

Teatr postdramatyczny a balet Piny Bausch

Autor tekstu: Kinga Chabros

Wprowadzenie

Pina Bausch: choreograf, scenarzysta i reżyser, urodziła się w 1940 roku w Solingen (Niemcy), w roku 1955 rozpoczęła studiowanie tańca, w 1958 otrzymuje dyplom ukończenia Folkwang School w Essen, w latach 1959-62 kształciła się w Nowym Jorku na Julliard School of Music. W 1962 wraca do Niemiec gdzie współpracuje z Kurtem Joossem. Jej pierwsza choreografia to *Fragment*, która stworzona została z zespołem Folkwang Ballett, był to rok 1968; rok później zrobiła *Wind der Zeit*. W latach 1969-73 objęła stanowisko dyrektora artystycznego, choreografa i tancerki w Folkwang Ballet [1]. Pina po kształceniu przez Kurta Joossa i stypendium w Nowym Jorku, gdzie była uczennicą Antony'ego Tudora, Paula Taylora i Paula Sanasardo, miała już duże umiejętności, by w 1973 założyć i prowadzić swój własny Wuppertal State Opera Dance Theatre, która mieści się w Wuppertalu w Niemczech [2]. Bausch stała się sławna poprzez ukazywanie w teatrze pesymistycznej wizji natury ludzkiej i wartości walki jaką toczy człowiek; jej inscenizacje mają powiązanie z neoekspresjonizmem — są one dramatyczne i surrealistyczne. Teatr ten stworzył estetykę nowoczesnego baletu, która przyczyniła się do rozwoju teatru tańca w Europie i na świecie; podobną estetykę wykorzystuje Mats Ek przy Cullberg Ballet w Sztokholmnie.

Teatr tańca realistycznego, teatr doświadczenia, teatr emocji — to definicje, którymi krytycy próbują określić to przedsięwzięcie. „Mniej w teatrze interesuje mnie to, jak ludzie się poruszają, a bardziej to, co ich porusza” — jest to artystyczne credo Piny Bausch i zarazem synonim teatru, który dotyka tematów wcześniej w tańcu nieobecnych. Sztuki Piny Bausch opowiadają historie o najważniejszych ludzkich sprawach — o miłości, związkach międzyludzkich, o wewnętrznych przeżyciach. Niewiele jest artystów w Europie, którzy byliby tak jak ona wpływowi i kontrowersyjni zarazem. Mimo, iż kształciła się przez trzy lata w Nowym Jorku, jej wrażliwość, jak piszą niektórzy krytycy, jest związana z Europą. Jej wyobrażenie świata koncentruje się wokół czegoś tajemniczego i mrocznego, jej świat jest zawieszony i wypełniony napięciem — taką wizję pokazuje właśnie w swoich spektaklach. Balet Piny Bausch proponuje różne punkty widzenia — jest to zniewalający a jednocześnie zimny, wręcz żalobny portret człowieka. Najbardziej wstrząsającym obrazem choreografii Piny Bausch jest bliskie, a zarazem nieludzkie zachowanie mężczyzny i kobiety skonfrontowane z nieczułą obojętnością świata, który ich otacza. Jeden z krytyków po amerykańskim debiucie Bausch, w 1984 na festiwalu Olympic Arts w Los Angeles, nazwał ten rodzaj teatru *pornography of pain*. Jest to bardzo trafne określenie tańca, który obnaża ciemne strony życia społecznego i ukazuje konflikty między mężczyzną a kobietą. Ciało poetyckim ruchem w przestrzeni wyraża niewyrażalne. Grażyna Drabik pisze, że taniec ten pokazuje „nie w pełni pojęte ludzkie pragnienia” [3].

Realność

W tańcu Piny Bausch niewidzialna granica pomiędzy prawdziwą osobą i odgrywaną postacią zanika, załamuje się, tak że czasem widz ma wrażenie oglądania wydarzeń rzeczywistych, pisze tak jeden z krytyków — Janice Ross i dodaje: "*This is not art rendered as life so much as living rendered as art*". [4] Pisze o tym także Lehmann w książce o współczesnym teatrze, w której przeciwstawia sobie dwa typy teatru: teatr dramatyczny — [teatrowi postdramatycznemu](#). Teatr dramatyczny według niego miał na celu tworzenie iluzji:

Chciał stworzyć fikcyjny kosmos, a ze „sceny, która oznacza fikcyjny świat” uczynić scenę, która przedstawia świat — abstrahując, ale jednocześnie zakładając, że wyobraźnia i emocje widzów dopełnią iluzji [5].

