

Estetyka pełnej widzialności. O afirmatywnym aspekcie negacji w polu sztuki tańca

Historia negacji w polu sztuki to jednocześnie opowieść o ustanawianiu nowych jakości. Każdy system społeczno-kulturowych reprezentacji – ponownego uobecniania rzeczy lub ich przedstawiania – wyłania się z negacji, rozumianej jako konieczność odrzucenia widzialności, tego, co burzy harmonię przedstawienia, lub zostaje uznane za niewarte albo niegodne włączenia do systemu. Jeśli przyjąć – jak czyni to Frank Ankersmit – że reprezentacja jest „substytutem nieobecnego przedmiotu”¹, a innymi słowy: prowadzi do zastąpienia rzeczywistości, należy jednocześnie stwierdzić podwójną nieobecność podmiotów i rzeczy, którym odmówiono prawa do bycia reprezentowanymi. Mamy tutaj do czynienia zarazem z realną i wizualną nieobecnością.

Powoływanie substytutów realnego odłącza autonomizującą się narrację od doświadczenia, a z kolei przesunięcie czegoś lub kogoś poza nawias reprezentacji wydaje się jednoznaczne z zarówno symbolicznym, jak i semiotycznym unicestwieniem. Paradoksalnie jednak – to, co przez system uznane zostało za nieprzedstawialne, pozostaje żywo, chociaż jednocześnie zaprzeczoną częścią przedstawionego. Działają bowiem mechanizmy tożsame z tymi, które odpowiadają za konstytuowanie się tożsamości „ja”, złożonej w równej mierze z podmiotu i „wymiotu”.

Negacja zastanego porządku reprezentacji, co postaram się udowodnić w dalszej części tego artykułu, oznacza zatem nie tyle destrukcję, ile odnowę, polegającą na uwidocznieniu/przypomnieniu tych jego elementów, których obecność została wyparta, zaprzeczona czy też, mniej radykalnie, odsunięta na peryferia widzialności. Negowanie okazuje się negocjowaniem możliwości wprowadzania w przestrzeń przedstawień figur dotychczas pomijanych, a co za tym idzie – poszerzania granic reprezentacji. Podobnie rzecz się ma z negocjacjami/negacjami w polu sztuki, co pokażę na przykładzie baletu i tańca postmodernistycznego.

Relacje zachodzące w polu sztuki, jak chce Pierre Bourdieu, stanowią przejaw społecznej walki, której stawką jest władza, utożsamiana w tym projekcie ze zdolnością do prawomocnego definiowania działalności artystycznej². Bardziej niż problem legitymizowania sztuki i jej ekonomiczno-politycznych uwarunkowań, a co za tym idzie – jej potencjału inwestycyjnego, interesuje mnie jednak granica między sztuką

¹ F. Ankersmit, *Pochwała subiektywności*, tłum. T. Sikora [w:] *Pamięć, etyka i historia*, pod red. E. Domańskiej, Poznań 2002, s. 55–83.

² Zob. P. Bourdieu, *Practical Reason*, tłum. R. Johnson et al., Stanford 1998, s. 112.

a niesztuką, której nie należy utożsamiać z „antyszuką”. Dlatego też koncepcję Bourdieu traktuję nie tyle jako teoretyczne narzędzie, ile jako dość płynną ramę, umożliwiającą ilustrację mechanizmów negocjowania wspomnianej granicy i redefiniowania dominującej estetyki.

Autor *Rozumu praktycznego* pole sztuki dzieli na dwa obszary – heteronomiczny sektor sztuki komercyjnej oraz autonomiczny sektor „sztuki dla sztuki”, który ukierunkowany jest ku przyszłości, ponieważ „tu i teraz” niekoniecznie znajduje w nim uznanie. W obrębie obu grup można wyróżnić kolejne subpola. Po pierwsze, zajmowaną przez znanych i powszechnie cenionych twórców przestrzeń ortodoksji. Po drugie, koncentrujący nowo przybyłych obszar heterodoksji, w którym gra toczy się o obalenie ustalonego ładu, czego przykładem są zmagania między nową awangardą a awangardą uznaną³. To właśnie w przestrzeni starcia ortodoksów z heretykami odbywają się najbardziej spektakularne negacje i negocjacje, co pokażę na przykładzie rewolucji w dwudziestowiecznym baletcie⁴, prowadzących, mniej lub bardziej bezpośrednio, do ukształtowania estetyki tańca postmodernistycznego. Przez to, co heterodoksyjne, będę rozumiała nie tylko przewroty formalne, które dekonstruują tradycję z poziomu fabularno-mimetycznego, lecz także dążenia do wprowadzenia w przestrzeń tańca, dotąd dewaloryzowanych i wykluczanych, ciał nienormatywnych, niewidzialnych z perspektywy klasycznego kanonu piękna czy przekraczających kulturowo-społeczne tabu. Ciało-heretyk stanie się z jednej strony symbolem pozytywnego aspektu negacji (z odrzucenia opresyjno-ortodoksyjnych norm wyłania się nowa jakość), z drugiej – synekdochą pozbawionych prawa do reprezentacji.

