PTJ Polish Theatre Journal

Joanna Szymajda

I am your private dancer. Popkultura w praktyce choreograficznej

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

:nstytut+eatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 2018

AKADEMIA TEATRALNA WARSZAWA

Joanna Szymajda

I am your private dancer. Popkultura w praktyce choreograficznej

1.

Taniec współczesny i kultura popularna trwają od dawna w osmotycznej symbiozie, a ich relacje mają co najmniej dwa wymiary. Pierwszy to wzajemne czerpanie kodów i estetyk w celu wzbogacenia własnej oferty. Drugi związany jest z przemianami statusu tańca współczesnego jako praktyki z jednej strony podważającej elitarność baletu, z drugiej – sytuującej się zasadniczo poza obszarem wpływu popkultury. Warto przyjrzeć się tym relacjom z uwagą, bez tego bowiem trudno zrozumieć sens i dynamikę najważniejszych zjawisk pojawiających się na współczesnej scenie tanecznej, także (a może przede wszystkim) tam, gdzie taniec przestaje strzec własnej autonomii i wchodzi w intrygujące alianse z innymi gatunkami sztuk performatywnych, m.in. z teatrem eksperymentalnym.

Już początek modernistycznej ewolucji tańczącego ciała wiele zawdzięczał przestrzeniom ówczesnej popkultury – kabaretom, *music hallom* i nocnych klubom. O ile słynny Cabaret Voltaire w Zurichu początkowo nie sprzyjał tańcowi, to berlińska scena nocna były królestwem Valeski Gert, jednej z być może najmniej docenionych multiartystek pierwszej połowy XX wieku. Gert w swoich solowych tańcach z lat 20., *Traffic*, *Sports*, *Circus*, *Boxing Match* czy *Variété*[1], pochylała się nad rozmaitymi przejawami rodzącej się masowej kultury wielkiego miasta, przedstawiając tę swoistą analizę w konwencji groteski i satyry. Gert to ponadto postać łącząca świat kabaretu, tańca, teatru i filmu – pierwszego nośnika popkulturowych kodów na masową skalę.

Obrazy wielkiego miasta pojawiły się także w pierwszym filmie, jaki został stworzony na potrzeby tańca, czyli *Entr'acte* René Claira, który był integralną częścią spektaklu *Relâche* (1924) Francisa Picabii (choreografia Jean Börlin) dla Baletów Szwedzkich. W tym dziele Fernand Lèger widział przeciwwagę dla „martwego baletu", ceniąc je m.in. za nowoczesność środków wyrazu – użycie świateł czy kompozycji *a là music hall*. Ten ostatni awansował wówczas dość szybko z kategorii „taniej rozrywki" i zyskał miano rozrywki *tout Paris*, m.in. dzięki temu, że był tak hołubiony przez awangardę. Bardzo popularny w latach 20. zespół kabaretowy Tiller Girls to nie tylko przestrzeń emancypacji (choć dwuznacznej) kobiecego ciała, ale również najsłynniejszy przykład zjawiska

1 Gabrielle Brandstetter, *Poetics of Dance. Body, Image and Space in the historical Avant-gardes*, Oxford University Press, New York 2015, s. 372.

tańca grupowego *unisono*, które już wtedy fascynowało filozofów (słynny esej Siegfrieda Kracauera *Das Ornament der Masse* z 1927 roku zawiera odniesienia do idealnej linii – ornamentu, zbiorowej choreografii tej musicalowej trupy)[2].

W Paryżu to w Folies Bergère, popularnym kabarecie okresu Belle Époque, mogła debiutować Loïe Fuller. Tutaj występowała także czarnoskóra, wyemancypowana, świadomie grająca swoją egzotycznością Josephine Baker. Choreografie dla niej układał m.in. sam Georges Balanchine (*Paris qui remue*, 1930, prezentowane w Casino de Paris; *Ziegfeld follies*, 1935)[3]. Baker swój sukces paryski w dużej mierze zawdzięczała mecenasowi Baletów Szwedzkich Rolfowi de Maré. Balety Szwedzkie, założone jako przeciwwaga dla Baletów Rosyjskich, były estetycznie nieco bardziej „odważne", z czym wiązały się też bezpośrednie zapożyczenia z życia nowoczesnego miasta. W *Skating Rink* (choreografia Jean Börlin, 1921, pierwsze wykonanie 1922) pojawił się jego negatywny aspekt – monotonia i anonimowość życia, pokazane przez nawiązanie do rozrywek typowych dla ówczesnej kultury masowej: tytułowej jazdy na łyżwach, popularnych tańców czy niemego kina. De Maré doskonale wyczuwał zalety współistnienia estetyk „wysokich" i „popularnych". Gdy Balety Szwedzkie okazały się finansowo nie do utrzymania, ogłosił, że zespół zmienia nazwę na Opéra Music-Hall des Champs Elysées, za czym szła oczywiście zasadnicza zmiana repertuaru, który gatunkowo miał odpowiadać *music hallowi*, ale jakościowo – operze. W tym kontekście pojawiły się tu tańce popularne i egzotyczne, a przede wszystkim – doświadczona już po sporych sukcesach na Brodawayu – Josephine Baker i jej „afrykańskie" sola[4]. Baker spopularyzowała również w środowisku europejskiej burżuazji charlestona i jazz w ogóle, czyli elementy afroamerykańskiej kultury popularnej.