Lehmann twierdzi, że najważniejsze, było to, co postrzegane i doświadczane w teatrze, odsyłało do jakiegoś „świata”, to znaczy do pewnej totalności. Jenice Ross opisując teatr Piny Bausch jest bliska Lehmannowskiemu widzeniu realności; uważa on bowiem, że w postdramatycznym teatrze realności to nie uznanie realności samej w sobie stanowi pointę,

lecz niepewność wynikająca z trudności rozstrzygnięcia, czy mamy do czynienia z rzeczywistością czy fikcją. „Z tej wieloznaczności rodzi się teatralne oddziaływanie i oddziaływanie na świadomość” [6]. Doświadczenie realności w teatrze wiąże się z brakiem budujących świat fikcji zabiegów iluzyjnych. *Cafe Müller* Piny Bausch (1970) pokazuje, że nie istnieje ostra granica w tym przedstawieniu między obszarem estetycznym, a pozaestetycznym, widz natomiast definiuje sam swoją strukturalną obecność w teatrze i to jest właśnie najtrudniejsze [7].

Kiedy Peter Brook zrobił przedstawienie *US* i na oczach widzów spalono żywego motyla - wtedy widz nie stawał się biernym podglądaczem, określał swoje stanowisko wobec tej sytuacji: „widzowie reagują na te sytuacje jak na rzeczywiste, moralnie nie dające się zaakceptować zajścia” [8]. W tym przypadku to realność na scenie staje się silniejsza od zainscenizowanej fikcji.

Kiedy zmuszony przez sytuację (przez praktykę inscenizacji) widz pyta się, czy na sceniczne wydarzenia winien reagować jak na fikcję (estetycznie) czy jak na rzeczywistość, to tego rodzaju przejście graniczne teatru do rzeczywistości czyni niepewną właśnie tę decydującą dyspozycję widza: niebędącą przedmiotem refleksji pewność, za sprawą której przeżywa on swoje bycie widzem jako nieproblematyczny, społeczny sposób zachowania [9].

Dystans widza możemy zaobserwować w teatrze dramatycznym, Lehmann podkreśla to jeszcze jednym słowem: „estetyczny” dystans. Teatr dramatyczny Lehmann zdefiniował jako „wizualne zdarzenie”, gdzie przedstawianie odbywa się przed publicznością i dla niej. Wtedy przyglądanie uznaje się, według Siemke Böhnischa, za „społecznie i moralnie nieproblematyczne” [10]. Ta struktura została zachwiana w teatrze postdramatycznym: pewność widza zostaje zburzona, a niepokój widza wychodzi w trakcie przedstawiania — wynika on z zatarcia granic między teatrem a codziennością.

Cielesność

W *Cafe Müller* Piny Bausch mężczyzna wielokrotnie trzaska kobietę o ścianę, to zmusza ją do robienia tego samego. Kobieta chwyta ciało mężczyzny, dorywa się do niego trzymając go za talię i ciska nim z przemocą, gwałtownie o ścianę, on może tylko tłumić, amortyzować uderzenie, wyrzucając swoje stopy i ręce do przodu w ostatniej chwili, przed pchnięciem go na ścianę. Jest to jedna z choreografii Piny Bausch. Ciało w *Cafe Müller* jest pod psychiczną i emocjonalną napaścią, atakiem. Janice Ross pisze, że Bausch w swoich choreografiach kładzie nacisk na znajome damsko-męskie relacje, oddziaływania te popycha do ekstremów; często stosunki międzyludzkie przez nią pokazywane balansują na krawędzi humoreski i wzajemnego zadreczania [11].

