

Anna Królicza

Autoreferat

Prezentacja rozprawy doktorskiej pt.

Ciało i pamięć w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora i Tanztheater Wuppertal Piny Bausch

Celem mojej rozprawy doktorskiej, zatytułowanej ***Ciało i pamięć w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora i Tanztheater Wuppertal Piny Bausch***, było przedstawienie nowego spojrzenia na twórczość teatralną obojga wymienionych w tytule artystów. Zabieg zestawienia nieporównywanym dotąd twórców i ich teatrów pozwolił mi przemyśleć i przebadać ich wizje sceniczne w sposób odmienny niż czyniono to dotychczas. Wywód rozprawy kształtują dwie kategorie: pamięci i ciała, przy czym odwrócony zostaje tradycyjny sposób omawiania wspomnianych teatrów. W konsekwencji w perspektywie somatycznej analizowany jest Teatr Śmierci Tadeusza Kantora, a przy omówieniu Tanztheater Wuppertal wykorzystana została kategoria pamięci. Motywem powracającym w obu narracjach o praktykach scenicznych Bausch i Kantora jest również ciało będące nośnikiem pamięci lub swoistym archiwum.

W pierwszej części pracy zatytułowanej ***Ciało*** przyglądam się wizjom cielesności pojawiającym się od najwcześniejszych etapów twórczości Kantora, a dochodzącym aż do Teatru Śmierci, który stanowił swoiste archiwum jego konceptów. Teatr Kantora wpisuję w szerszą tradycję, dlatego wychodzę od przedwojennego teatru Cricot – pokazując go jako pole odniesień i kontekstów, które mogły mieć znaczenie przy konstruowaniu się autorskich wizji Kantora w latach 30. i 40. XX wieku.

W pierwszym rozdziale, ***Rekonstrukcje wizji cielesności i tańca w przedwojennym Cricocie i Krakowie***, - omawiam działania interdyscyplinarnego przedwojennego teatru Cricot, miejsca powstawania i scenicznej realizacji twórczych konceptów artystów plastyków, między innymi Henryka Wicińskiego oraz Marii Jaremy (artystki, przyjaciółki i współpracownicy Kantora, z którą poprzez realizację *Mątwy* w 1956 roku Kantor wprost odwołał się do tradycji przedwojennego Cricotu.) Już samo połączenie prezentacji spektakli

teatralnych z dancingami, pokazuje wielostronność poszukiwań tego teatru, ale też szczególne zainteresowanie jego twórców tańcem. Przedwojenny Cricot stworzyło środowisko malarzy, mających doświadczenie pobytu w Paryżu i obserwacji dzieł z repertuaru Baletów Diagilewa, które zasłynęły przed paryską publicznością między innymi dzięki sojuszom malarzy, muzyków z choreografami oraz ich korespondującym ze sobą, wyrafinowanym pod względem estetycznym konceptom, prowadzącym do powstania dzieł totalnych w formie baletów modernistycznych (między innymi *Święto Wiosny*, *Pietruszkę*, *Paradé*).

Eksperymenty z abstrakcyjnymi i materiałowymi kostiumami Henryka Wicińskiego i wspomnianej Marii Jaremy, tańce Jacka Pugeta lokują przedwojenny Cricot obok najciekawszych awangardowych zjawisk epoki związanych z rozwojem i kształtowaniem się nowego języka tańca modernistycznego, czyli obok poszukiwań Oskara Schlemmera w orbicie Bauhausu oraz wspomnianych prac awangardowych malarzy (np. Benoisa, Baksta, Reoreicha, Piccasa), tworzących w Baletach Diagilewa. Istotą ich poszukiwań było wykreowanie nowej idei scenografii i kostiumów w balecie, co w znaczący sposób wpływała na prezentację ciała i jego ruch.

W przedwojennym Cricocie prowadzono wiele eksperymentów w obszarze tańca rewiewego, improwizowanego, groteskowego oraz ruchu. W panoramie Krakowa od lat 30. XX wieku nie brakuje tańca także w linii duncanowskiej oraz przedstawicieli niemieckiego tańca wyrazistego. Działają różne ośrodki tańca ekspresyjnego, np. Viera Wachsman założyła prywatną szkołę Studium Tańca Artystycznego, funkcjonowało krakowskie Konserwatorium Tańca, które ukończyła Janina Jarzynówna-Sobczak. Do Krakowa przyjeżdżali na gościnne występy twórcy z Opery Berlińskiej i sceny wiedeńskiej. Wydaje się, że Kraków żył w tym okresie także modernistycznymi wizjami tańców, stąd ten obszar twórczej aktywności nie był obcy ludziom sztuki i elitom intelektualnym miasta.