Powstały w piętnastym wieku we Włoszech jako bardziej wyszukana forma teatrów dworskich balet⁵ – jak zauważa Joanna Zielińska – dłużej niż pozostałe sztuki, bo aż do końca dziewiętnastego wieku, pozostawał w silnej zależności od rządzących elit⁶. Rozluźnienie związku między sztuką baletową a demagogią wyższych warstw społecznych przypada na okres przełomu modernistycznego, który nosił znamiona projektu totalnego, ponieważ dążył do „zanegowania tradycyjnego paradygmatu estetycznego jako całości”⁷. Od tańca oczekiwano już nie tyle nadzwyczajności i magii, ile innowacyjności, która korespondowałaby z doświadczeniem epoki. Odpowiedzią na te potrzeby stał się ruch odnowy tańca *modern dance*, dla którego najbardziej reprezentatywna wydaje się twórczość Marthy Graham, przy czym nie należy zapominać o równie rewolucyjnym charakterze prac Isadory Duncan i Mary Wigman.

³ P. Bourdieu, *Reguły sztuki*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 189.

⁴ Ze względu na specyfikę oraz ograniczoną objętość tego artykułu zapoczątkowane przez przełom modernistyczny zmiany w sztuce tańca przedstawiam w dużym uproszczeniu, świadomie pomijając niektóre nurty i nazwiska, a punktując tylko zjawiska z jednej strony najbardziej charakterystyczne, z drugiej – (w moim mniemaniu) najlepiej obrazujące pozytywny potencjał negacji. We fragmencie streszczającym te przemiany posługuję się – przede wszystkim – analizami Joanny Zielińskiej (eadem, *Problematyka polityczności reprezentacji w pracach Marthy Graham oraz Merce’a Cunninghama* [w:] *Performatywność reprezentacji. Widzialne/niewidzialne*, pod red. K. Czerskiej, J. Jopek, A. Sieroń, Kraków 2012) oraz Wojciecha Klimczyka (idem, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010).

⁵ W. Klimczyk, op. cit., s. 15.

⁶ J. Zielińska, op. cit., s. 291.

⁷ Ibidem.

Tańczący moderniści początku dwudziestego wieku nie zdefiniowali co prawda całkowicie kategorii reprezentacji, która pozostawała podporządkowana narracji, opowiadaniu historii, lecz poddali radykalnej transformacji jej tematykę, język i formę. Uwolniono wyobraźnię artystów, których emocje i afekty niejako wymknęły się ujarzmiającym i unifikującym, a przez to głęboko odpodmiotawiającym zasadom tradycji, a co za tym idzie – zniesiono *decorum*.

Największa zmiana zaszła jednak w przestrzeni *mimesis*, którą Graham i inni moderniści przenieśli w sferę introspektywną i tym samym zrewolucjonizowali logikę narracji, która rozwijała się już nie w rytmie słów, ale emocji. Paralelnie do treści przedstawień, przeobrażeniom podlegał sam ruch. Zamiast baletowej gracji, elegancji i odrealniającej obrazy tańczących ciał miękkości, dramaturgiczną dominantą spektakli stały się kanciaste, napięte układy oraz szarpane, ostre ruchy. Zadaniem tak skomponowanych choreografii – znów w opozycji do tradycyjnego baletu – było akcentowanie, a nie maskowanie, wysiłku wkładanego w taniec. Negacja sztuczności, dyscypliny baletowych form umożliwiła wprowadzenie na scenę, dotąd nieobecnego, „ciała naturalnego”, które – jak życzyła sobie Graham – winno być wyabstrahowane z inwentarza współczesnej cywilizacji, zagłuszającego archetypiczny „głos wnętrza”. Ruch w tym projekcie miał odwzorowywać albo raczej ucieleśniać uczucia, doświadczenia i pamięć tańczącego podmiotu, ściśle wiążąc „wewnętrzny krajobraz” z jego wizualno-ruchową reprezentacją.

Co istotne, pierwsza połowa dwudziestego wieku to także czas estetycznych przewrotów w obrębie samego baletu klasycznego, których symbolem jest inscenizacja *Święta wiosny* (1913) w reżyserii i choreografii Wacława Niżyńskiego, opisywana przez Annę Królicę jako pomost łączący tradycję baletową z tańcem współczesnym⁸. Wpływ Niżyńskiego, a w szerszej perspektywie Baletów Rosyjskich z czasów impresariatu Sergiusza Diagilewa, na rozwój estetyki baletu i dopuszczalnych w nim form stanowi przedmiot osobnych rozpraw i artykułów, dlatego tutaj tylko zarysowuję charakter najbardziej znaczących zmian.

Diagilew, zafascynowany Wagnerowską ideą *Gesamtkunstwerk*, pragnął udowodnić, że to sceniczne widowisko baletowe, a nie opera, „stanowić może jedyną i najdoskonalszą realizację idei korespondencji sztuk”⁹. Ponadto ukazywał światowej publiczności piękno rosyjskiego folkloru, wzbogacając oprawę swoich przedstawień o elementy ludowego rękodzieła, w tym przedmiotów użytkowych. Istota jego estetycznej rewolucji tkwiła jednak w eksponowaniu ról męskich i detronizacji balerin, na których – co widać w choreografiach Michaiła Fokina – dotychczas koncentrowano się w balecie¹⁰. Najważniejszą rolę w tym procesie (jako tancerz, a później także choreograf) odegrał Niżyński. Otworzył on bowiem przestrzeń tańca mężczyznom zmysłowemu,

⁸ A. Królicza, „Święto wiosny”. Powracający gest choreografów, „Dwutygodnik” 2013, nr 107, tekst dostępny pod adresem: www.dwutygodnik.com/artukul/1012-swieto-wiosny-powracajacy-gest-choreografow.html, (data dostępu: 15.03.2017).

⁹ A. Stachura-Bogusławska, Igor Strawiński i Wacław Niżyński. Artyści wizjonerzy u progu nowej epoki [w:] *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie; Edukacja Muzyczna*, cz. 10, s. 222.

¹⁰ Zob. *ibidem*, s. 222–223.

przeciwstawiając się tym samym, jak sugeruje Ramsay Burt, heteronormatywnej ideologii normalnego samca¹¹. Twórca *Święta wiosny* zanegował ponadto całą klasyczną estetykę, wprowadzając na scenę ruch nieharmonijny, inspirowany siłami podświadomości i pogańskimi rytuałami. Jednocześnie eksperymentował z liniami tańczących ciał, które – w kontrze do baletu klasycznego – często były niejako połamane i garbate, bliższe estetyce brzydoty niż odrealniającej widowiskowości. Gest negacji okazał się w tym przypadku nie tyle aktem zerwania, ile otwarcia. Artysta wyprowadził bowiem balet na nowe terytorium, obfitujące w nieskończone możliwości operowania rytmem, harmonią i ruchem, a także emocjami i afektami, z czego do dzisiaj skwapliwie korzystają przedstawiciele baletu i tańca najnowszego (w tym teatru tańca spod znaku Piny Bausch). Ciała tych tancerzy nie są już tylko narzędziami podporządkowanymi ilustrowaniu fabuły, lecz przede wszystkim – autonomicznymi indywiduami.

W drugą fazę rozwoju *modern dance* wszedł po II wojnie światowej, a jego twarzą stał się Merce Cunningham, który estetykę tańca poddał kolejnym drastycznym modyfikacjom, odpowiadając tym samym na powojenny kryzys reprezentacji i dryfowanie sztuki ku poetyce absurdu, ironii i metafizycznego nihilizmu, właściwej dadaistom i surrealistom¹². Poszukując istoty tańca, choreograf niejako programowo naruszał granice między tańcem a życiem, co prowadziło do negowania nie tylko estetyki klasycznej, lecz także tej charakterystycznej dla tańca modernistycznego spod znaku Marthy Graham, a więc emocjonalnej i prześlęgniętej patosem. Dekonstrukcję dotychczasowych modeli tanecznej ekspresji łączył z konstruowaniem nowych, wzbogaconych o „ruch znaleziony”, codziennych form. W jego propozycjach wyraźne są inspiracje Duchampowską ideą *ready-mades*, redefiniującą pojęcie sztuki pojmowanej odtąd w kategoriach „intelektualnego gestu”. Koncepcja „ruchu znalezionego” stała się zresztą nieodłącznym komponentem teatru postdramatycznego w ujęciu Hansa-Thiesa Lehmana, kształtując jednocześnie fundamenty tańca postmodernistycznego, rezygnującego z wirtuozerii na rzecz eksperymentu.

W choreografiach Cunninghama i innych postmodernistów chodziło bowiem o dostarczanie widzom nie tyle emocji czy rozrywki, ile – jak powiada Klimczyk – „intelektualnej pożytki i ironicznego dystansu, podobnie jak w książkach debiutującego w tamtym czasie Thomasa Pynchona czy dziełach artystów z kręgu Fluxus”¹³. Warto podkreślić, że odrzucenie zasad baletu i tańca modernistycznego przez tancerzy postmodernistycznych sięga korzeniami awangardy przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, czyli przede wszystkim futuryzmu, surrealizmu i dadaizmu. Najbardziej znaczące wydają się jednak wpływy artystów programowo dekonstruujących i destabilizujących establishment: z jednej strony wspomnianego Duchampa, z drugiej – Alana Kaprowa i jego projektu antymimetycznej „sztuki życiowej”, podporządkowanej procesom i rytuałom codzienności.

¹¹ R. Burt, *Niżyński, modernizm i problem przedstawiania nienormatywnych typów męskości*, tłum. K. Pastuszek [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, pod red. J. Majewskiej, Kraków 2013, s. 360.

¹² Zob. W. Klimczyk, op. cit., s. 58.

¹³ *Ibidem*, s. 60.

Widać zatem, że potrójna odmowa zaakceptowania zasad baletu klasycznego, przebiegająca na trzech, poniekąd przenikających się, płaszczyznach: zrewolucjonizowanego baletu, tańca modernistycznego oraz *postmodern dance*, doprowadziła do wypracowania nowych jakości. Poszerzano pole sztuki tańca z jednej strony o afektywne obrazy nieidealizowanych ciał, z drugiej – o codzienność i konkretność „tu i teraz”. Ponadto zadbano o aktywizację widza oraz powiązanie sztuki z jej teorią, czemu sprzyjało zjawisko choreografii jako konceptu, wymagającego od odbiorcy intelektualnej pracy. W tym kontekście negacja wydaje się już nie tyle synonimem destrukcji zastanego porządku, ile propozycją odczarowania skostniałych form i wpisania ich w kontekst zmieniającego się świata.

Warto w tym miejscu zauważyć, że sam balet klasyczny także opierał się na zasadzie negacji. Jego reprezentanci odrzucali czy też zastaniali bowiem materialność, ułomność, niedoskonałość, a więc efemeryczność i śmiertelność/skończoność tańczących ciał oraz tkwiącą w nich potęgę podświadomości i nieracjonalnej witalności, ustanawiając tym samym obecność nowej, bo innej od rzeczywistej, cielesności. *Modern i postmodern dance* towarzyszyło zaś ustawiczne znoszenie imperatywu widowiskowości i nadzwyczajności. Kolejne gesty zerwania odpowiadały na zmiany zachodzące z jednej strony w społeczeństwach (paradygmat demokratyczny w miejsce monarchicznego), z drugiej – w przestrzeni szeroko pojętej sztuki, naznaczonej kryzysem reprezentacji i domniemanym końcem wielkich narracji. Twórcy czynili ciało na nowo widzialnym, a co za tym idzie – ucieleśniali podmiotowość tańczących.

Na pozytywny aspekt wszelkich odrzuceń zwraca uwagę Alain Badiou¹⁴, wyróżniając dwie przenikające się strony negacji – negatywną oraz afirmatywną. Pierwsza, równoznaczna destrukcji, polega na zakwestionowaniu zastanego porządku i oderwaniu się od jego zasad, by w konsekwencji znaleźć się – jak pisze Paweł Mościcki – „na ziemi niczyjej”. To zawieszenie w swoistym niebycie – między tym, co wyparte, a tym, co jeszcze niepowołane do istnienia – prowadzi ostatecznie do utożsamionej z afirmacją subtrakcji, czyli ustanowienia nowego języka i nowej idei sztuki. W tym kontekście choreografie bazujące na koncepcie i estetyce ruchu codziennego stają się już nie tylko ironicznym zaprzeczeniem tanecznej wirtuozerii, lecz także, a może przede wszystkim, metaforycznym projektem zniesienia różnicy między artystycznym *sacrum* i *profanum* oraz uczynienia sztuki, jak powiada Klimczyk, „sposobem bycia w świecie i tego świata rozumienia”¹⁵.

Tym samym nawet prowokacyjne i bezkompromisowe *credo* Yvonne Rainer, przedstawicielki amerykańskiej awangardy, *No manifesto* z 1965 roku, w którym artystka mówi: „nie dla spektaklu, nie dla wirtuozerii, nie dla zaangażowania wykonawcy lub widza, nie dla poruszania, nie dla bycia poruszonym” okazuje się nie tyle absolutnym zerwaniem z klasyczną i modernistyczną estetyką, ile próbą negocjowania dopuszczalnych w przestrzeni reprezentacji (nie)przedstawień. Zawarty w ostatnim zdaniu

¹⁴ Mysł Badiou przytaczam w interpretacji Pawła Mościckiego, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Kraków 2008, s. 25–27.

¹⁵ W. Klimczyk, op. cit., s. 286.

paradoks można wytłumaczyć imperatywem, przeciwstawionej przedstawieniu, obecności, a co za tym idzie – krytyką fetyszyzującego modelu sztuki. Ponadto mamy tutaj do czynienia z, jak powiedziałby Jacques Rancière, „pozornym antymimetyzmem”, ponieważ odrzucenie reguł i hierarchii sztuki przedstawieniowej prowadzi nie do destrukcji *mimesis*, lecz do wykreowania nowych modeli reprezentacji rzeczywistości¹⁶.

Zmiany w sztuce tańca zachodzą równolegle do przemian wizerunków ciał akceptowalnych jako elementy przedstawień. Ciała, jak chce Monika Bakke, „niosą w sobie fabułę przeżywanej metamorfozy” oraz stanowią „chyba najlepszy dowód zmienności jako zasady świata”¹⁷. Postmodernistyczne ukierunkowanie na codzienność i zacieranie granicy między sztuką a życiem są w tym kontekście jednocześnie zwróceniem uwagi na ciała nieidealne i niewidowskie, a w dalszej kolejności – kalekie, stare, dziwne i groteskowe, charakteryzujące się alternatywną motoryką lub nienormalną płciowością. Poszerzanie pola sztuki staje się zatem z jednej strony poszerzaniem widzialności różnorodnych ciał, z drugiej – likwidowaniem tabu w przestrzeni reprezentacji. Ciało jako herezyk okazuje się medium negocjacji pomiędzy normami kulturowymi a akceptowalnymi taktykami odgrywania/ reprezentowania nienormalnych tożsamości. To, co inne nie musi już ukrywać się za maską estetyzacji czy poddawać się filtrom uniformizacji, które zniekształcają obraz rzeczywistości przez wymazanie różnicy.

Towarzysząca negacjom w polu sztuki tańca subtrakcja nie pozwala na zaklasyfikowanie postmodernistycznych choreografii jako czystego przejawu antyszuki. Zresztą już Duchamp był przeciwny nazywaniu swojej aktywności antyszuką, proponując w zamian mniej wartościujący termin „asztuki”. Niemniej, oba przedrostki sygnalizują, oczywiście jak najbardziej słusznie, zaprzeczenie, ale pomijają konstrukcyjny potencjał zjawiska, które opisują. Nie bez przyczyny Maria Anna Potocka hasła „antyszuka” czy „antypiękno” nazywa „terminologicznym fikołkiem”, będącym „wygodnym przemodelowaniem rzeczywistości obserwowanej” i objawem „bezradności wobec nowego zjawiska i megalomanii dyscyplinarnej”¹⁸, by dalej stwierdzić:

„to, co bywa obecnie nazywane antyszuką, jest jedynie kolejną odstoną sztuki, krnąbrnym dzieckiem »dzieł kanonicznych«, które tym razem skłoniły artystów do rebelianckiego namysłu nad tradycyjnymi mediami i praktykami”¹⁹.

Warto jednak zaznaczyć, że choreografie postmodernistyczne, a szczególnie te reprezentujące nurt tańca najnowszego, rzadko operują tylko antywartościami, co różni je od zjawisk takich jak chociażby performans radykalny. Ich twórcy czerpią bowiem jednocześnie z repertuaru gestów właściwych antyestetyce (brutalizm, agresja) i tych przypisywanych tradycyjnym modelom artystycznej narracji, a ponadto – jak wcześniej wspomniałam – nie tyle rezygnują z *mimesis*, ile ustanawiają nowe formy reprezentacji. Widać zatem, że nie mamy tutaj do czynienia z czystą deestetyzacją, ale raczej z fuzją

¹⁶ J. Zielińska, op. cit., s. 300.

¹⁷ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 9.

¹⁸ M.A. Potocka, *Estetyka kontra sztuka*, Warszawa 2007, s. 185.

¹⁹ Ibidem, s. 191.

niezapośredniczonego doświadczenia i metafory teatralnej. Zaprzeczający tradycji taniec nie jest antysztuką, tylko wyrazem twórczych poszukiwań własnej figury abstrakcji, będącej remedium na kryzys reprezentacji. Do opisu tego fenomenu, a w szerszej perspektywie – afirmatywnej strony negacji, idealna wydaje się Lyotardowska charakterystyka artysty awangardowego, pomnażającego radość czerpaną z nowych reguł gry, według których stwarza siebie i świat²⁰.

W dalszej części tego artykułu chciałabym opowiedzieć o dwóch współczesnych choreografiach – *Stara i drzwi* Matsa Eka oraz *C.O.R.PuS* Compagnie de l'Oiseau-Mouche. Ich twórcy wyraźnie afirmują fakt ustanowienia nowych reguł gry, jednocześnie odwołując się do spuścizny tańca klasycznego, którą jednak nie tyle poddają ironicznej dekonstrukcji, ile wpisują właściwe jej kategorie w nowo ustanowione realia. Opisanie wyżej działania prowadzi do abstrakcji, która niejako zapomina o poprzedzającej ją fazie destrukcji, włączając w swoją ramę to, co niegdyś zanegowane.

Analiza tych spektakli ma na celu z jednej strony zilustrowanie afirmatywnego potencjału negacji, z drugiej – zarysowanie takiej koncepcji estetyki, która przebiega ponad podziałami na sztukę i antysztukę, łącząc jednocześnie perspektywę ortodoksa i heretyka, insidera i outsidera, codzienność z niezwykłością. W obu przedstawieniach poetyka szoku i przekroczenia współistnieje bowiem z klasyczną estetyką. Ciało widowiskowe pojawiają się natomiast obok ciał doświadczających i/lub, przed postmodernistyczną rewoltą, wyłączanych z porządku reprezentacji ze względu na swoją „niekanoniczność” i nieuleczalną (niepodlegającą mechanizmom ujarzmiania i kontroli) niesystemowość. Oba projekty to także swoiste antidotum na zjawisko, które Schilling definiuje jako *vanishing bodies*, czyli opisywane przez Foucaulta czy Turnera „ciała znikające”, „obecne jako przedmiot dyskusji, ale niewidoczne jako obiekt analizy, biologiczny, fizyczny czy materialny”²¹.

Balet klasyczny czynił materialność tańczących ciał niewidzialną, pozbawiał je bowiem ich biologicznej realności. Mimo że dzięki reformom Niżyńskiego i reprezentantów *modern dance* ta realność została do pewnego stopnia odzyskana, dopiero tancerze postmodernistyczni w pełni noszą piętno klasycznej niewidzialności. Negują już nie tylko nadrealność tańczących, lecz także podział ciał na te, które mogą być reprezentowane i reprezentować, oraz te, które winny zostać odsunięte na peryferia widzialności. Przy czym, jak zauważa Joanna Szymajda, dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku intensywne różnicowanie/negocjowanie dopuszczalnej estetyki tańczących ciał staje się, by tak rzec, trendem powszechnym²².

W spektaklach *Stara i drzwi* oraz *C.O.R.PuS* pojawiają się ciała stare i chore. Ich obecność jest konsekwencją afirmatywnego kroku negacji, który należałoby w tym kontekście określić jako demokratyzację systemu kulturowych reprezentacji. Co istotne,

²⁰ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* [w:] *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 59.

²¹ A. Dziuban, *Socjologia i problem cielesnej kondycji człowieka* [w:] *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, pod red. A. Wierzchowicz, J. Bator, Warszawa 2007, s. 64.

²² Zob. J. Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013, s. 119.

nie mamy tutaj do czynienia z konwencją *freak show* ani z porządkiem symbolicznym, ale z ideą uwrażliwienia na potencjał tkwiący w zawsze zagrażającej systemowi inności, której nie powinno się utożsamiać z nienormalnością.

Telewizyjne przedstawienie *Matsa Eka Stara i drzwi* z 1991 roku, choć głęboko zanurzone w poetyce abstrakcji i surrealizmu, wydaje się przepiękną fuzją gramatyki klasycznego baletu i estetyki *postmodern dance*. Matka choreografa, słynna tancerka Brigit Cullberg, żegna się z tańcem w geście pełnym sprzeczności – pogodzenia i rozpaczy. Ek zwraca tutaj szczególną uwagę na pochodzenie czy też źródło ruchu. Taniec, jak u Marthy Graham, rodzi się wewnątrz ciała, pojmowanego jako *soma* i *sarx* jednocześnie. To rozdarcie znajduje swoje odzwierciedlenie w montażu. Sceny lirycznego tańca przeplatają obrazy, można rzec, skandalizujące – siwa głowa tancerki ociera się o fallusa; Cullberg zjada surowe mięso konia, który jej się przyśnił. Co jednak istotne, Ek nie tyle szokuje, ile zwraca uwagę na maskowaną w balecie klasycznym biologiczność tańczących ciał, które nigdy nie będą w pełni wyabstrahowane z porządku popędów i podświadomości. Stare, naznaczone chorobą ciało jego matki osiąga stany graniczne – oscyluje między ekstazą a harmonią, codziennością a baletowym odrealnieniem czy też niezwykłością. Abstrakcyjny, poetycki ruch przeplata się z ruchem zwykłym. Obok tradycyjnych sekwencji tanecznych, dramaturgię spektaklu tworzą czynności nieporadne, niewidowiskowe – bujanie się na drzwiach, bieganie, nieporadne płużenie w przestrzeni surrealistycznej sceny. Ponadto na ekranie pojawia się również młodsza tancerka, Ana Laguna. Występuje ona w roli wspomnienia czy też majaku rozdrażnionej wyobraźni, niejako dopełniając tym samym postdramatyczny charakter całego widowiska, skomponowanego z elementów klasycznych i ich zaprzeczeń.

Ciało starej kobiety, które nie ukrywa swojej śmiertelności, staje w kontrze do przezroczystości ciał w balecie klasycznym. Z jednej strony przypomina o negowanej mięsności istnienia, z drugiej – odkrywa zarazem fascynujące i odrzucające „piękno brzydoty”, którego ucieleśnienie nie byłoby możliwe bez leżącej u jego fundamentów negacji zastanego porządku. Cullberg nie reprezentuje ideału, a konfrontuje patrzących z niewygodną niedoskonałością, sytuując się tym samym po stronie realnego doświadczenia, które jednak nie unicestwia pamięci o lekcji klasyki. Spektakl *Stara i drzwi* staje się zapisem metamorfoz, które przeszło ciało tytułowej bohaterki, ukształtowane z tego, co nabyte, i tego, co naturalne. Jnocześnie urasta do rangi metafory historii tańca, będącej pasmem odrzuceń i powrotów, destrukcji, zawieszzeń i subtrakcji.

Compagnie de l'Oiseau-Mouche w spektaklu C.O.R.P.uS zwraca zaś uwagę na ciała chore, znajdujące się na peryferiach pola sztuki tańca. Zaaranżowana sytuacja sceniczna to interaktywny, tragikomiczny wykład o historii tańca, który rozgrywa się w dwóch równoległych planach. Jedna z artystek prowadzi historyczny monolog, który „na żywo” ilustruje grupa fikuśnych, bo odznaczających się skłonnościami do gagowych karykatur, performerów, wcielających się z niemałą przekorą w kolejnych znanych tancerzy i choreografów. Groteskowo-prześmiewcza forma tego przedsięwzięcia okazuje się jednak niepozornym kamuflażem dla mniej pogodnej treści. Jak pisze Karolina Wycisk – „w tym

przypadku o historii pełnosprawnych ciał opowiadają ciała o alternatywnej motoryce, nieuwzględnione w ogóle w tej opowieści”²³.

Performerzy z Compagnie de l’Oiseau-Mouche zwracają uwagę na wpisną w dominującą, opartą na opozycji widzialne – niewidzialne narrację o tańcu serią wyciemnień i wykluczeń. Zdawać by się mogło, że pozostając na poziomie dekonstrukcji, nie przechodzą przez afirmatywną fazę negacji, ponieważ nie wychodzą poza ramę cudzej opowieści. Problem polega na tym, że jedyna historia, którą mogliby przedstawić jako własną, jest niehistorią albo historią odrzuceń. Nienormatywna cielesność tańczących okazuje się podwójnie wyparta – z porządku scenicznej reprezentacji (pomijam tutaj taniec postmodernistyczny), a w konsekwencji – z narracji. Z problemem opowiedzenia czegoś, co nie istnieje, performerzy radzą sobie właśnie poprzez subwersywne wejście w przestrzeń cudzej opowieści i wpisanie jej w swoje chore, niepełnosprawne ciała, symbolicznie łącząc tym samym ortodoksję z heterodoksją i poszerzając pole sztuki tańca.

Artyści proponują znaczące przesunięcie – wyparte przejmuje kontrolę nad oficjalnym, chore ciało wchodzi we władanie „zdrowej narracji”. Humorystyczna konwencja spektaklu C.O.R.PuS okazuje się narzędziem krytycznej demistyfikacji oficjalnej historii tańca. Twórcy zdają się tym samym pisać pierwszy rozdział jej nowej wersji, poświęcony nieobecności ciał nienormatywnych, jednocześnie sygnalizując, że kolejne mogą wyglądać zupełnie inaczej. Ponadto oddalając to, co pierwszoplanowe, a przybliżając marginalia (sceniczny dowcip dominuje nad powagą snutego w tle wykładu), wypełniają puste miejsca wybrakowanej historii. W ten sposób ustanowiona zostaje nowa przestrzeń porozumienia, której linie przebiegają ponad podziałem na centrum i peryferia, uznane i wyparte.

W przypadku obu spektakli, które są tylko wybranymi przykładami z o wiele większej grupy przedstawień poruszających podobną tematykę, mamy do czynienia z projektem sztuki bazującej na pragnieniu przewyciężenia „tyranii niewidzialności”. Twórcy dążą do wykreowania nowego porządku reprezentacji, w którym ważniejsza od opozycji ładne – brzydkie czy normatywne – alternatywne będzie idea demokratycznej różnorodności ciał. Z ich działań wylania się koncepcja estetyki mieszczącej w sobie zarówno tradycję, jak i to, co ją przekracza, sytuującej się przy tym w podatnej zarówno na negację, jak i reformy i negocjacje przestrzeni „pomiędzy” (pomiędzy niezwykłością a codziennością, klasyką a eksperymentem, reprezentacją a obecnością), którą chciałoby się nazwać „estetyką pełnej widzialności”. Jak widać, cykl dokonujących się w obrębie pola sztuki zaprzeczeń jest jednocześnie warunkującym jej trwanie pasmem początków, które niekoniecznie muszą unicestwiać to, co negują. Taniec najnowszy wydaje się tego najdoskonalszym przykładem, zdobycze nowej i starej awangardy współlistnieją bowiem w nim obok form klasycznych.

²³ K. Wycisk, *W stu procentach*, Internetowy Magazyn „Teatralia” 2016, nr 182, www.teatralia.com.pl/stu-procentach-wiecej-niz-teatr-olimpiada-teatralna (data dostępu: 15.03.2017).

Summary

Aesthetics of full visibility. The affirmative aspect of negation in the art of dance

The aim of this article is to analyze the positive (affirmative) side of negation on the example of changes in the aesthetics of classical ballet, modern dance, and postmodern choreography. It demonstrates that every negation is, at the same time, a negotiation. In this context, negotiation means fighting for the visibility and representation of bodies that do not fit in the classical canon of ballet, which is presented as a system of oppression. The first part is of a theoretical character and focuses on the aesthetic changes in the field of the art of dance. The second part provides an analysis of two contemporary examples of choreographies („The Old Woman and the Door” by Mats Ek and „C.O.R.PuS” by Compagnie de l’Oiseau-Mouche) in which old and diseased bodies appear at the center of both the performance and the audience’s attention. The definition of the aesthetics of full visibility serves as a descriptive frame for dance performances that abolish the invisibility of bodies incompatible with the classical canon.

Słowa kluczowe: balet, taniec postmodernistyczny, widzialność, niewidzialność, ciało, ciało nie-normatywne;

Keywords: ballet, postmodern dance, visibility, invisibility, body, non-normative body



Autorka – Anna Krztoń