W pewnym momencie przedstawienia *Cafe Müller* mężczyzna i kobieta zamykają się w desperackich objęciach, zachłystni się sobą, stoją przez chwilę w napiętym uścisku, do czasu kiedy pojawia się trzeci mężczyzna, który od tego momentu będzie ich systematycznie stawiać w różnych sytuacjach. Mężczyzna ten reżyseruje scenkę zakochanych: podchodzi do pary, stojącej pośrodku porzucanych krzeseł w kawiarni, i ustawia dłonie kobiecie, które wcześniej zachłannie obejmowały całe ciało mężczyzny: teraz te dłonie lekko dotykają szyi, twarz, która wcześniej szukała zapachu w ramieniu mężczyzny, beznamiętnie ustawiona jest naprzeciw twarzy partnera, wpatrzona w niego, jak w daleki obraz, który tylko można podziwiać. Reżyser ustawia ręce mężczyźni - kładzie się na nich kobieta i po chwili się wyslizguje — spada na ziemię. Kobieta nawet nie próbuje amortyzować upadku, z wielkim hukiem roztrzaskuje się o podłogę *Cafe Müller*. Powtarza się to wiele razy, w coraz to szybszym tempie — powtarzalność to jeden z najczęściej pojawiających się pomysłów Piny Bausch. Potem para nie potrzebuje trzeciej osoby, która reżyseruje położenie ich ciał, rodzi się odruch warunkowy Pawłowa: para powtarza kilkanaście razy odruch zbliżenia i upadku. Janice Ross nazwała to „reakcja Pawłowa — samemu-sobie wymierzona brutalność” (*"Pavlovian response of self-inflicted brutality"*).

W teatrze jako miejscu, w którym dominuje percepcja wzrokowa, jednocześnie dochodzi do ekstremalnego wyostrenia zasady „dramaturgii wizualnej”, która staje się „konkretną” realizacją widocznych na scenie formalnych struktur scenicznych [12].

Mamy tu do czynienia z estetyczną dominacją formy. W tej estetycznej formie, jak pisze Lehmann, możemy rozpoznać formalizm codziennego postrzegania. Nie treść, lecz sama forma, procesy sceniczne zmuszają nas do przeżywania. Lehmann nazywa taki teatr „zmysłowo zintensyfikowaną postrzegalnością” lub „teatrem percepcji zmysłowo

zintensyfikowanej" [13]. W odróżnieniu od Arystotelowskiego *mimesis*, które wywołuje zadowolenie z rozpoznania, w teatrze postdramatycznym „dane zmysłowe ciągle odnoszą się do wciąż odsuwanych w przeszłość odpowiedzi" [14]; nic w tym teatrze nie jest do końca zamknięte, zinterpretowane, dzieje się to „tu i teraz" od widza zależy „widzenie".

Widzące widzenie kryje się w powstawaniu widzianego i widzącego, które jest stawką w grze w zdarzeniu widzenia, stawania się i czynienia czegoś widocznym (Bernhard Waldenfels) [15].

Ciało w teatrze Piny Bausch nie jest nośnikiem sensów, ale samo staje się centrum poprzez swoją fizyczność. W teatrze Piny Bausch narzuca się cielesność, tak jak w przypadku *Cafe Müller*, czy *Łez cesarzowej* [16] jest to cielesność przerażająca, a teatr postdramatyczny to teatr samowystarczalnej cielesności [17]. Ciekawe jest stwierdzenie Lehmana, który mówi, że wyparte i wykluczone możliwości egzystencjalne dochodzą do głosu i nabierają znaczenia w bardzo fizycznych formach teatru. Tutaj ciało w swej znakowości staje się niemożliwą do odgadnięcia zagadką, a jego działanie wpisane jest w twórczy chaos teatru. Oglądając *Cafe Müller* widzimy ludzi: nagich, doprowadzających się do granic bólu, ciała: poruszające się po kawiarni lunatycznym krokiem, potykające się o krzesła, leżące na ziemi. Tak jakby rozdzielenie ciała od języka i gra słowem została przewyciężona. W teatrze postdramatycznym uwalniają się nowe możliwości języka — ciało jest językiem, to ono mówi, inaczej jest w teatrze dramatycznym, tam słowa „stanowią miejsce dramatycznej produkcji sensu". Lehmann w pewnym momencie stwierdza, a trafne jest to w odniesieniu do teatru tańca Piny Bausch, że wszystkie tematy społeczne muszą przybrać kształt cielesnego tematu: „miłość ujawnia się jako seksualna obecność, śmierć jako AIDS, piękno jako perfekcja ciała" [18]. W *Cafe Müller* mamy dwie samotne, okaleczające się kobiety, ich ruchy są nieskoordynowane: rozbijają się o krzesła kawiarni, wyginają ciała w ekstazie bólu i cierpienia, ich zagubienie dopełnione jest arią, w której słychać wyraźnie słowa "He's gone"; ich ruchy pokazują niezwykłą alienację kobiet od otoczenia. Pina Bausch odchodzi od precyzyjnych, harmonijnych i skodyfikowanych jak w balecie klasycznym ruchów, zrywa w ogóle z tradycją teatru klasycznego, jej taniec przedstawia dysharmonię, niezborność, brak ułożenia i celowości każdego działania. Co ważniejsze teatr ten nie traktuje aktora jako doskonałego technicznie instrumentu, ale jak obdarzaną uczuciami jednostkę.