W kolejnym rozdziale *Modyfikacje ciała w spektaklach Kantora* przyglądam się początkom aktywności krakowskiego mistrza w obszarze teatru i wprowadzaniu form plastycznych do działań scenicznych. Kantor rozpoczyna dialog z cielesnością od odejścia od ciał ludzkich na rzecz lalek, co widać w projektach do *Śmierci Tintagilesa* (1938/1939). Jego pierwszy spektakl nie zakładał zatem obecności żywego aktora. W kolejnym przedstawieniu – *Balladynie*, również jedna z głównych postaci – Goplana przeobrażona została

w formę z blachy, podobnie obiektami zostali Skierka i Chochlik. Ten gest odejścia od ciała aktora na rzecz obiektów ma głębsze znaczenie i jest znakiem, a także śladem po spustoszeniu toczącej się II wojny światowej, okupacji i Zagłady. Jednak nawet w *Balladynie* na scenie pojawiają się również aktorzy, lecz ich cielesność poddana zostaje modyfikacjom, bywają ukryci w obiektach-kostiumach lub kostiumy wpływają na zmianę kształtu, a zatem odbioru ich ciał i fizyczności. W *Balladynie* pojawiają się też ślady estetyki baletowej, na przykład w konwencji poruszania się chóru.

W kolejnych przedstawieniach Kantora nadal zauważalna jest potrzeba negocjowania statusu aktora na scenie i sytuowanie go pomiędzy przedmiotem, obok niego / w nim, stąd w *W małym dworku* Witkacego (1961) aktorzy wiszą w kostiumach na wieszakach ściśnięci w szafie. Kantor prowokuje tu skojarzenie aktorów z nieforemną masą w związku z fascynacją sztuką informel, którą można także interpretować jako nawiązującą do wspomnień z wojny - o osobach ukrywających się pod schodami, w schowkach, w piwnicach, ściśniętych, nie posiadających odpowiedniej przestrzeni dla siebie. Jednakowoż warto podkreślić, że ekspozycja wiszącego ciała jest atrakcyjnym konceptem kinetycznym, a nawet choreograficznym. W kolejnych spektaklach wychodzących od dramatów Witkacego Kantor wprowadza bio-obiekt, czyli konstrukcję przestrzenną, będącą połączeniem, zrośnięciem żywego aktora z przedmiotem. Kolejną radykalną formą negocjacji z ciałem aktora jest wprowadzenie przez Kantora pod koniec lat 60. XX wieku ambalaży, pojawiających się również na scenie, na przykład jako przeskalowany kostium, w którym można ukryć aktora. Równocześnie Kantor pracuje z wizerunkiem człowieka / aktora i aplikuje na scenę wszelakie jego ekwiwalenty, zamienniki, repliki w postaci manekinów, woskowych figur, lalek materiałowych. Można odnieść wrażenie, że w tym okresie ciało mu jakby przeszkadzało, uciekał od koncentrowania się na sobie aktora jako takiej, w zamian redefiniując ciało przez modyfikację plastyczną – jakby potrzebował je na nowo stworzyć dla potrzeb scenicznych. Plastyczne przetworzenia ciała, hybrydalne konstrukcje, postacie z kłęczami, bądź lalkami na plecach, które zamieszkują obrazy w spektaklach Kantora analizuję w optyce Bachtinowskich „ciał groteskowych”.

W trzecim rozdziale – *Odzyskiwanie ciała realnego* – omawiam cielesność w happeningach Kantora. Tę nową formę zaproponował Kantor widzom po pobycie na stypendium w Nowym Jorku w 1965 roku. W *Cricotage'u* postuluje nowy konstrukt

cielesności: przywołuje na scenie ciało banalne, codzienne, radykalnie odchodząc od ciał plastycznie modyfikowanych, tj. od sztucznych, plastycznych, malarskich koncepcji obudowywania ciała. Tym codziennym ciałom towarzyszy potoczna gestyka i ruch.

Co ciekawe, równolegle na świecie dokonuje się przewrót estetyczny w tańcu współczesnym, który odchodzi od technicznego ruchu i choreografii opartej na kompozycji ciał w oparciu o skonwencjonalizowany zakres figur i póz. Taniec zainteresowany performansem także preferuje w swoich poszukiwaniach ciało potoczne, posługujące się motoryką codzienną, uproszczoną do chodu, siadania, podskoku.

