

Interpretacje



Ocalić tajemnicę – specyfika inscenizacyjna teatru tańca Piny Bausch

ABSTRACT. Roszak Monika, *Ocalić tajemnicę – specyfika inscenizacyjna teatru tańca Piny Bausch* [Save the mystery – staging specificity of Pina Bausch's dance theatre]. „Przestrzenie Teorii” 11. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 211-222. ISBN 978-83-232-1986-6. ISSN 1644-6763.

In the article are presented the fundamental determinants of the style of the theatre of Pina Bausch. Tanztheater Wuppertal performances delight with their totality and originality (stage design, costumes, the musical layer, textual layer). Montage, collage, acting based on improvisation – these are the means which are the pillars of Bausch's theatre. Tanztheater Wuppertal performances have reformed the modern ballet and created a new kind of performance based – apart from dance, movement and pantomime – on the realistic activities, routine behaviours, dialogues and singing.

Taniec ów jest nie tylko sztuką, jest sposobem życia. Pomijając cztery wieki „baletu klasycznego” i dwadzieścia wieków pogardy dla ludzkiego ciała, głoszonej przez chrześcijaństwo skazone platońskim dualizmem, nawiązując do tego, czym był taniec wszystkich ludów wszechczasów: wyrażeniem za pomocą ruchów ciała, zorganizowanych w pełne znaczenia sekwencje, tych doznań ludzkich, których nie można oddać słowami ani mimiką¹.

ROGER GARAUDY, *DANSER SA VIE*

Pina Bausch należy bez wątpienia do ścisłego grona najoryginalniejszych reżyserów przełomu XX i XXI wieku. Richard Schechner w *Przyszłości rytuału* nazywa twórczynię Tanztheater Wuppertal, podobnie jak Roberta Wilsona, Richarda Foremana, Merce Cunningham i Elizabeth LeCompte, reprezentantką „dzisiejszej awangardy”². Autor *Performatyki* dostrzega, że praktyka artystów awangardowych, którą niegdyś uznawano za eksperymentalną, obecnie stała się „klasyką” – akceptowaną, przewidywalną, mało zaskakującą działalnością. „Dzieła dzisiejszej awangardy są często doskonałe, świadczą o wirtuozerskim opanowaniu eksperymentalnych niegdyś i ryzykownych technik, nietypowych materiałów. Właśnie to mistrzostwo drugiego już czy trzeciego pokolenia podobnie

¹ Cyt. za: W. Tomaszewski, *Człowiek tańczący*, Warszawa 1991, s. 87.

² Por: R. Schechner, *Przyszłość rytuału*, przeł. T. Kulikowski, Warszawa 2000, s. 15-18.

pracujących artystów klasycyzuje dzisiejszą awangardę”³. O tym, że Pinę Bausch można uznać za współczesną przedstawicielkę awangardy, przekonuje także Jolanta Brach-Czaina, przyjmująca za Haroldem Rosenbergiem „antyestetyzm jako wyróżnik współczesnej awangardy”⁴.

Nie sposób w jednym artykule przedstawić twórczości Piny Bausch. Dokładna analiza każdego dzieła teatralnego nie wydaje się jednak konieczna, bowiem twórczyni Tanztheater Wuppertal jest artystką, która zmusza niejako, aby traktować jej spektakle jako całość. Sądzę, że zamiast opisywać je w chronologicznym układzie, warto odnaleźć stałe elementy, pojawiające się w inscenizacjach Tanztheater Wuppertal (warstata reżyserski, wykorzystujący scenografię, sceniczne oświetlenie, technikę gry aktorskiej, muzykę i tekst). Choreografka nie kładzie jednak nacisku na kwestie formalne. Reżyserka *Goździków* wypracowała własną estetykę, a raczej antyestetykę. Dąży przede wszystkim do budowania przez jednostkę tożsamości i komunikacji międzyludzkiej.

W widowiskach Piny Bausch można zauważyć trzy przewodnie elementy: totalność, odnoszącą się przede wszystkim do scenografii i kostiumów, deziluzyjność, dotyczącą struktury spektaklu, a także wykorzystywanie „póz codzienności”. Warto zatem opisać te trzy składowe, aby w pełni poznać specyfikę inscenizacyjną Tanztheater Wuppertal. Obecnie w repertuarze teatru z doliny Wupper są prawie wszystkie dawne spektakle. Bausch starannie pielęgnuje własną przeszłość artystyczną.