Spektakle Piny Bausch to także prowokacja — protest przeciwko perfekcji i oderwaniu baletu od rzeczywistości i przeciwko dobremu smakowi w zaczarowanym świecie tańca [19].

Temat kobiety i jej wrażliwości zawsze fascynował Pinę Bausch, analizując przedstawienia można wiele dowiedzieć się o kobietach, o ich obawach, tęsknotach, uczuciach i niemożności sprawowania nad nimi kontroli. „Widzimy, co dzieje się z człowiekiem, kiedy bezbronność nagle zamienia się w furję" [20]. W pierwszych scenach *Łez cesarzowej* widzimy kobietę, która idzie przez pole, ubrana jest w strój króliczka, idzie powoli, potykając się o grunt, jest bezsilna i wyczerpana, podkreślone jest to rytmiczną muzyką, która wprowadza nas w trans, potęguje poczucie pustki i osamotnienia; w innej scenie obserwujemy drugą kobietę, która idzie przez las, w którym każde drzewo jest ponumerowane, jest zrezygnowana; następna scena pokazuje już ojców idących przez ten las, a każdy z nich niesie płaczące dziecko na rękach. Dla mnie scena tego filmu jest wymowna: kobiety rzuciły swoje funkcje żon i matek - zbuntowały się, stąd ten kontrast scen jest uderzający: mąż — żona, pustka pola — krucha kobieta, zgiełk uliczny — kobieta na chodniku siedząca na fotelu. Wprowadzenie elementu niepewności do codziennych sytuacji: ponumerowany las, fotel na chodniku, jest jednym z elementów teatru postdramatycznego

Jej spektakle łączą w sobie kontrastujące elementy dramaturgiczne: szaleńczą aktywność na scenie i wyciszenie, zgiełk i samotność, radość i frustrację, bezruch i taniec, estetykę i trywialność [21].

Warte byłoby tu przypomnienia inne przedstawienie *Stara i drzwi* Matsa Eka, gdzie piękno jest przeciwstawione brzydocie. To przedstawienie, tak jak przedstawienia Piny Bausch, doskonale wpisuje się w nurt teatru postdramatycznego. Tytułową postać gra nikt inny jak słynna tancerka, matka Eka — Brigit Cullberg. Mats Ek pokazał, w tym krótkim, bo zaledwie 30 minutowym przedstawianiu, ciało patologiczne — zdeformowane przez chorobę, niepełnosprawność, ciało takie „w stosunku do przyjętej normy wywołuje 'niemoralną fascynację', niesmak, niewygodę albo strach" [22]. Jedyne co klasyczne w tym przedstawianiu to muzyka Chopina. W jednej scenie pokazane jest nagie ciało starej kobiety, w innym kadrze widzimy fallusa i zbliżoną do niego głowę tancerki, wywołuje to niesmak, jest „niewygodne" dla

widza. Taniec u Eka to także zwykłe bujanie się na drzwiach, czy dotykane stołu, upadek i podnoszenie się, skok do góry i runięcie w przepaść znajdującą się pod stołem, bieganie i nieporadne poruszanie się. Wszystko w tym przedstawieniu: każda materialna rzecz na scenie ma znaczenie.