W tym rozdziale obok *Cricotage*'u i ciała codziennego, omawiam następną strategię stosowaną przez Kantora, a mianowicie przenoszenia na ciała i działania aktorów zapisanych w pamięci kulturowej gestów, póz i ich kompozycji znanych z nawiązań ikonograficznych. Przykładem zastosowania tej strategii jest inscenizacja kompozycji z *Tratwy Meduzy Géricaulta* na performerów na plaży w Łazach, podczas *Panoramicznego happeningu morskiego*. Później Kantor przenosi kompozycje ciał z *Lekcji anatomii według Rembrandta*, aby stworzyć swój performans intymności i badania kostiumu.

Z kolei w *Nadobnisiach i koczkodanach* pojawia się koncept nagości, który jak wskazuje Grzegorz Niziołek może być odczytywany poprzez optykę wojenną jako akt odzierania więźniów z ubrań. Z opowieści aktorek wynika, że w spektaklach Kantora były sceny przekraczające także ich poczucie wstydu. Kantor pracował również na efekcie szoku aktora, który odnosił się do prawdziwego stanu wstrząsu psychicznego, osadzonego w ciele, ucieleśnionego.

Względem poprzedniego etapu pracy Kantora z ciałem na scenie, w performansie można zaobserwować kierunek odzyskiwania ciała realnego, codziennego, czy szukanie tzw. prawdy ciała poprzez sięgnięcie do jego nagości i innych opresyjnych zachowań wobec ciała.

W czwartym rozdziale *Archiwum ciała* przechodzę do etapu **Teatru Śmierci**, który jest *summą* powracających wcześniejszych konceptów Kantora. W Teatrze Śmierci spotykają się metody i rozwiązania znane z wcześniejszych etapów twórczości (manekiny, bio-objekty, woskowe lalki, ambaláže); pamięć o happeningach została przemycona jako zaczyn nowych scen bądź spektakli. W tym rozdziale wprowadzam również instrumentarium humanistyczne w postaci pamięci kulturowej Jana Assmana, w myśl której

ciało funkcjonuje jako miejsce zapisu rytuałów cielesnych, gier, dramaturgii ciała, skodyfikowanych gestów oraz jako miejsca utrwalania cielesnych praktyk, przez co tworzy swoiste performatywne archiwum cielesne. Odwołuję się również do poszukiwań Inge Baxman domagającej się uznania ciała za miejsce utrwalania pamięci i przywołuję jej rozważania o potrzebie sensualnych archiwów, w tym koncepcja ciała jako archiwum dla rytmu, zmysłowych śladów przeszłości, emocji oraz innych praktyk cielesnych. Przywołuję także definicję *Tanztheater* Sabine Huschke, która widzi ten gatunek jako formę opartą na zapamiętanych, i przeniesionych rytuałach, kodach kulturowych. Zwracam też uwagę, że Kantor wykorzystuje w praktyce aktorskiej swojego teatru pamięć ciał wraz z jego archiwum kulturowych zachowań i gestyki. Omawiam kolejne spektakle Teatru Śmierci czyli: *Umarłą Klasę*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Niech szczerzą artyści*, *Nigdy tu już nie powrócę*. Jako wyrazisty przykład polskiego *Tanztheater* analizuję przedstawienie *Wielopole*, *Wielopole* odnosząc się do tradycji judeo-chrześcijańskiej obrazowanej w groteskowym ujęciu przez aktorów Kantora przy powtarzaniu cielesnych rytuałów stanowiących tu główny materiał choreograficzny. Innym przykładem przenoszenia pamięci kulturowej jest uobecnianie na scenie znanych ikonograficznych kompozycji z pomocą ruchu, formy i dramaturgii ciała; jako przykład może posłużyć scena *Ostatniej Wieczery* nawiązująca do obrazu Leonarda da Vinci. Stawiam także tezę, że Teatr Śmierci jest reinscenizacją zbiorowego doświadczenia śmierci powiązanej z dwoma wojnami światowymi i Zagładą.

W drugiej części rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Pamięć* podejmuję rozważania wokół praktyki artystycznej *Tanztheater* Wuppertal Pina Bausch.

Wywód swój rozpoczynam od rozdziału zatytułowanego *Ciało jako nośnik pamięci. Zapamiętane konstrukty cielesności w spektaklach Bausch*. Przyglądam się w nim trzem konwencjom kształtowania i prowadzenia ciała tancerza będącego nośnikiem pamięci w kontekście praktyki scenicznej zespołu.