Atmosfera rodzącej się kultury masowej i jej naturalnego środowiska – nowoczesnej metropolii – pojawiała się w wielu pracach wczesnych modernistów[5]. Kurt Jooss, który w swoim słynnym *Zielonym stole* (1932) wykorzystał średniowieczny motyw „kultury popularnej", czyli *dance macabre*, w tym samym roku stworzył balet nazwany znacząco *Die Grosstadt von Heute* [Współczesne wielkie miasto]. Wacław Niżyński odważnie wprowadzał motyw sportu jako metafory społecznych gier, po raz pierwszy ukazując tancerzy Baletów Rosyjskich w prostych, codziennych strojach sportowych, proponując choreografię bezpośrednio nawiązującą do gry w tenisa i posiłkując się przy tym tańcem popularnym, jakim był wtedy tzw. *turkey trot*, czyli kolejny gatunek wywodzący się kultury afroamerykańskiej (*Gry*, 1913). Również Bronisława Niżyńska przywołała grę w tenisa, tym razem jako symbol nowej klasy społecznej, w opartym na libretcie Jeana Cocteau spektaklu *Le Train Bleu* (1924), a w pracach realizowanych dla swojego, krótko istniejącego zespołu Le Théâtre Chorégraphique de Nijinska wprowadziła utwory jazzowe (duet tzw. „czarnych twarzy", czyli białych

2 Zob. Ramsay Burt, *Alien Bodies. Representations of modernity, 'race' and nation in early modern dance*, Routledge, New York and London 1998, s. 84-101.

3 Romsay Burt, *Alien Bodies*…, dz.cyt., s. 4.

4 Tamże, s. 75.

5 Tamże, s. 22.

tancerzy tańczących role czarnoskórych w *Jazz*, 1925 do utworu Igora Strawińskiego *Ragtime*). Przygotowała także spektakl w duchu *music hall* dla Paris Opera Balet (*Impression de Music-hall*, 1926). Innym fenomenem kultury popularnej ważnym jako inspiracja dla choreografów był wówczas cyrk, np. w słynnym balecie *Parade* (1917) Baletów Rosyjskich, ze scenografią i kostiumami Pabla Picasso, w choreografii Leonida Miasina.

Patrząc z zupełnie innej perspektywy, interesujące są też podejmowane na początku XX wieku zabiegi mające uczynić z tańca praktykę masową. Wywodzące się z teoretycznych podstaw rytmiki Émile'a Jaques-Dalcroze'a i chórów masowych Rudolfa Labana metody te były wykorzystywane politycznie, m.in. przez nabierające na sile ruchy socjalistyczne w Niemczech, ale i przez kierownictwo partii nazistowskiej. Socjaliści i komuniści w Niemczech widzieli w tańcu sztukę o potencjalnie masowej skali oddziaływania, zdolną do propagowania politycznych i ideologicznych treści związanych z kolektywizmem[6]. Znany z antyfaszystowskich poglądów Hans Weidt założył swój zespół w dawnej fabryce, zatrudniając w nim amatorów – byłych robotników[7]. Słynna była też sprawa zaangażowania Rudolfa Labana w proces tworzenia masowej choreografii otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936 roku, przerwany w ostatniej chwili i zakończony ucieczką Labana do Anglii. Jedna z wychowanek Labana, Jenny Gertz, zaangażowana z kolei w działalność Komunistycznej Partii Niemiec, tworzyła z udziałem robotników prace chóralne wzywające proletariackie masy do „wyzwolenia się od opresorów"[8].

Podobne nurty, odwołujące się do klasy robotniczej i postulujące polityczny charakter praktyki tanecznej, odnajdziemy we wczesnym amerykańskim *modern dance*. W USA w początkach rozwoju nowoczesnego tańca działała New Dance League, ściśle związana z ruchami robotniczymi, a także grupa New Dance, odwołująca się w swej estetyce do realnych problemów klasy pracującej[9]. Paradoksalnie jednak główne nurty *modern dance*, który początkowo odrzucił elitarność klasyki, stały się ostatecznie – mimo zwrócenia się ku źródłom kultury amerykańskiej, w tym rdzennych Indian – inną formą klasyki, wymagającą i elitarną, bo przeznaczoną dla białej klasy średniej i przez nią też wykonywaną. Podobny paradoks dotyczy całego późniejszego ruchu *post modern* – czerpanie z codzienności, wyjście na ulicę i do parków, analiza naturalnego ruchu nie uczyniły z nowego tańca praktyki ani masowej, ani popularnej.

Nowoczesność tańca na początku XX wieku przejawiała się także w tym, że naturalnie przemieszczał się między przestrzeniami teatrów, oper, kabaretów i *music halli*. Nawet słynne Balety Rosyjskie czy zespół Anny Pawłowej występowały w mało prestiżowych, wydawałoby się, salach. Podobnie w Ameryce – zespół Denishawn występował w wodewilach i komercyjnych teatrach na Brodawayu. Nie uniknęła tego losu nawet Martha Graham. Uczennica Mary Wigman – Hanya Holm, która

6 Zob. Laure Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, André Versaille Éditeur, Bruxelles 2011, s. 101-104.

7 Tamże.

8 Tamże.

9 Zob. Marc Franco, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 109-145.

założyła w Nowym Jorku szkołę bazującą na technice Wigman, tworzyła także choreografie do musicali – *My Fair Lady* (1956) czy *Camelot* (1960). Nie inaczej działo się w intensywnie rozwijającym się polskim młodym tańcu modernistycznym. Między sceną rewiową Teatru Morskie Oko a sceną Teatru Wielkiego rozwijała się kariery Lody Halamy. Tacjanna Wysocka współpracę z lekką muzą (czyli Teatrzykiem Qui pro quo, w którym występował jej zespół, wykonując repertuar rewiowy łączony z poważniejszymi propozycjami Baletu Tacjanny Wysockiej) przypłaciła niemal zapomnieniem w historii tańca, tak bardzo jej kariera kabaretowa przyćmiła pozostałe, niezwykle istotne osiągnięcia artystyczne i edukacyjne[10].

Na początku XX wieku różnice między tańcem popularnym a artystycznym nie były więc bardzo wyraźne, bo oba gatunki doświadczały większej przemiany społecznej, ogólnego zwrotu modernistycznego, niemniej różnice te istniały, ale artykułowały się na innym poziomie niż w późniejszym postmodernizmie czy współcześnie. Inaczej mówiąc, wczesny taniec modernistyczny ówczesną popkulturę inkorporował, ale rzadko komentował. W postmodernizmie i nurtach współczesnych ten komentarz często staje się integralną częścią dzieła.

2.

Obecnie taniec nie ma stałego miejsca na dwubiegunowej osi kultura popularna/sztuka wysoka. Wszystko zależy od strategii wybranej przez choreografa. Niektórzy doskonale wpisują się w kanony tego, co nazwalibyśmy sztuką masową czy rozrywkową, nie rezygnując przy tym z prezentowania doskonałych technik tanecznych. Tak działają m.in. Compagnie Käfig (wykorzystująca konwencję hip-hopu i innych stylów popularnych) czy Phillippe Decouflé (pełnymi garściami czerpiący z popularnej kultury francuskiej, przede wszystkim z piosenek i cyrku, artysta, który ma w dorobku pokaz otwarcia olimpiady zimowej w Albertville w 1992 roku, otwarcie mistrzostw świata w rugby w 2007 roku czy show w kabarecie Crazy Horse w Paryżu w 2009 roku). Twórcy ci świadomie podkreślają ludyczny wymiar tańca, stosując przy tym klasyczne środki teatralizacji. Istnieje również grono choreografów, którzy nie rezygnują z tradycyjnego pojęcia sztuki jako nadrzędnej wartości i artysty jako medium, auto-proklamując tym samym przynależność swojej twórczości do sztuki wysokiej. W pozycji „pomiędzy" sytuują się niektórzy choreografowie tzw. nurtów konceptualnych, którzy usiłują kontestować podział na kulturę popularną i sztukę wysoką[11]. Przykładem paradoksalnym byliby tu twórcy *post modern dance*, którzy początkowo buntowali się przeciw elitaryzmowi tańca modernistycznego i wybrali „codzienność" jako najważniejsze źródło swojej inspiracji, przygotowywali jednak spektakle niekiedy na tyle abstrakcyjne, że niezrozumiałe dla przeciętnego widza.

10 Zob. Jagoda Ignaczak, *Tacjanna Wysocka. Artystka niepokorna*, w: *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. Joanna Szymajda, Instytut Muzyki i Tańca oraz Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2017.

11 Zob. wypowiedź Bela o jego spektaklu *The last performance*, spisała i przeł. Joanna Warsza, http://www.obieg.pl/text/jw_tlp.php.

Powracają do nas obecnie niektóre zjawiska charakterystyczne dla wczesnego modernizmu. Podobnie jak na początku XX wieku współcześni choreografowie zafascynowani przeobrażającym się społeczeństwem odnoszą się nie tylko do fenomenu płynnych relacji społecznych, ale i do „podświadomości" wielkiego miasta – nocnych klubów, subkultur, nie-miejsc[12]. Wokół takich motywów swój styl ukształtował słynny zespół DV8, który sięgając po tematy społecznie drażliwe (homoseksualizm, niepełnosprawność), stworzył bestsellerowe spektakle nowej fali brytyjskiego tańca. Również nowy taniec francuski czy belgijski z przełomu lat 70. i 80. odwoływał się do zjawisk popkultury jako jednego ze źródeł inspiracji. Warto wspomnieć o fascynacji boksem czy pokazami mody u Régine Chopinot (spektakl *K.O.K.*, 1988, w którym artystka choreografowała mecz bokserski, czy *Le Défilé*, 1986, z kostiumami Jean-Paula Gautiera), cyrkiem u Decouflé, Josepha Nadja czy Françoise'a Verreta, a w późniejszym okresie – hip-hopem czy *parcourem*. Styl belgijskiej grupy Ultima Vez pod kierunkiem Wima Vandekeybusa ukształtowała z jednej strony frenetyczna estetyka cyrkowych numerów, z drugiej – kino i muzyka rockowa. Romans z popkulturą nie ominął nawet minimalistycznej w swych upodobaniach Anny Teresy de Keersmaeker. *Rosas danst Rosas* (debiut grupy Rosas z 1982 roku) wprowadził na scenę nowe i nieoswojone jeszcze w Europie idee ciała i fizyczności – tancerki kreowały tu przez proste, ale bardzo precyzyjne zabiegi choreograficzne i zapożyczone z codzienności ruchy rodzaj swoistego wyemancypowanego erotyzmu. W swoich wyciągniętych t-shirtach i prostych spódnicach antycypowały początek kultury *girlie*, chociaż bez żadnych związków z wizerunkami kobiecości promowanymi przez popkulturę. W tym kontekście nie można nie wspomnieć o słynnym przypadku dosłownego – i łamiącego prawo autorskie – skopiowania przez amerykańską gwiazdę Beyoncé fragmentów choreografii z *Rosas danst Rosas* w klipie do piosenki *Countdown*.

3.

W opisanych powyżej pracach przejawy i wytwory kultury masowej czy popularnej są rodzajem materiału choreograficznego, zasobu, z którego choreografowie mogą czerpać, szukając nowych wartości ruchowych. Niektórzy współcześni artyści tańca idą jednak dalej. Dla nich kultura popularna to swoisty „język", metasemantyczny komunikat lub narzędzie, po które można sięgnąć, by zmodyfikować sytuację recepcji ruchu.

U Emanuela Gata takim narzędziem jest salsa. Na jej bazie izraelski choreograf zbudował swoją wersję Święta wiosny (2004). Gat często

12 Kategorię *non-lieux* (nie-miejsc) francuski socjolog Marc Augé proponuje jako przeciwstawną antropologicznej kategorii miejsca, uformowanego przez indywidualne tożsamości, kompleksowość języka, lokalne referencje i nieformalne zasady funkcjonowania w nim. *Non-lieu* realizuje się w pasażach, tranzycie, przekraczaniu granic, są to więc lotniska, galerie handlowe, dworce kolejowe, turystyczne wioski, ale także ośrodek dla uchodźców. Por. Nick Kaye, *Site-specific art. Performance, place and documentation*, London-New York 2000, s. 9-12. Przykładowo: francuska grupa Les Gens d'Uterpan swoje spektakle organizuje np. w nocnych klubach, a duet Heine Avdal i Yukiko Shinozaki stworzyli cykl performansów w hotelach, supermarketach czy urzędach miejskich.