Teatr postdramatyczny nieustannie przekracza granice bólu, aby przewyciężyć rozdział ciała od języka i ponownie wprowadzić pełną bólu i pożądania cielesność do królestwa ducha — głosu i języka (Julia Kristeva) [23].

Spektakle Piny Bausch wpisują się w nurt teatru postdramatycznego — wiąże się to z towarzyszącymi poszukiwaniami uniwersalnego języka (języka ciała) — który u tej wybitnej choreografki powstał z połączenia teatru, rewii i baletu. Nieobecna do tej pory w librettach baletowych choreografia „brutalności i prowokacji” znajduje swój wyraz w teatrze tańca realistycznego, w teatrze emocji. Taniec w teatrze Bausch pokazuje to, co dla każdego z nas jest najważniejsze — czyli? Stały wątek — wspólny dla jej spektakli, stosunki międzyludzkie, na które kłamstwo ma bardzo duży wpływ, gdzie „rozpacz nigdy nie przeradza się w cynizm, a jej manifestacja nie budzi zażenowania” [24].

Filmografia

1. *Cafe Müller*, przedstawianie Piny Bausch.
2. *Łzy cesarzowej*, film Piny Bausch.
3. *Stara i drzwi*, przedstawianie Matsa Eka
4. *Na lewą stronę. Pina Bausch oraz teatr tańca Wuppertalu* — film dokumentalny: *realisation* — Ulrich Tegeder, *redaktion* — Hans Vetter, tekst polski — Remigiusz Ptasznik.

Bibliografia

1. [Biography of Pina Bausch](#) 13.8.2006.
2. Drabik G. [Woda, ziemia, powietrze](#) [w:] „Przegląd Polski on-line”.
3. Lehmann H.T. *Teatr postdramatyczny*.
4. Ross J. [Difficult dances. The choreography of Pina Bausch](#) 13.8.2006.

Przypisy:

- [1] *Nachnull* to pierwsza premiera za dyrekcji Piny Bausch, która odbyła się w 1970 roku.
- [2] Siedzibą grupy jest nieczynne kino Lichtburg, znajdujące się w centrum przemysłowego miasta.
- [3] G.Drabik, *Woda, ziemia, powietrze* [w:] "Przegląd Polski On-line".
- [4] "To nie jest sztuka odtworzona/uformowana jako życie, ale raczej życie uformowane jako sztuka". Tłumaczenie własne.
- [5] H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s.18.
- [6] Ibidem, s.159.
- [7] Każdy z widzów inaczej interpretuje to co dzieje się na scenie, względem na to ma różny zbiór doświadczeń i poglądów na sztukę.
- [8] Lehmann, op. cit. 159.
- [9] Ibidem, s. 163.
- [10] Ibidem, s.163.
- [11] "Indeed, she often pushes familiar male-female interactions to their extremes, so that they totter on the edge of the humorous and the anguished".
- [12] Lehmann, op. cit. s. 154.
- [13] Ibidem, s. 155.
- [14] Ibidem, s.155.
- [15] Ibidem, s. 156.
- [16] Jedyne filmy jakie zrobiła Pina Bausch.
- [17] Możemy to zaobserwować także w *Publiczności zwymyślonej* Handkego, gdzie

autor obrał sobie fizyczną obecność aktorów i widzów za główny temat sztuki.

[18] Ibidem, s.151.

[19] *Na lewą stronę. Pina Bausch oraz teatr tańca Wuppertalu*, film dokumentalny.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

[22] Lehmann, s.151.

[23] Lehmann, s. 149.

[24] *Na lewą stronę*, op. cit.

Kinga Chabros

Studiowała teologię na PAT w Krakowie, obecnie studiuje dramatologię (wiedza o teatrze) na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współpracuje z krakowskim radiem internetowym "Bez Kitu", gdzie prowadzi audycje kulturalne.

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 24-01-2007)

[Oryginał..](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5231) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5231>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl