę zapisaną na kartach historii, jak i tę ze zbiorowej, niepisanej świadomości. Pojawiają się również piosenki-ikony, jak *We shall overcome*, która w USA stała się symbolem obrony praw obywateli czy *Hymn Republiki* – tutaj w dwóch wersjach Baez i Dylana. Zwłaszcza wersja Boba Dylana ironizuje z idei „Boga po naszej stronie” towarzyszącej Amerykanom w eksterminacji Indian. Po tej piosence nie ma już żadnego innego dźwięku poza tym z projektora, rzutującego fragmenty słynnego filmu *The Birth of a Nation* (1915) W.D. Griffith’a. Pojawienie się tego właśnie obrazu jest niezwykle istotne i właściwie kluczowe dla odczytania całej choreografii. Griffith w sposób ewidentny nawiązuje bowiem w nim do praktyki Ku-Klux-Klanu i jawnie ją tam afirmuje¹⁸. Jego rasistowskie poglądy były w tamtym czasie akceptowane przez ogromną część podzielonego wojną secesyjną społeczeństwa amerykańskiego. Biorąc pod uwagę aktualne problemy polityczne na świecie i udział w nich Stanów Zjednoczonych (wojna w Iraku), komentarz Keersmaecker zyskuje na politycznej ostrości wypowiedzi. Artystka kładzie silny akcent na reinterpretację tekstów piosenek i „tekstu” filmowego, udowadniając, iż proces przypominania zawsze wiąże się z przekształceniem treści wspomnieniowej. Daje temu wyraz, nie przyjmując jednej linii interpretacyjnej w odniesieniu do treści utworów. Niekiedy poddaje ruch i gest władzy nut, czyniąc z nich ekspresyjną interpretację muzycznego interwału, aby za chwilę sprzeciwić się nastrojowi słów i linii melodycznej swoim komentarzem w ruchu. Przywołanie nastroju lat sześćdziesiątych jest niemożliwe czterdzieści lat później, niemożliwa jest również identyczna jak wówczas interpretacja ich politycznego przekazu. Powtarzając za Kierkegaardem – możliwe jest tylko wspomnienie, ale nie powtórzenie¹⁹. Gdy Baez zaczyna piosenkę *We shall overcome*, Keersmaecker-demiurg ścisza dźwięk tak, iż prawie nie słychać oryginału, staje z lewym ramieniem uniesionym w bok i zaczyna śpiewać. Konfrontuje silny głos Baez ze swoim – kruchym i delikatnym, tak samo jak i ze swoimi ruchami, które raz wykonuje z czystością i precyzją, aby za chwilę ponownie znieruchomieć. Tam, gdzie dramaturgia muzyki wymagałaby kontynuacji akcji „tańczonej”, Keersmaecker często łamie tę prostolinijną zależność, w geście odłączenia ruchu od muzyki czy też od tekstu. W przypadku *We shall overcome* tancerka neguje w ten sposób – poprzez swoją immobylność – możliwość formułowania komunikatów politycznych w formie sprzed czterdziestu lat. Podobnie podczas projekcji filmu – jej ciało ginie zwłaszcza zawłaszczone przez obraz wojny. Mimesis miałyby tutaj charakter paradoksalny – przedstawia niemożliwość przedstawiania świata, a ściśle jego odtwarzania i powtarzania. Kontekst historyczny jest bowiem relatywny i relatywizujący jednocześnie. Tak jak charakter tanecznego *gestusu* Keersmaecker.

Podobnie jak Anne Teresa de Keersmaecker w *Once* potrzebę komentowania współczesności deklaruje Robyn Orlin – bez wątpienia jedna z najbardziej „politycznych” artystek współczesnej sceny tańca. Ta południowoafrykańska choreografka jest białą Żydówką, córką emigrantów (Polki i Litwina), która kształciła się w Londynie i USA a obecnie mieszka w Berlinie wraz z mężem (Niemcem) i adoptowaną córką – Zuluską. Wielokulturowość przyczynia się niewątpliwie do tego, iż Orlin doskonale posługuje się ironią i prowokacją, analizując (post)kolonializm i tożsamościowe stereotypy, zwłaszcza „Białych” i „Czarnych”²⁰. Czasami wprowadza do swoich prac wielkie mity lub dzieła

klasyki zachodniej i przenosi je w kontekst RPA. Taki jest w przypadku *F****(untitled)* z 2000 roku, na potrzeby którego stworzyła historię afrykańskiego Fausta. Ostatecznie w spektaklu było w sumie dwóch Faustów: Biały i Czarny. Ten ostatni to sprzątac, który pojawia się na scenie przez przypadek, kłóci się z Białym Faustem, bo ten podrywa Gretchen, po czym opuszcza teatr śledzony na korytarzu i ulicy ruchem kamery. Wielbiciele Goethego nie uznali tej wersji mitu. Ale to właśnie przeniesienie mitologicznej figury w kadry współczesności jest dla Orlin wyrazem jej politycznego zaangażowania²¹. Z kolei w *We must eat our suckers with the wrappers on ...* (2001) skonfrontowała się z tematem tyleż ważnym, ile trudnym, zwłaszcza w kontekście Afryki – z AIDS. Poza ewokowaniem wątku humanistycznego sztuka ta stanowi formę otwartego protestu przeciw polityce koncernów farmaceutycznych w RPA ograniczających chorym na AIDS dostęp do tanich leków.

W pracach Orlin niczym swoisty *leitmotiv* przejawia się jedna myśl: rezygnacja z wyłączności na prawdę, z jednoznacznych i jedynie słusznych idei i wizji świata czy sztuki. Widz ma wolny wybór w interpretacji tego, co widzi i czuje ze sceny, a przed sobą ma kalejdoskop i multiplikację informacji, form, obrazów, niemożliwych do jednoznacznego podporządkowania poznawczym schematom. W tym celu Orlin ucieka się do różnych form ekspresji (taniec, teatr, wideo, instalacja), nie stroniąc od hybrydyzacji w poszukiwaniu nowych ścieżek dla cielesnego dyskursu i kwestionując kadry i kompozycję spektaklu.

W różnorodnych sposobach użycia wideo Orlin żartuje sobie z estetyki, niemalże systematycznie ucieka się do *webcam*, czarno-białych obrazów słabej jakości (*low-tech*, jak je żartobliwie określa). Mimo iż mogłaby pozwolić sobie na bardziej skomplikowane narzędzia, woli zachować ducha *low-tech*, ze słabo wykadrowanymi obrazami i cienkimi, szarymi kablami, które bez skrpułów pozostawia na scenie. Włączenie elementów codzienności do sztuki jest dla niej innym sposobem na ich desakralizację. W odniesieniu do samej siebie, Robyn Orlin często używa słowa *tutugirl*. Świat baletu poczuł się prawie znieważony tym, iż ośmiela się ona „dotknąć” tutu²², że się z niej śmieje albo że po prostu igra z dyskursem, który kryje się za obrazem baleriny. W Afryce Południowej jest on jednak – według Orlin – przede wszystkim symbolem kolonializmu. Ironizując z baletowych klisz, używając jednego ze swoich fetyszów, tutu albo puent, Orlin piętnuje więc przede wszystkim imperializm i eurocentryzm, a dopiero w dalszej kolejności sam taniec klasyczny²³.

L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato (2007), spektakl powstały na zamówienie Opery Paryskiej, stanowi w dorobku Orlin wyjątek. Podejmuje się ona pracy w środowisku bardzo specyficznym, świątyni klasyki, nie mogąc ingerować w narzuconą partyturę Haendla ani też wybrać wykonawców – ci ostatni to najlepsi tancerze Opery, bardzo więc różni od jej zwyczajowych współpracowników. *L'Allegro...* jest tryptykiem muzycznym, tekstowym i kompozycyjnym. Pastoralna oda Haendla stworzona została do poematów Johna Milтона, traktujących o dwóch sprzecznych aspektach natury ludzkiej: zadumie i radości. *Il Penseroso* zarówno w muzyce, jak i śpiewie wprowadza melancholię i kontemplację; *L'Allegro* – dionizyjskie korzystnie z radości sztuk i życia, piękno i śmiech; epizod trzeci – *Il Moderato* – ma reprezentować racje rozumu jako równoważące dwie pierwsze postawy i jedyną możliwą drogę do pełni życia. Przestrzeń fizyczna sceny została wyraźnie podzielona na trzy części. Kilka metrów nad głowami tancerzy zawieszony jest ogromny ekran, na którym bez przerwy odgrywa się film o współczesnej Afryce. Film ten kręcony był w różnych częściach RPA specjalnie na potrzeby spektaklu, a końcowy montaż respektuje czasowo strukturę partytury Haendla, to znaczy zorganizowa-

ny jest w trzy główne *tableaux* korespondujące z muzyką. *L'Allegro* powstało w centrum kraju, siedlisku plemiona Zulusów. Jest to obszar pięknych krajobrazów i jednocześnie wielkiej nędzy, zmasakrowany przez AIDS. Unikając „reżyserii”, autorzy filmu śledzili kamerą codzienność tych osób, które wyraziły na to zgodę. *Il Penseroso* było kręcone w Johannesburgu, mieście opanowanym przez przemoc i walkę o władzę, w którym biali mieszkańcy wycofali się na przedmieścia. Ze względów bezpieczeństwa większość ujęć kręcona była z samochodu. Uzyskano w ten sposób nieustanny przepływ obrazów konfrontujących widza z mniej lub bardziej stereotypową wizją Czarnego Łądu. Cywilizacyjny „trzeci świat” miesza się tu z wyobraźniowym folklorem i niedoskonałą imitacją Zachodu na postkolonialnych obszarach, zaś piękno natury wypacza się w absurdzie stojących niemalże na pustyni automatów coca-coli. Trzecia część filmu – akompaniująca *Il Moderato* – wprowadza szerszy aspekt aktualnych spustoszeń w naturze i w człowieku początku XXI wieku (huragan Katrina, tsunami, 11 września)²⁴. Nie ma tutaj nic ze środowiska *low-tech* – obrazy reżysera Phillipa Lainé są doskonale wyeksponowane. Uniwersum *high-tech* reprezentuje układ złożony z trzech mini-kamer umożliwiających bezpośrednie filmowanie tancerzy czy śpiewaków i rzutowanie tych obrazów na ekran (ten sam, na którym odbywa się projekcja filmu). Takie zastosowanie kamer pozwala na wprowadzenie niewielkiej części „nieprzewidywalnego” do doskonale zsynchronizowanej choreografii²⁵. *Plateau* jest drugą z wyróżnionych przestrzeni: fizycznej obecności tancerzy i śpiewaków, ruchu i śpiewu, tworzenia narracyjnego tła dla obrazów i tym samym koincydencji znaczeń. Trzecią jest przestrzeń muzyczna, postrzegalna zarówno wzrokowo (muzycy orkiestry), jak i słuchowo (dźwięk). Aby nie chylić zbytnio czoła przed konwencją opery, Orlin umieściła chór na widowni, pomiędzy widzami pierwszych rzędów, licząc nie bez uzasadnienia, na efekt zaskoczenia.

Z estetycznego punktu widzenia Robyn Orlin – jak zwykle – żongluje dowolnie ironią, humorem i kiczem, zwłaszcza w miejscach, gdzie pojawia się figura Ludwika XIV, w bokserkach, złożonych botkach na czerwonych obcasach i w charakterystycznej długiej peruce (tutaj rudej). Pojawia się też kilka inwektyw skierowanych w stronę baletu klasycznego. Niektóre są łagodne, jak pastisz *Jezióra łabędziego*: tancerze układają się w jednej linii z podniesionymi ramionami, trzymając w ustach plastikowe, dmuchane kaczki. Inne są bardziej gorzkawe, jak ta, w której tancerka wchodzi na scenę na „czterech łapach”, z puentami założonymi na dłonie i stopy oraz maską owcy na głowie. Małe żółte kaczuszki (kolejny *livemotiv* ze świata tej artystki) też wchodzi do gry – tutaj przy pomocy wideo. Jedna pływa w majestatycznej fontannie w Wersalu. Odnajdziemy ją dużo później w bagnach jakiejś rzeki, na nędznych przedmieściach Johannesburga. Dwa analogiczne plany tym gwałtowniej kontrastują przepych zachodu i swoistość afrykańskiej rzeczywistości. *L'Allegro...* prowokuje nieustannie, uderzając niekiedy bezpośrednio w tancerzy i świat, który reprezentują wypracowaną estetyką swoich ciał. Na przykład w momencie, kiedy wideo zabiera widza do ogromnego hangaru, w którym czarnoskóre dziewczynki (ubrane oczywiście w tutu) nieudolnie wykonują klasyczne baletowe *pas...*²⁶

W *Ballet Tanz* z 2003 roku znajdziemy zapis rozmowy między Orlin a pracującym obecnie w Berlinie francuskim choreografem „konceptualnym”²⁷ Xavierem le Roy. Ten dialog pokazuje bardzo wyraźnie, jak wiele w politycznym dyskursie tańca zależy dziś od artystycznej, indywidualnej wizji konkretnego twórcy. Mimo iż le Roy poświęca się aktywnie pracy na rzecz praw nielegalnych imigrantów, nigdy nie wprowadza tego tematu do swoich sztuk i – jak twierdzi – nie czuje się też w żaden sposób gotowy do mówienia o takich problemach jak głód czy AIDS, które według niego nie znajdują miejsca na

deskach sceny teatralnej. Zupełnie przeciwne podejście reprezentuje Orlin, która sama siebie określa jako „działaczkę kulturalną”, dla której odcięta od rzeczywistości elitarna sztuka nie ma sensu²⁸. Niemalże pięć lat później Orlin jest nadal wierna tej idei, nawet jeżeli ma ją realizować w tak abstrakcyjnym dla niej miejscu jak Opera Garnier w Paryżu.

W nurcie postkolonialnych rozliczeń można usytuować również choreografię Heddy Maalema *Święto wiosny* (2004). Podejmując się kolejnego w historii wznowienia tego słowiańskiego mitu kultu ziemi (pierwotna wersja autorstwa Wacława Nizyńskiego do muzyki Igora Strawińskiego pochodzi z 1913 roku), Maalem prowokuje dyskusję, umieszczając go w kontekście Afryki i w wykonaniu wyłącznie czarnoskórych tancerzy. Specyficzna morfologia ciał, rytm nawiązujący do sakralnych aspektów tańca przywołują Afrykę tradycyjną, piękną i duchową. Jako zamierzony kontrast pojawia się natomiast film wideo, który od rajszych obrazów natury przechodzi do brutalności „ucywilizowanego” Czarnego Łądu: biedy, brudu i mechanizacji ciała w rytmie maszyn. Tutaj wybór i ton politycznej postawy wydają się być jasne: „czarne” *Święto Wiosny* to reinterpretacja kultury zachodu przez pryzmat Afryki, prowokacyjne odwrócenie postawy eurocentrycznej. Zainspirowana pierwotną wersją tego samego mitu instalacja wideo Katarzyny Kozyry (*Święto wiosny*, 1999-2002) wywołała dyskusje mieszczące się najczęściej w przestrzeniach semantycznych pomiędzy przemijaniem ciała, kulturowymi aspektami płci a dekonstrukcją tańca. Tymczasem – jak mówi sama artystka – jej wersja słowiańskiego rytu jest także formą narzucenia wykonawcom swojej woli: „Zwyczajowo łączymy ciało z osobą obdarzoną wolną wola. Mój film pokazuje ciało pozbawione tej woli. Moi starzy ludzie są ciałami pasywni, marionetkami, które ja modeluję. Robię z nimi to, co chcę. Nie opierają się w żaden sposób, używam ich ciała; przeświadczenie zaś, iż człowiek jest samookreślającym się bytem decydującym za siebie, skazane jest na porażkę”²⁹. W świetle tych słów końcowa scena w wersji Kozyry, w której Wybrany-Ofiara zamiast ginąć z wyczerpania podnosi się i znowu zaczyna swój taniec, traci swój potencjalny wymiar metafizyczny, a staje się „jedynie” reprezentacją woli Artysty (założenie projektu i wola twórcy nie pozwalają więc „umrzeć” Ofierze w sposób analogiczny do tego, w jaki w pierwotnej wersji rytu decyzja starszyny skazywała wybraną Dziewicę na śmierć w tańcu na cześć Ziemi).

Film i wideo w choreografii mogą przyczynić się więc nie tylko do różnicowania relacji przestrzeń-ciało, ale i do wprowadzenia nowego elementu dyskursywnego. Obraz projektowany wchodzi w dialog zarówno z ciałem tancerza, jak i z polityczną świadomością widza, wymagającą co prawda niekiedy przebudzenia, zwłaszcza u tych, którzy nadal liczą na romantyczność *pas de deux* i tutu. Ta wizja jest już jednak zagrożona nawet w Operze Paryskiej. Mniej lub bardziej demonstracyjnie taniec jest bowiem zawsze „naturalnie” polityczny. Cytując Xaviera le Roy: „W ten czy inny sposób, produkując i tworząc choreografie, nie możesz nie być polityczny. Dokonujesz wyborów, odnosząc się lub nie do polityki, i te decyzje są już polityczne. [...] Co produkujesz, jak to produkujesz i co ta rzecz wyprodukuje – oto jak jesteś polityczny”³⁰.

Przypisy

¹ J.-M. Adolphe, *Une fragilité qui résiste*, „Nouvelles de danse” 1997 nr 30, s. 29-31.

² X. le Roy w rozmowie z Robyn Orlin. Zob. A. Wesemann, *The political potential of dance*, „Ballet Tanz” 2003, nr 2, s. 22.

³ J.-M. Adolphe, op. cit.

- ⁴ L. Louppe, *Qu'est-ce qui est politique en danse?*, „Nouvelles de danse” 1997, nr 30, s. 36.
- ⁵ J.-M. Adolphe, op. cit.
- ⁶ Rudolf Laban w ministerstwie propagandy Goebbelsa osiągnął pozycję najważniejszego politycznie przedstawiciela tańca, którą utrzymywał aż do odwołania go z tego stanowiska w 1937 roku. Z kolei wywodząca się z niemieckiej burżuazji Mary Wigman nie ukrywała swoich konserwatywnych poglądów i lojalności wobec reżimu, pozwalając, aby jej tańce były oficjalnie uznawane przez nazistów jako nowy taniec niemiecki. Zob. S. Schoenfeldt, *Etats d'ame, états d'urgence*, „Nouvelles de danse” 1997, nr 30, s. 42-47.
- ⁷ *Ausdrücktanz*, czyli w wolnym tłumaczeniu *taniec ekspresyjny*, to zapoczątkowany w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku nurt tańca niemieckiego, łączony przede wszystkim z nazwiskami Valeski Gert, Kurta Joossa, Herlada Kreuzberga oraz Mary Wigman. Jest to jedna z najważniejszych teatralnych manifestacji ekspresjonizmu, poszukująca nowego tanecznego języka, głęboko ekspresyjnego i symbolicznego „gestu cielesnego”, zdolnego wyrazić tragiczne momenty historii i cywilizacji. Inne określenia tego nurtu to *Freier Tanz* (wolny taniec), *Absoluter Tanz* (taniec absolutny) i *Moderner Tanz* (taniec modernistyczny). Zob.: H.-Th. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris 2002, s. 100.
- ⁸ W stwierdzeniu „balet dyplomatyczny” zawarta jest swoista gra słów. W języku francuskim „*ballet diplomatique*” to idiom oznaczający działanie implikujące dużo zmian, ale wprowadzanych w sposób „dyplomatyczny”. Tak więc „balet dyplomatyczny” oznacza tutaj wykorzystanie tańca do oficjalnego reprezentowania kultury i państwa, ale zwraca również uwagę na fakt manipulacji w polityce kulturalnej państwa. Zob. J.-M. Adolphe, op. cit.
- ⁹ S. Banes, *Terpsychore en baskets*, Paris 2002, s. 111.
- ¹⁰ Metatematyzm choreografii *Beatiful Lecture* polega na tym, iż podjęta w niej zostaje kwestia porównania jakości ruchu w balecie klasycznym i filmie pornograficznym. Paxton nawiązuje tym samym do problematyki wpływu seksualności na reprezentację obrazu ciała w balecie klasycznym.
- ¹¹ S. Banes, op. cit.
- ¹² J.-M. Adolphe, op. cit.
- ¹³ *Etoile* to tytuł i pozycja odpowiadająca pojęciu solisty-gwiazdy, czyli pierwszego tancerza/tancerki; *corps de ballet* to korpus baletowy, *pas de deux* to określona kombinacja figur wykonywana w duecie, a w *pas de trois* – przez trio tancerzy. Doskonałym przykładem dekonstrukcji wewnętrznych relacji władzy w grupie baletowej, a przy tym specyficznej wiwiskcji psychiki tancerki, jest spektakl *Veronique Doisneau* (2004) Jérôme'a Bela.
- ¹⁴ M. Rush, *L'art vidéo*, Paris, 2003, s. 59-122.
- ¹⁵ D. Vaughan, *Merce Cunningham, un demi siècle de danse*, Paris 1997, s. 207.
- ¹⁶ S. Banes, op. cit., s. 55.
- ¹⁷ Angelin Preljocaj tworzy w 1986 *A nos Heros*, balet podejmujący kwestię stroju komunistycznego. Muzyka do tego spektaklu obejmowała wyłącznie dzieła twórców pochodzących z państw wówczas komunistycznych, w tym Henryka Góreckiego. Zob. A. Freschel, G. Delahaye, *Angelin Preljocaj*, Paris, 2003, s. 47.
- ¹⁸ D.W. Griffith. *Le cinéma*, red. J.-L. Passek, P. Brion, Paris 1982.
- ¹⁹ A. Melberg, *Teorie mimesis*, tłum. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 163-233.
- ²⁰ J. Caux, *Entretien avec Robyn Orlin*, „Art Press” lipiec/sierpień 2002, nr 281, s. 12-14.
- ²¹ Ibidem.
- ²² *Tutu* to określenie charakterystycznej, tiulowej, usztywnianej spódnicy baletowej.
- ²³ O. Hespel, *Robyn Orlin. Fantaste rebelle*, Toulouse 2007, s. 38-64.
- ²⁴ *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, Opera Garnier, Paris 2007.
- ²⁵ O. Hespel, op. cit., s. 69.
- ²⁶ Ibidem, s. 71.
- ²⁷ Taniec konceptualny jest jednym z określeń twórczości pokolenia młodych choreografów debiutujących na scenach europejskich w latach dziewięćdziesiątych i prezentujących estetykę zwróconą w kierunku kontestacji walorów tańca ukształtowanego przez ich poprzedników w latach osiemdziesiątych, metatematyzm czy immobilności jako innej jakości ruchu. Inne określenia tego nurtu to nie-taniec (*non-danse*) i taniec filozoficzny. Zob. L. Goumarre, *Déplacements chorégraphiques*, „Etudes théâtrales” 2004, nr 30.
- ²⁸ A. Wesemann, *The political potential of dance*, „Ballet Tanz” 2003, nr 02, s. 22-25.
- ²⁹ F. Cavalluci, H. Wroblewska, *Katarzyna Kozyra*, Milano 2004, s. 23. Tłumaczenie własne.
- ³⁰ A. Wesemann, op. cit. Tłumaczenie własne.

Summary

The paper introduces the question of video and camera application to the political discourse of contemporary dance. The first reflection regards the general topic of the political potential of contemporary dance and the relation between the type of political regime and status of the dance as art (with an accent on the case of the German *Ausdruckstanz*). Afterwards, the American postmodernist choreographers's works are recalled as an example of the pioneer employment of the camera in the political discourse of dance. In that context Merce Cunningham's ideas of fortuity and democratization of the theatrical representative space by using both computer and camera, emerge.

The second part of this paper is the study of recent performances of Anna Teresa de Keersmeaker (*Once*, 2002) and Robyn Orlin (*L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, 2007). De Keersmeaker is a Belgian choreographer, pedagogue of *Rosas Company* and the founder of P.A.R.T.S. – the school of contemporary dance in Brussels. In *Once*, her last solo performance, she examines the possibility of the protest in our contemporary society by recalling the political and social atmosphere of sixties in United States. She uses for that a kind of memory games with Joan Baez's and Bob Dylan's songs as well as with the D.W. Griffith's film *The birth of the nation* which is considered to be an affirmation of the Ku-Klux-Klan racists practices and ideas.

The South-African artist with a very multicultural background, Robyn Orlin, is known as one of the most political contemporary choreographers. In her productions she dares to touch such a fragile question as AIDS, post-colonialism or African poverty. Very often she uses the cameras as stage objects. *L'Allegro...* to Handel's music is her last performance ordered by Opera Garnier Paris. This performance mixes the various genres, such as dance, opera, music and video. Simultaneously with a scenic action the film made especially for this performance is projected on the enormous screen up over the stage. The images were taken in the different regions of South Africa and the video-film is inter-acting with dancers's bodies performing on the stage owing to bring into play the small cameras capturing directly the dancing bodies. Similarly to many of her performances, Orlin introduces here an ironic meta-reflection on the classical ballet as one of the symbols of colonialism.

In the context of eurocentrism and post-colonialism, the example of *Le Sacre du Printemps* (2004) of Company Heddy Maalem is introduced, and next the video-production of Katarzyna Kozyra deriving from the same source of inspiration and treating the question of the author's power on the performer's body.

The aim of this modest panorama, accented in conclusion, is to bring to light the idea of dance as political by nature.