mówi o fascynacji popkulturą, m.in. filmami Alfreda Hitchcocka czy Quentina Tarantino oraz amerykańskim hip-hopem. W jego Święcie wiosny wykorzystana została zespołowa odmiana salsy (różna od tańczonej parami), popularna w Tel Awiwie w późnych latach 80. Zespół uczył się jej przez rok u izraelskiego instruktora[13]. Wprowadzenie na nowo tańca ludowego (za jaki trzeba uznać salsę) w kontekst opowieści o pierwotnym micie daje nieoczekiwany rezultat. Miękkie ruchy i płynność choreografii w części, w której tańczona jest salsa, przeciwstawiają się rytmice i akcentom muzycznym (podobnie jak u Niżyńskiego tancerze tańczą niekiedy wbrew muzyce, wykonując skomplikowane kroki zbiorowej salsy niezależnie od rytmicznych wyznaczników muzycznych). Gat nie zmienia jednak podstawowej, głębokiej struktury rytuału – gry, w której od początku dominuje niewypowiedziany lęk, że przegrany zostanie Ofiarą i że będzie nim Kobieta[14]. Wychodząc również od Święta wiosny, do struktury rytuału odwołuje się w swojej najnowszej pracy *Crowd* (2017) Gisèle Vienne. Francuska artystka nawiązuje w tej pracy do kultury techno – muzyki generowanej elektronicznie, mechanicznie, symbolizującej w czasach swoich początków z jednej strony strach przed nieokreśloną katastrofą, z drugiej – radość z nadejścia epoki cyborgów (co widoczne było zwłaszcza we właściwych jej akcesoriach). Przez dekonstrukcję hedonistycznej estetyki imprezy *techno vintage* choreografka przygląda się relacjom społecznym, konstruowanym i dekonstruowanym w rytmie spowolnionych, nasyconych symboliczną przemocą, skoordynowanych gestów tłumu, z którego co jakiś czas próbuje odłączyć się ten/ta „wybrany/wybrana". Praktyka Gata czy Vienne ukazuje więc kulturę popularną jako obszar, który przejął mitotwórcze i rytualne funkcje społeczne.

Innym przykładem zastosowania tańca popularnego jako semantycznej siatki do konstrukcji przedstawienia jest sposób, w jaki brazylijski choreograf Bruno Beltrão używa hip-hopu (spektakl *H3*, 2009). Nie ma to nic wspólnego z ludycznością, niewiele ze spektakularnością. Hip-hop jest tutaj traktowany jako sygnał odsyłający do określonej rzeczywistości społecznej i ekonomicznej. Brazylijczyk śmiało wykorzystuje procedury tańca konceptualnego (odsłonięcie struktury, oczyszczenie języka ruchowego z naddanych, spektakularnych efektów), a dzięki temu nieoczekiwanemu zestawieniu ujawnia nieznany dotąd potencjał hip-hopu, redefiniuje jego społeczne konotacje i umieszcza w innym układzie odniesień.

Niezwykle mocnym przekazem okazało się włączenie hip-hopu, rapu, tanga i salsy do ostatniej pracy, jaką Ohad Naharin przygotował dla Batsheva Dance Company. *Venezuela* (2017) to spektakl przepełniony politycznymi komunikatami i w takim charakterze pojawia się tutaj także kultura popularna. Tańczone niemal do utraty tchu, powtarzane aż do znudzenia w swojej perfekcji sekwencje salsy czy tanga komunikują brak wyboru – to nie my tworzymy kulturę popularną, to ona tworzy nas, zniewala i ogranicza. Zmiana muzyki (od gregoriańskich chorałów po bollywodzkie hity) przy tym samym układzie choreograficznym

13 Theodor Bale, Program Święta Wiosny, PBN, Warszawa 2011.

14 Joanna Szymajda, *Wokół mitologii „Święta wiosny" – Niżyński, Béjart, Gat*, w: Święto wiosny. Dwie perspektywy, red. Marta Szoka, Tomasz Majewski, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2014, s. 145-157.

skupia natomiast uwagę widza na styku choreografii i muzyki, gdzie i jedna, i druga okazują się przejawem tej samej kontroli i władzy.

Zwrot ku hip-hopowi czy *parcour* to przejaw nieustannych poszukiwań przez współczesny taniec stylu, który zaczerpnięty z przestrzeni praktyk popularnych i przetworzony współczesnymi narzędziami choreograficznymi pozostanie widowiskowy, ale zarazem „uszlachetniony" jako „kultura wysoka". Dziś na sceny triumfalnie powracają *twerk* (przeniesiony z lat 80. z niezależnej sceny nowoorleańskiej) czy *vouging* (czyli taniec, który rozpowszechnił się od lat 60. w klubach Harlemu, wśród afroamerykańskej społeczności *drag queen*). *Vouging* wykorzystany jest np. jako główny punkt odniesienia w spektaklu *(M)imosa* z 2011 roku kolektywu Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas & Trajal Harrell, w którym twórcy zastanawiają się, co stałoby się, gdyby tancerze *vougingu* spotkali się z pionierami *post modern dance*. Oba te nurty rozwijały się przecież w tym samym mieście, w tym samym czasie, ale w zupełnie innych kulturach.

Jako rodzaj meta-kontekstu popkultura pojawia w spektaklach Jérôme'a Bela, ze słynnym *The Show Must Go On* (2001) na czele[15]. Podstawowy element struktury przedstawienia to dziewiętnaście popularnych piosenek. Ich tytuły układają się w zbiór sekwencji, które równie dobrze mogłyby znaleźć się w tekście teoretycznym na temat tańca. *Come Together*, *La vie en rose*, *Material Girl*, *(I Can't Get No) Satisfaction*, *I Like to Move It*, *Let's Dance* – bez trudu znajdziemy tu ślady potocznych wyobrażeń o fascynującym życiu artysty, a zarazem inteligentny, dyskretny komentarz na temat statusu tancerza czy zespołu tanecznego, ich wysiłku, by być nieustannie na maksymalnym poziomie własnych możliwości. *Imagine, The Show Must Go On, I'm Your Private Dancer, Every Breath You Take (I'll Be Watching You), I've Got the Power* – to z kolei nawiązanie do struktury samego spektaklu i praw nim rządzących. W *The Show Must Go On* występuje kilkunastu tancerzy-amatorów, siedzący na granicy sceny i widowni didżej odtwarza kolejne utwory, uczestnicy spektaklu niekiedy tańczą (niczym na prywatce), niekiedy zamierają w bezruchu. Bel z wielką precyzją gra znaczeniami generowanymi przez tę skromnie zarysowaną sytuację. W trakcie *Imagine* światło w sali gaśnie (znak, że widzowie mają użyć własnej wyobraźni). Podczas *Macareny* wszyscy wykonawcy odtwarzają ten sam układ taneczny, doskonale znany z popularnego teledysku – jakby zostali uruchomieni przez niewidzialną siłę. Z kolei gdy rozbrzmiewa *I Want Your Sex*, performerzy po prostu stoją na wprost widzów na proscenium. Szybko okazuje się, że każda z piosenek mocno pobudza indywidualną i zbiorową pamięć widzów. Struktura spektaklu pełna jest konceptualnej ironii, gry z percepcją i regułami teatralnymi. Publiczność nie czerpie tu satysfakcji z obserwacji wirtuozerskiego ruchu, nie ma nawet takiej szansy, nie ma tu bowiem nic szczególnego do zobaczenia poza fantomem tańca, specyficznym matriksem, którym okazuje się maszyna teatralna z jej kodami i zasadami formującymi niemal bezwarunkowo zachowanie obydwu stron: widowni i sceny. Znamienne, że reakcje widowni podczas *Show*

15 Przytaczana analiza spektakli *The Show Must Go On* oraz *Big in Bombay* to skrócona i przetworzona wersja opisów zawartych, w: Joanna Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego po 1989*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 75-77 i 91-92.

Must Go On są zwykle bardzo spontaniczne, przypominają zachowania fanów w trakcie koncertu. Ten sposób odbioru wywodzi się z podświadomego stosunku do popkultury, rozpoznawanej jako przestrzeń cytatów, jako swoisty program oparty na oswojonej i zglobalizowanej „konsumenckiej życzliwości”[16].

Argentyńska choreografka Constanza Macras pracująca w Niemczech z zespołem Dorky Park na pozór proponuje estetykę radykalnie odmienną od Bela. Jej spektakle to ogromne produkcyjne przedsięwzięcia, wypełnione humorem i groteską, szaleńczą feerią symboli i komunikatów. Można to potraktować jako teatralną ilustrację znanych Baumanowskich tez o płynnej nowoczesności. W *Big in Bombay* (2005) od pierwszej sceny jesteśmy konfrontowani z absurdalnymi zestawieniami postaci i sytuacji: Myszka Miki pojawia się obok Jacquesa Brela, biały niedźwiedź obok kobiety-wikinga, do tego dochodzą narcystyczny instruktor tańca, gangster, lolitka, kompulsywnie kopulująca para. Choreografka czerpie z niezliczonych estetyk teatralnych, muzycznych, filmowych i tanecznych. Taniec hinduski przeplata się z towarzyskim i współczesnym, każdy z performerów ma swoją mocno zindywidualizowaną charakterystykę, ale wciela się w więcej niż jedną „postać”. Sztuczność gry podkreślona zostaje dodatkowo widocznymi kulisami, gdzie tancerze zmieniają stroje. Druga część spektaklu jest nieco bardziej refleksyjna i stanowi niejako wykładnię części pierwszej. Izolacja, samotność i lęk przed nią zostają tutaj wypowiedziane przez bohaterkę filmu wideo. Banalna, zdawałoby się, konstatacja o samotności we współczesnym świecie broni się dzięki niezwykle silnemu kontrastowi przejścia od tumultu do wyciszenia. W końcowym rozrachunku wracamy do intuicji bliskich Belowi. Widzimy tańczące ciała, które nie tyle akumulują znaki kultury masowej, ile żadnego z nich nie mogą przyswoić, proponowane przez rozbudowany katalog zglobalizowanej kultury „zastępcze tożsamości” okazują się bowiem kruche i nietrwałe. W *Big in Bombay*, tak samo jak w wielu spektaklach Bela, to lęk przed śmiercią, nicością i pustką jest kategorią nadrzędną, porządkującą całość dyskursu. Tyle, że to, co Bel stara się za wszelką cenę odkryć, Macras tuszuje groteską, nadmiarem i chaosem.

Zupełnie inne podejście, autoironiczne, ale nieodrzucające rzeczywistości kultury masowej, proponuje Marta Ziółek. Warszawska choreografka dekonstruuje kody popkultury, lecz zarazem afirmuje ich użycie w swoich pracach. Tak jak u Bela, nie sposób nie rozpoznać się, przynajmniej częściowo, w natłoku symboli i znaczeń, z których budowana jest choreografia, niczym jeden wielki meta-cytat. W realizacjach Ziółek oryginalna jest kompozycja, ale nie jej elementy (co jest świadomym zabiegiem artystycznym). Choreografka konfrontuje nas z pytaniem, czy coś oryginalnego poza palimpsestem i przetworzeniem jest jeszcze możliwe. Zawiesza rozróżnienie między *signifiant* a *signifié*, bo *signifiant* nie odsyła już do niczego poza samym sobą. Tani glamour, kiczowata emocja, ruch jako kulturowy kod – nic w kulturze masowej nie może być naprawdę. Poza nią samą. Marta Ziółek odrzuca estetykę tańca konceptualnego twórców takich, jak Xavier Le Roy, którego

16 Johannes Birringer, *Dance and not dance*, „PAJ Performing Arts Journal” 2005 nr 80, s.10-27.

spektakl *Self Unfinished* (1998) może być uznany za próbę odzyskania ciała z kodów kultury masowej, poszukiwanie ciała „czystego", nieobarczonego socjalizacją ani konsumpcyjnym „markowaniem". Ziółek robi coś dokładnie odwrotnego – afirmuje konsumpcjonizm jako nieuniknioną kondycję współczesnego człowieka, obnaża konsumpcyjne mechanizmy, wykorzystując przy tym całą dostępną paletę środków scenicznego wyrazu. Taka jest właśnie choreografia *Zrób siebie* (2016) – spektakl o popkulturze, który sam stał się jej częścią, ale jednocześnie ważny głos w debacie o coraz bardziej przypadkowym charakterze procesu kształtowania tożsamości we współczesnym świecie.

4.

Taniec współczesny jako sztuka wywodząca się wprost z doświadczania epoki nowoczesnej nie może pozostawać obojętny wobec kultury popularnej, ta wszak jest wynalazkiem nowoczesności. Wczesnomodernistyczna otwartość tańca na elementy zaczerpnięte z kultury popularnej wydaje się oczywista, gdy przypomnieć o ówczesnej dynamice zmian i kształtowania się zupełnie nowych estetyk. Dziś jednak, po ponad stu latach eksperymentów, oczekiwania wobec choreografów zmieniły się – popkultura i jej relacje ze społeczeństwem skomplikowały się na tyle, że powinno to mieć swoje odzwierciedlenie w estetyce spektaklu, który do popkultury chce nawiązywać. Kultura popularna wytwarza własne reguły i wiedzę, ramy aksjologiczne i poznawcze, bez znajomości których nie jest możliwe świadome operowanie jej znakami. Dlatego wielopoziomowe, znaczeniowe konstrukcje, jak u Jérome'a Bela, są naturalną fazą dynamiki tej relacji. Wydaje się zresztą, że to właśnie Bel zrehabilitował sztukę popularną jako godny artystycznego namysłu materiał choreograficzny, jako metanarzędzie doskonale eksplorujące relacje scena-widz, bo wykorzystujące zbiór wspólnych kodów (akceptowanych czy nie, ale wspólnych). Niezwykle wartościowe wydaje się też przepracowanie politycznego wymiaru praktyk popularnych tańców, takich, jak tango, salsa czy hip-hop – jako symboli klasowych podziałów czy reprodukcji tradycyjnych ról płciowych. Ciekawe jest to, że tylko niektóre z tych form interesują choreografów, te, które – można by rzec – są bardziej *sexy*. Nie mamy bowiem we współczesnym dorobku polskiego tańca spektakli, które np. dogłębnie analizowałyby kulturę disco polo.

Jednak popkultura to przede wszystkim globalne, ponadnarodowe wzorce, wpływające na kształtowanie się naszych zachowań i potrzeb, a ta globalna perspektywa kłóci się z indywidualnym doświadczeniem i afirmacją jednostki jako sednem filozofii tańca współczesnego. Być może dlatego taniec współczesny doskonale sprawdza się jako narzędzie krytycznej analizy popkultury, przetwarzając – przez zindywidualizowaną praktykę ruchową – to, co narzucone jako uniwersalne. Idealne *unisono* w tańcu bowiem nie istnieje. Unikatowość performansu unieważnia ponadto podstawowy warunek masowości – czyli reprodukowalność kopii. Inna immanentna zasada kultury popularnej – reguła bezwarunkowego dostarczania przyjemności – również zostaje w tym kontekście zachwiana. Nurty konceptualne tańca przywracają więc potencjał krytyczny i emancypacyjny kultury, który zanika w procesach uprzemysłowienia i utowarowienia produkcji masowej.

Niezwykle istotne i otwarte pozostaje jednak pytanie, czy taniec współczesny jest w stanie „odzyskać" ciało, które w kodach kultury popularnej przestaje być podmiotem, a nawet przestaje być interfejsem, stając się wyłącznie rekwizytem określonego stylu życia. Powrót do mineralnego, organicznego, doświadczającego zmęczenia, niedoskonałego ciała jest procesem przeciwstawnym ostatniej – obrazkowej i wirtualnej – fazie ekspansji kultury popularnej, w której w zasadzie przestajemy „być" naszym ciałem, a zaczynamy je już tylko posiadać.

Bibliografia

Bale, Theodor, Program *Święta Wiosny*, PBN, Warszawa 2011.
Birringer, Johannes, *Dance and not dance*, „PAJ Performing Arts Journal" 2005 nr 80.
Brandstetter, Gabrielle, *Poetics of Dance. Body, Image and Space in the historical Avant-gardes*, Oxford University Press, New York 2015.
Burt, Ramsay, *Alien Bodies. Representations of modernity, 'race' and nation in early modern dance*, Routledge, New York and London 1998.
Franco, Marc, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Indiana University Press, Bloomington 1995.
Guilbert, Laure, *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, André Versaille Éditeur, Bruxelles 2011.
Ignaczak, Jagoda, *Tacjanna Wysocka. Artystka niepokorna*, w: *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. Joanna Szymajda, Instytut Muzyki i Tańca oraz Instytut Adama Mickiewicza, Warszawa 2017.
Kaye, Nick, *Site-specific art. Performance, place and documentation*, London-New York 2000.
Szymajda, Joanna, *Wokół mitologii „Święta wiosny" – Niżyński, Béjart, Gat*, w: Święto wiosny. Dwie perspektywy, red. Marta Szoka, Tomasz Majewski, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 2014.
Szymajda, Joanna, *Estetyka tańca współczesnego po 1989*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

ABSTRAKT

Joanna Szymajda
I am your private dancer. Popkultura w praktyce choreograficznej

Tekst jest próbą analizy natury związków kultury popularnej i tańca współczesnego, wpisujących się w ferment rewolucji nowoczesnego społeczeństwa, które, już od swoich początków, funkcjonują w symbiotycznej relacji.
W pierwszej części artykułu przedstawione zostają przykłady wczesnomodernistycznych praktyk, w których kultura popularna była niejako naturalnym elementem nowych nurtów tańca współczesnego, a z drugiej strony niektórzy twórcy nowego tańca mieli aspiracje uczynienia go sztuką masową. Część druga prezentuje artystów świadomie wpisujących inspiracje popkulturowe w swój styl, odwołujący się do ludycznych korzeni praktykowania tańca. W kolejnej części zaprezentowane zostaje podejście analityczne i metadyskursywne do tematu popkultury jako elementu krytyki współczesnego społeczeństwa, właściwe choreografom i choreografkom najmłodszego pokolenia. Podsumowanie powyższych analiz ukazuje taniec współczesny jako przywracający potencjał krytyczny i emancypacyjny kultury, ale z drugiej strony nie mogący zupełnie uniknąć niebezpieczeństwa uprzedmiotowienia ciała.