Widowisko totalne

Totalność w teatrze kojarzy się przede wszystkim z koncepcją dzieła syntetycznego *Gesamtkunstwerk* (termin wprowadzony przez Ryszarda Wagnera). Stopienie poezji, muzyki, tańca, architektury, malarstwa i rzeźby nastąpiło na deskach teatru. Ta artystyczna synteza miała zniszczyć egoizm jednostki i dokonać całkowitego zjednoczenia ludzkości. Jednak u Piny Bausch totalność dzieł nie opiera się na wagnerowskim aspekcie etycznym. Artystka dąży do stworzenia teatru totalnego, w którym wszystkie zmysły widza zostaną uaktywnione. Jej widowiska to artystyczne syntezy, które pozwalają w równym stopniu zobaczyć, usłyszeć i poczuć. Tanztheater Wuppertal ujawnia typową dla współczesnej sztuki widowiskowej tendencję łączenia gatunków. Bausch wykorzystuje doświadczenia epickiego teatru Bertolta Brechta, politycznych kabaretów Republiki Weimarskiej i rozrywkowych widowisk Broadwayu. Zaciera

³ Tamże, s. 15.

⁴ J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 7.

granicę między rodzajami i gatunkami wypowiedzi artystycznej. Swobodnie wykorzystuje różnorodne stylistyki: cyrk, akrobatykę, musicale, wschodnie sztuki walki, tańce orientalne. Zdaniem Janusza Ekierta, choreografka tworzy koktajl sztuk:

Pina Bausch jest oklaskiwana nie za likwidację przedziału między gatunkami teatru, tańca i muzyki, ale za intrygujący smak tego cocktailu sztuki: wizerunek świata kiczowatej rozrywki, kiczowatej wytworności, obłudnej kurtuazji, między biologicznymi imperatywami, krzykami buntu, romantycznymi tęsknotami⁵.

Scenografia stanowi integralną część koncepcji inscenizacyjnej. Reżyserka poszukuje wytrawnych obrazów i metafor. Warto wspomnieć o spektaklu *Goździki*, podczas którego z trawy położonej na scenie wystawało dziesięć tysięcy sztucznych kwiatów, przygotowywanych każdorazowo do nowego występu. Scenografowie, z którymi współpracowała Bausch, Rolf Borzik i Peter Past, stworzyli własny styl, oparty na metaforycznej oprawie plastycznej. Scenografia umożliwiła improwizację i spontaniczną grę aktorów. W przestrzeni Tanztheater Wuppertal taniec funkcjonuje zupełnie inaczej niż w balecie klasycznym, gdzie scena równoznaczna jest z powierzchnią taneczną. Tutaj tancerki i tancerze wydzierają przestrzeni scenicznej miejsce, w którym bez skrępowania mogliby się poruszać. Sceniczna przestrzeń nie daje także możliwości schronienia i ukrycia.

Suzanne Schlicher dostrzega w scenografiach Borzika i Pasta dwa podstawowe modele przestrzenne, które określają porządek świata: pomieszczenia i krajobrazy (*Räume und Landschaften*)⁶. W *Ofierze wiosny* scenę pokrywała gruba warstwa torfu, utrudniająca wykonawcom poruszanie, ale jednocześnie nadała choreografii charakter ludycznego obrzędu. W *Sinobrodym* na podłodze leżały porozrzucane liście, szeleszczące z każdym ruchem tancerzy, w *Arien* (*Arie*) aktorzy brodzili po kostki w wodzie, a na scenie w *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* rosła świeżo skoszona trawa. Rolf Borzik, umieszczając na scenie jedynie to, co konieczne, zestawiał elementy wydarte naturze (zwiędłe liście, trawa, zerwane kwiaty) z podstawowymi przedmiotami, obecnymi w każdym domu: krzesłami, stołami, starymi meblami, fotelami. Dobrze znane widzowi przestrzenie powoli przestają przystawać do świata. „Mam właściwie uczucie, jakbyśmy opowiadali [historię] dla późniejszych czasów. Opowiadamy coś, co już umarło albo przynajmniej jest właśnie wymierające”⁷ – deklarował Borzik.

⁵ J. Ekiert, *Lustro epoki*, Warszawa 1988, s. 250.

⁶ S. Schlicher, *Tanztheater. Traditionen und Freiheiten*, Hamburg 1987, s. 136.

⁷ Tamże, s. 137 ([...] eigentlich habe ich das Gefühl, als würden wir für spätere Zeiten erzählen. Wir erzählen doch non etwas, was ausgestorben ist oder zumindest gerade ausstirbt).

Z kolei Peter Past zyskał uznanie dzięki realizacji ryzykownych pomysłów inscenizacyjnych Bausch. Wprowadził na scenę pustynię z gigantycznymi kaktusami, morsa (*Ahnen*), hipopotama (*Arien*) i krokodyla (*Kuschheitslegende*), górę zbudowaną z czerwonych kwiatów piwonii (*Fensterpuzter*), gruzowisko (*Palermo, Palermo*). Zmagania Pasta z trudną materią widoczne są przede wszystkim w wielokrotnym powracaniu do motywu wody. Krytycy ukuli nawet specjalny termin – *Wasserstück*⁸ (spektakl wodny), na potrzebę opisu cyklu przedstawień, w których aktorki i aktorzy tańczyli w wodzie, m.in.: *Für die Kinder von gestern, heute und morgen, Wiesenland, Ten Chi, Vollmond*. Woda rozmaicie ożywia przestrzeń sceniczną. Spokojna – przypomina lustro, lecz kiedy biega się po niej, staje się żywiołem. „Nagle spostrzegasz w inny sposób trawę, komary, zwracasz uwagę na hałas, który robisz, chodząc – chodzenie w wodzie ma innych charakter niż chodzenie po liściach”⁹ – stwierdziła Bausch. Woda nie była jedynie „rozlewana” na deski sceny. Często, lecz oszczędnie, tancerki i tancerze posługują się nią: myją się, zanurzają w akwarium, piją, nasączają ubrania wodą. Takie działania dynamizują widowisko, które nabiera walorów taktylnych. Poprzez podejmowanie gry z żywiołem aktorzy, a za nimi widzowie, osobiście i na nowo organizują przestrzeń sceniczną. Odbiór przestrzeni staje się bardziej zmysłowy – dokonuje się nie tylko poprzez zmysł wzroku, jak w tradycyjnym teatrze iluzji, ale także poprzez słuch, dotyk, powonienie. Scenografia współgra z aktorskimi działaniami, którzy muszą znaleźć się w trudnej rzeczywistości scenicznej. Norbert Servos zauważył, że w teatrze Piny Bausch nic nie dzieje się „tak jakby”: „Tancerze nie grają wzrastającego wyczerpania. Tańczą, przeciwko elementowi stwarzającemu opór [...] na prawdę”¹⁰.

Tancerki i tancerze ubrani są podobnie w każdym spektaklu. Bausch polubiła „uniformy codzienności”: kobiety tańczą w długich sukniach wieczorowych, mężczyźni – w garniturach przypominających modę lat 40. XX wieku. Rolf Borzik, a po jego śmierci Marion Cito wynajdywali kostiumy w *second-handach*. Nie przypisywano ich do jednego przedstawienia, lecz przechodziły z jednego spektaklu do drugiego. Kostiumy te wskazują na archetypiczne potraktowanie przez Bausch kobiecych i męskich ról. W Tanztheater Wuppertal „ani baletki, ani boso stopy nie są regułą”¹¹. Tancerki chodzą w butach na wysokich obcasach, a aktorzy ubierają lakierowane półbuty. W uzasadnionych przypadkach nie wyklu-

⁸ A. Królicza, *Teatr tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, http://www.nowy-taniec.pl/czytelnia/teatr_tanca_anna_krolica.pdf.

⁹ Cyt. za: A. Dziurosz, *Fenomen twórczości Piny Bausch*, Warszawa 2005, s. 105.

¹⁰ N. Servos, *Pina Bausch. Tanztheater*, München 2003, s. 42 (Die Tänzer spielen ihre zunehmende Erschöpfung nicht. Sie ist, gegen den Widerstand [...] getanzt, wirklich).

¹¹ J. Ekiert, op. cit., s. 248.

cza się jednak fantazji kostiumowej. W *Masurca Fogo* pojawia się kobieta (Julie Shanahan) ubrana w balony; z kolei w *Goździkach* akordeon jest jedynym odzieniem samotnej tancerki (Julie Anne Stanzak). Ekscentrycznie „poprzebierane” postacie funkcjonują zawsze w opozycji do „właściwie ubranych” kobiet i mężczyzn. Ich fizyczna odmienność skazuje je na społeczny ostracyzm i samotność. Odpowiednie ubranie, symbol dobrego wychowania i obycia, staje się jednym z podstawowych wy-mogów kulturowych.

Prowokacyjnie często tancerze ubierali kobiece suknie. Motyw ten pojawia się m.in.: w *Siedmiu grzechach głównych*, *Goździkach*, *Arien*, *Ten Chi*. Bausch wskazuje na oznaki transwestytyzmu we współczesnej kulturze, na „pomieszanie” społecznych ról, określonych przez płeć (feminizacja męskości i maskulinizacja kobiecości). W narcystycznej ekstazie tancerze konkurują z kobietami. Zabieg ten stosowała Bausch także dlatego, aby ukazać widzom, jak silnie na odbiór świata wpływa przyzwyczajenie, które szybko ulega przewartościowaniu: „Czasem ludzie myślą najpierw: mężczyzna w sukience. Po pięciu minutach staje się to normalne. Uważam, że to szczególnie pięknie, że potrzebują tak krótkiego czasu”¹² – mówiła artystka w wywiadzie w 1995 roku.

Krystian Lupa pisał w *Dziennikach* o Pinie Bausch: „Przecież nie można przestać być Piną Bausch! Niemniej czarna charyzmatyczna wy-ciska cytrynę do końca...”¹³. Reżyserowi *Wymazywania* nie rozchodzi się o jakość sztuki Tanztheater Wuppertal, bo ta jest „świecącym klejnotem”¹⁴. Zdaniem twórcy *Lunatyków*, Bausch nie daje widzowi momentu oddechu, wykorzystuje wszystkie dopuszczalne środki scenicznego wyra-zu. Reżyserka proponuje widowiska wielowymiarowe, w których współ-grają ze sobą różnorodne obrazy i dźwięki. Wszystkie dostępne „bodźce” atakują widza jednocześnie i gwałtownie, dostarczając mu intensywnych przeżyć.

Ku deziluzji: montaż, kolaż, powtórzenie, komizm

Po tym krótkim opisie pomysłów inscenizacyjnych Piny Bausch moż-na odnieść wrażenie, że choreografka pragnie wyłącznie zauroczyć widza niebanalną przestrzenią sceniczną. Nic bardziej mylnego! Jako spadko-

¹² N. Servos, op. cit., s. 233 (Manchmal denken die Leute zuerst: ein Mann im Kleid. Nach fünf Minuten ist das normal. Das finde ich einfach schön, daß das nur so eine kurze Zeit brauchen).

¹³ Cyt. za: B. Matkowska-Świąs, *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystia-nem Lupą*, Kraków 2003, s. 188.

¹⁴ Tamże.

bierczyni idei teatru epickiego krzyczy do widza hasłem Bertolta Brechta: „Nie gapcie się tak romantycznie”¹⁵. Stosując środki „przełamujące iluzję” (montaż, zakręty, skoki i kolaż), wymaga od widza niebywalej aktywności. Artystka czyni z widza obserwatora, który nie poddaje się iluzji teatru. Bausch kontynuuje, choć w sposób niekonsekwentny, spojrzenie twórcy teatru epickiego. Niemiecka choreografka odwołuje się do dorobku autora *Opery za trzy grosze* i *Matki Courage*, twierdząc, że nie obchodzi jej, jak poruszają się ludzie, ale to, co ludzi porusza („*Mich interessiert nicht, wie die Menschen sich bewegen, sondern was sie bewegt*”¹⁶). Choreografka Goździków stale przypomina, że teatr nie jest ucieczką od rzeczywistości, lecz zdystansowaną obserwacją świata. Wszelkie środki mają na celu zerwać z iluzyjnością teatru. Charakterystyczne elementy, czyli: otwarta fabuła, brak logicznej, linearnie prowadzonej akcji, montaż, kolaż i powtórzenie, rozbijają iluzję reprezentacji. Bausch specyficznym kadruje rzeczywistość – udziwnia to, co normalne; unormalnia to, co dziwne.

Reżyserka konstruuje każdy spektakl w myśl zasady Hansa-Georga Gadamera, że „udane dzieło sztuki jest zawsze udaną próbą pojednania tego, co się rozpada”¹⁷. Jej produkcje mają strukturę bliską montażowi filmowemu. Spektakle-mozaiki powstają z małych autonomicznych sekwencji. Te polimorficzne kompozycje charakteryzują się częstymi załamaniem i przeskokami. Różnorodność i pozorna dowolność łączenia poszczególnych elementów konstruuje kompozycję modułową. Każda scena egzystuje sama dla siebie, ale nabiera głębokiego znaczenia dopiero poprzez umiejscowienie w konkretnej sekwencji.

W widowiskach Tanztheater Wuppertal montaż pełni istotną funkcję: organizuje fabułę, decyduje o rytmie przebiegu akcji. Bausch zestawia obrazy na zasadzie przeciwieństwa. Spektakle wielokrotnie są opisywane poprzez antynomiczne kategorie. „Życie i śmierć, dzieło i zburzenie, światło i cienie”¹⁸ – zdaniem Leonetty Bentivoglio biegunowość określa *Orfeusza i Eurydykę* (na podstawie opery Glücka). Aby obudzić odbiorcę, Bausch stosuje mocny kontrapunkt. „Każdy spektakl Piny Bausch posiada własny oddech; męcząca powolność i zawrotne tempo

¹⁵ Cyt. za: R. Szydlowski, *Brecht. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1986, s. 143.

¹⁶ J. Schmidt, *Pina Bausch. Tanzen gegen die Angst*, München 2002, s. 17 (Ich bin weniger daran interessiert, wie sich die Leute bewegen, als was sie bewegt).

¹⁷ H.-G. Gadamer, *Dziedzictwo Europy*, przeł. i wstępem opatrzył A. Przyłębski, Warszawa 1992, s. 47.

¹⁸ L. Bentivoglio, *Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen*, übers. U. Hörner, Frankfurt am Main 2007, s. 165 (Leben und Tod, Schöpfung und Zerstörung, Licht und Schatten).

przemieniają się nawzajem, tak samo jak miłość do szczegółu i do tworzenia monumentalnych obrazów”¹⁹.

Elementem, któremu podporządkowuje się montaż w spektaklach Bausch, jest powtórzenie. Artystka odkryła gest człowieka, który zapragnął zrobić coś po raz drugi. Powtarzane jest wszystko: akcja, ruchy, gesty, pozy. Jedne wykonywane są dwa – trzy razy, inne nawet kilkanaście. Obsesja i monotonia wdzierają się w pamięć widza. Tu nie chodzi o dosłowność, ponieważ niektóre z tych gestów jesteśmy w stanie zrozumieć dopiero po kolejnym ich wykonaniu przez aktorów, bo – jak mówi Bausch – w Tanzteater Wuppertal „spektakle rozwijają się od wewnątrz do zewnątrz”²⁰. Powtórzenie stało się zasadą obecności aktora na scenie. Figury, wielokrotnie powtarzane przez tancerzy, nigdy nie są takie same. Istota tańca zawiera się w różnicy pomiędzy kolejnymi powtórzeniami. Do prowadzonej regularności wkradają się elementy wariacji, a tancerze przekraczają kolejne transgresje i łamią granicę własnej cielesności. Gest artysty, chcącego powiedzieć: „wszystko już było”, uświadamia widzowi wtórność codziennych działań. Uporczywe powielanie wprowadza w oszołomienie wykonawców i widzów. Agresywne powtórzenie przeistacza zwyczajne zdarzenie w rytuał. „Pina zbliża się tymi uparcie powtarzanymi gestami do granicy ciemności...”²¹. Bausch ukazuje przywiązanie człowieka do powtarzalności dnia codziennego.

O ile do struktury spektakli Tanztheater Wuppertal przystaje pojęcie montażu, o tyle w stosunku do wykorzystania muzyki i tekstu odpowiednia wydaje się kategoria kolażu. Patrice Pavis zauważa, że budulcem montażu są jednorodne elementy, natomiast w kolażu mamy do czynienia ze składnikami artystycznie „nieszlachetnymi” i różnorodnymi²². Warto zauważyć, że zarówno montaż, jak i kolaż pierwotnie nie należały do sztuki teatru. Pojęcie montażu nawiązuje do języka filmowego, natomiast kolaż narodził się w sztukach plastycznych.

U Bausch muzyka stwarza emocjonalną ramę dla całości przedstawienia. Spektakle z lat 70. były typowymi choreografiami z narracyjnie poprowadzoną historią. Bausch proponowała wtedy uwspółcześnione wersje znanych baletów: *Ofiara Wiosny* do muzyki Strawińskiego, *Ifigenia w Taurydzie* i *Orfeusz i Eurydyka*, *Sinobrody* do jednoaktowej opery Bartóka. Już wówczas reżyserka daleka była od tradycyjnej interpretacji librett. Od lat 80. Bausch organizuje muzykę na zasadzie zestawienia.

¹⁹ Tamże, s. 8 (Jedes Stück von Pina Bausch hat einen ganz eigenen Atem, quälende Langsamkeit und schwindelerregendes Tempo wechseln einander ebenso ab wie die Liebe zum Detail und die Erschaffung von Monumentalgemälden).

²⁰ K. Orzeszek, *Przy vodce o goździkach*, „Didaskalia” nr 28, grudzień 1998, s. 78.

²¹ K. Lupa, *Utopia 2. Penetracje*, Kraków 2003, s. 246.

²² P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł. opracował i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 75.

W spektaklu *Ich bringe dich um die Ecke* (Biorę cię za rogi) z 1974 roku Bausch po raz pierwszy wprowadziła do przedstawienia szlagiery z lat 20. i 30. Każdy rodzaj muzyki może znaleźć swoje miejsce w przedstawieniu Bausch, może zostać odpowiednio wyeksponowany i włączony w całość widowiska. Przykładowo, w *Masurca Fogo* reżyserka wykorzystuje muzykę portugalską, jazz, popularne piosenki, tanga, walce. Susanne Schlicher nazywa spektakle teatru z Wuppertalu „muzycznym wysypiskiem śmieci”²³. Reżyserka buduje kolaże, które zawierają utwory Franciszka Schuberta, argentyńskie tanga Astora Piazzolli, sardyńskie i sycylijskie kołysanki, japońskie pieśni, muzykę sakralną, niemieckie szlagiery i piosenki Freda Astera. Bausch wydobywa nowe współgranie z tego, co pozornie niepołączone.

Podobnie jak w warstwie muzycznej także w tekstach dostrzeżemy heterogeniczność. Bausch wprowadza na scenę utwory poetyckie i fragmenty prozy (William Szekspira, Wisławy Szymborskiej, Ingeborg Bachmann, Garcii Lorki, Georga Büchnera, José Samarago), osobiste komentarze aktorów, wycinki prasowe, teksty reklamowe, listy, komunikaty usłyszane na dworcu kolejowym, cytaty kultury masowej. Przestrzeń brzmieniowa buduje się z dźwiękowych prywatnych narracji. Pozwala swoim tancerzom śpiewać, klaskać, wzdychać, jęczeć, mlaskać. Aktorzy prawie nigdy nie prowadzą rozmów. Bausch stosuje formułę polilogu, w której kilka osób mówi równocześnie na różne tematy. W tej wielogłosowej gadaninie nie ma możliwości nawiązania kontaktu i osiągnięcia konsensusu. Takie zdemaskowanie norm językowych oznacza świadome skontrolowanie myślowych procedur. Z języka stereotypowego, zrutyinizowanego, pozbawionego cech osobowych, Bausch czyni oznakę samotności jednostki.

Stosowane przez nią sceniczne zabiegi bliskie byłyby Brechtowi. Prezentacja niejednorodnych elementów obnaża zmienność rzeczy poprzez ich wyrwanie z ustalonego przez normy społeczne porządku. Bausch przenosi na scenę fragmenty rozmów z ulicy, z sypialni, z gazet i telewizji. Połączenie w ramach jednego przedstawienia różnorodnych elementów ma na celu odkrycie przed widzem „szwów konwencji”. Estetyka teatru deziluzyjnego umożliwia cytowanie. A „cytować» znaczy [...] ujawniać dystans do własnych działań”²⁴. Następuje zburzenie jedności wypowiedzi i działań scenicznych oraz obnażenie rzeczywistości „fragment po fragmencie”. Bausch przedstawia wycinki codzienności, pokazując w ten sposób obraz świadomości społecznej²⁵. Wielokrotnie wykorzystuje dowcip i parodię.

²³ A. Królica, op. cit.

²⁴ P. Pavis, op. cit., s. 79.

²⁵ Por. S. Schlicher, op. cit., s. 224-229.

Włączenie pierwiastka komediowego w strukturę spektaklu następuje nieoczekiwanie. Wytrąca odbiorcę z równowagi i dezorientuje, każe szybko „oswoić” nową sytuację sceniczną. Jako przykład opisanego zabiegu może posłużyć scena ze spektaklu *Walzer*. Podczas eleganckiego bankietu jedna z tancerek prezentuje, niczym w reklamie, środki owadobójcze. Zachwala działanie różnorodnych specyfików, prezentuje zalety łapek na muchy i chemikaliów. Niepostrzeżenie bankietowi goście zaczynają reagować na produkty owadobójcze. Uciekają przed spiralą, gromadzą się przy lepie, duszą się w owadobójczym dymie. Rozzłoszczone „owady” atakują prezenterkę-tancerkę. Bausch ośmiesza ludzkie postawy w ciepły i serdeczny sposób. Realizuje brechtowską zasadę, że „humor jest świadomością dystansu”²⁶, a komiczne sytuacje pozwalają spojrzeć krytycznie na własne otoczenie. Leonetta Bentivoglio następująco opisuje funkcjonowanie humoru w Tanztheater Wuppertal:

Człowiek śmieje się z nonkonformizmu i paradoksalnych obrazów. Śmieje się z upadku obowiązujących wzorów. Śmieje się z wolności, którą ogranicza własnemu partnerowi lub samemu sobie. Śmieje się z tęsknoty za inną tożsamością lub za pragnieniem ucieczki od samego siebie²⁷.

Choreografka ukazuje, że żyjemy w czasach, w którym życie, z jego wszelkimi trudnościami i problemami, uległo trywializacji. Najbardziej wzniosłe uczucia skazano na uwięzienie w granicach śmieszności. W prezentowanych sytuacjach komicznych kryje się prawdziwy tragizm jednostki. W jednym z wywiadów Bausch powiedziała:

Dla mnie, czasami, przedstawienie jest jak modlitwa. W moich sztukach staram się wyrazić szacunek wobec ludzkiej osoby i wobec przyrody. Jeśli oglądać niektóre przedstawienia z pewnego punktu widzenia, można by płakać cały czas, a także śmiać się²⁸.

Pina Bausch dąży do prawdy poprzez realność: domaga się od aktora, aby był sobą, wprowadza na deski sceny żywe rośliny, odsłania „szwy teatralnej konwencji”. Stale przypomina widzowi o krytycznym odczytywaniu scenicznych działań. Świat przedstawiony ma być częścią świata rzeczywistego, dlatego widz nie powinien zapominać o życiu, które toczy się poza teatrem.

²⁶ R. Szydłowski, op. cit., s. 97.

²⁷ L. Bentivoglio, op. cit., s. 84 (Man lacht über Nonkonformismus und paradoxe Bilder. man lacht über eine Umkehrung der bekannten Muster. man lacht über die Freiheit, sich nicht angemessen und korrekt gegenüber dem eigenen Partner oder sich selbst zu verhalten. Man lacht über die Sehnsucht nach einer anderen Identität oder den Wunsch, sich selbst zu entkommen).

²⁸ W. Karpiński, *Pina Bausch*, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 2, R. XII, s. 131.

Rewizja codzienności

Pina Bausch odkryła, że taniec rozpoczyna się od pierwszego oddechu i poruszenia. Od wzniosłych, patetycznych zdarzeń bardziej interesujące są niedookreślone relacje międzyludzkie. Przedmiotem jej zainteresowania stały się banalne i powszechne czynności dnia codziennego. Zamiast „opisywać” zjawiska społeczne, obnaża je scenicznymi środkami. Na scenie Tanztheater Wuppertal aktorzy obierają jabłka (*Walzer*), malują się (*Viktor*), czeszą włosy (*Nur Du*), myją stopy w wiadrze (*Viktor*), jedzą zupę z wazy (1980), śpiewają kołysanki (1980), bawią się w dziecięce gry (*Für die Kinder von gestern, heute und morgen*). Odbiorca od razu uważa aktorskie zachowania „za swoje”. „Człowiek wrażliwy na piękno ruchu jest szczególnie czuły na owe ruchy naturalne jak na «prawdziwe», «niezakłámane», oddające rzeczywistość w jej prostych, lecz znaczących przejawach»²⁹ – pisała Maria Gołaszewska.

Bausch zrównała potoczne poruszenia z tańcem. Odnalazła ruch w pozornie nietańczącym ciele. Wprowadziła w teatralną przestrzeń trywialne gesty, a tym samym przekroczyła delikatną cezurę pomiędzy sztuką a życiem. Niewątpliwie wskazała istotną kwestię, która często bywa ignorowana, a mianowicie, że każdy gest i każda czynność, zmienia swą funkcję w momencie, gdy znajdzie się w obszarze sztuki. „Wuppertal Tanztheater okazał się bardziej teatrem zrytmizowanego ruchu niż teatrem tańca”³⁰. Z pewnością choreografka zgodziłaby się z Allanem Kaprowem, który mówił, że „[...] przypadkowe, jak w transie, ruchy osób robiących zakupy w supermarketach są bogatsze niż cokolwiek wykonanego w tańcu nowoczesnym”³¹. W Tanztheater Wuppertal czerpanie ze „zwyczajnych zachowań” stało się znakiem rozpoznawczym. Bausch podjęła udaną próbę naruszenia rygoru kulturowego. Odsłoniła konwencjonalność zwykłego życia i pokazała, że każdy uwikłany jest w męczącą siatkę codziennych powtórzeń, czynności-rytuałów. Realność przechodzi w nową jakość.

Krystian Lupa w ciekawy sposób analizował rewizję codzienności, dokonywaną przez Bausch:

Pina [...] usankcjonowała i nadała godność i piękno temu wszystkiemu... na czym przyłapuje się człowieka, temu, co wymyka się nam nagle, pod presją chwili, pod ciśnieniem nieświadomości... albo, na przykład, w obecności drugiego człowieka, w obecności miłosnego partnera... Jeszcze kilka lat temu gesty te uchodziłyby za niedopuszczalne... głupie i trywialne... brzydkie... ośmieszające”³².

²⁹ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa–Kraków 1997, s. 149.

³⁰ M. Semil, E. Wyśińska, *Słownik współczesnego teatru. Twórcy, teatry, teorie*, Warszawa 1990, s. 29.

³¹ Cyt. za: D. Kuspit, *Koniec sztuki*, przeł. J. Borowski, Gdańsk 2006, s. 64.

³² B. Matkowska-Święs, op. cit., s. 177.

Bausch ukazuje uzależnienie jednostki od grupy społecznej, która narzuca jej obyczaj, styl, konwenans. Każdy przygląda się własnemu odbiciu w oczach innych. Bausch kroczy ścieżką wydeptaną przez Brechta, któremu chodziło o to, aby „odsłonić społeczne tryby ludzkich zachowań”³³. Reżyserkę fascynują napięcia społeczne, stłumione pod powłoką codzienności i dobrego, mieszczańskiego wychowania. Przedstawia świat, w którym bycie człowiekiem to „zachowywać się jak człowiek”. Max Reinhardt uważał, że „sztuka aktorska jest uwolnieniem od konwencjonalnego aktorstwa w życiu codziennym”³⁴. Bez wątpienia Bausch zgodziłaby się z austriackim reżyserem, walcząc, niczym Witold Gombrowicz, przeciw „ukrywaniu się za maskami codzienności” i „dorabianiem komuś gęby”. Bausch niszczy publiczny wizerunek, demaskując hipokryzję działań na pokaz i usuwa gruby pancerz wstydu. Odsłaniając codzienne kłamstwa, twórczyni *Arien* konstytuuje na scenie człowieka nieoficjalnego: „Ten sam siebie zaskakujący. Ten obnażony w rozmaitych, do tej pory niedopuszczalnych momentach i niedopuszczalnych relacjach”³⁵. Bausch jako czuły i czujny reżyser bada granicę pomiędzy indywidualnym a kulturowym. Stara się odkryć to, co Edward T. Hall nazywa „nieświadomością kulturową”, która, podobnie jak freudowska nieświadomość, kontroluje działania jednostki. Wyjście poza kulturę odbywa się jedynie „poprzez ujawnienie reguł, według których ona funkcjonuje”³⁶. Jednostka powinna przekroczyć granice kultury, aby zbadać własną egzystencję w świecie. „Jest sprawą wielkiej wagi, byśmy zrewidowali i poszerzyli nasz pogląd na sytuację człowieka, byśmy stali się bardziej wszechstronni i realistyczni nie tylko wobec innych, lecz również wobec samych siebie”³⁷ – nawołuje Hall w *Ukrytym wymiarze*. Obowiązujące na scenie w Wuppertalu koneksje antropologiczne zauważa Krystian Lupa:

Teatr Piny Bausch jest całkowitą zmianą *image’u* człowieka, który pojawia się w teatrze. To nie zmiana artystyczna (estetyczna) – to ZMIANA ANTROPOLOGICZNA. Pojawia się człowiek taki, jakim by się wstydził pokazać Europejczyk w czasie ostatnich ośmiu wieków. Wszystkie gesty, które pleni z aktora nauczyciel teatralności, cały ten wstydlivy szum przyruchów, błędnych impulsów, wszystko to – co obnaża mężczyzn w ich lęku i infantylnej rozwiązłości i co obnaża kobiety w ich łakomstwie i animalizmie (szereg innych jeszcze atrybutów!) – zostaje wykorzystane przez Pinę Bausch. I nie jest to żadne nowe estetyczne

³³ Tamże, s. 47.

³⁴ Cyt. za: A. Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Gdańsk 2006, s. 178.

³⁵ Tamże, s. 178.

³⁶ E.T. Hall, *Poza kulturą*, przeł. E. Goździak, Warszawa 2001, s. 59.

³⁷ E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 2001, s. 16.

(artystyczne) odkrycie – to konieczność kulturowa wyższej rangi, której poszczególni artyści ślepo i bezwiednie muszą służyć”³⁸.

Niemiecka artystka przeorientowała myślenie o teatrze i tańcu. Najbardziej charakterystyczne elementy widowisk Tanztheater Wuppertal: totalność, odnosząca się do scenografii i kostiumów, deziluzyjność i wykorzystywanie „póz codzienności” pobudzają emocje. Pina Bausch w krytyczny sposób przypomina o rzeczywistości pozateatralnej. Subtelnie i inteligentnie opowiada o uniwersalnych prawach, które rządzą ludzkimi namiętnościami. Bada tajemnice ludzkiego oddechu i poruszenia. I choć ukazuje człowieka z całą gamą jego nieoficjalnych, „wstydliwych” zachowań, ocala tajemnicę. Udowodniła, że tancerz nie tylko dostarcza głębokich wzruszeń estetycznych, lecz może dotykać kwestii, bliskich rozważaniom filozofów i skłaniać odbiorcę do głębokiej refleksji. Teatr zaczął pełnić funkcję „świadka historii” i komentatora współczesności. Spektakle Tanztheater Wuppertal mogą dać odpowiedź na pytanie o kondycję współczesności i zanurzonego w niej człowieka.

³⁸ K. Lupa, op. cit., s. 345.