Właściwie w szeroko rozumianym tańcu teatralnym sama klasyfikacja stosowania rodzaju / techniki tańca oparta jest na mechanizmie pamięci i odniesień do pamięci kulturowej (praktyki cielesne, kody kulturowe) oraz repertuaru. Przypominam za Eugeniem Barbą model ciała posługującego się technikami codziennymi i pozacodziennymi. Techniki pozacodziennie operują konstruktem „ciała niewiarygodnego”, świetnie wykształconego, uformowanego, estetycznego, z odpowiednio ukształtowaną muskulaturą, funkcjonalnego –

sprawnego pod względem fizycznym w stopniu przewyższającym tzw. przeciętne ciało normalnego człowieka. Przy obserwacji „tańczącego ciała” relacja z widzem opiera się na zachwycie i respekcie wobec niewiarygodnych możliwości wykonawcy lub wykonawczynie.

W Tanztheater Wuppertal Pina Bausch spotykają się sceny wywodzące się z praktyk codziennych prowadzenia ciała, jaki i pozacodziennych. W orbicie praktyk pozacodziennych opartych na ciele „niewiarygodnym”, wirtuozowskim, można wskazać autoreferencyjną linię, odwołującą się do historii tańca, pamięci o różnych estetykach i językach tańca, między innymi o tradycji baletowej oraz sposobach formowania ciała, ujarzmiania i dyscyplinowania go podczas treningów. Odnosząc się do badań Ciane Fernands przypominam za Michelelem Foucaultem, że techniki dyscyplinujące ciało historycznie pojawiły się w tym samym okresie co kultura baletowa. Kształtowane i realizowane jest wówczas przekonanie, że sztuka uczenia się figur i tańca jest oparta na powtarzaniu, fiksowaniu w ciele póz i działań. W ten sposób system opresji wpisuje problematykę technik dyscyplinujących opartych na skali kontroli, przedmiocie kontroli i modalności w istniejącej edukacji tańca baletowego.

Warto jednak zauważyć, że w spektaklach Bausch „ciało niewiarygodne” spotyka się z systemem technik codziennym, czyli z ciałem społecznym/politycznym. Mam tu na myśli wszystkie praktyki cielesne których uczymy się i przyswajamy wraz z procesem socjalizacji, dlatego stają się dla nas naturalnym niewerbalnym językiem komunikacji i są wpisane w nasze normy kulturowe. O różnych systemach posługiwania się ciałem pisał szeroko Marcel Mauss. Natomiast Pierre Bourdieu pokazywał, w jaki sposób na ciele można zostać odcisnięta przemoc symboliczna i jaki towarzyszy jej arsenał reakcji ciała. Reakcje tego typu można zauważyć w takich spektaklach Bausch, na przykład w *Kontakthofie, Roku 1980*. Powołując się badania Norberta Eliasa oraz Erwinga Goffmana omawiam pojawiające się w spektaklach Bausch ciało społeczno-polityczne ukształtowane poprzez habitusy oraz kody kulturowe. Dzięki temu możemy zobaczyć ponownie ciało jako obszar, na którym odciska się jego rasa, klasa, płeć, seksualność, normatywność/nie normatywność. Wszystko to sprawia, że w różnorodnych praktykach cielesnych zobaczyć można archiwum norm i konwencji społecznych. Bausch przenosi tę wiedzę na scenę i posługuje się nią, aby konstruować relacje należące do potocznie rozumianego teatru życia dnia codziennego.

Umowną cenzurę w odchodzeniu w języku ruchowym Bausch od technik pozacodziennych na rzecz technik codziennych stanowi spektakl *Sinobrody podczas słuchania nagrania opery Béli Bartóka „Zamek Sinobrodego”*. To w nim właśnie kompozycja tworzona jest na ciele poprzez świadome przywoływanie różnych habitusów, skonwencjonalizowanych sposobów prowadzenia ciała, kodów i norm kulturowych, a nie tylko przez wykorzystanie normatywnych figur tanecznych. W konstrukcji spektaklu są ślady narracyjnej ramy znanej opery, ale zostaje ona rozbita przez wprowadzenie nowych tematów wytwarzanych według nowej strategii pracy opartej na procesie twórczym układanym z improwizacji i wspomnień aktorów oraz aktorek.

W kolejnym podrozdziale *Pamięć osobista jako materiał do tworzenia. O metodzie pracy Piny Bausch* omawiam między innymi w oparciu o dziennik prób Raimunda Hoghe do spektaklu *Bandoneon* proces konstruowania spektaklu na zasadzie improwizacji, a później montażu wybranych scen, przy jednoczesnej redukcji materiału wytworzonego na próbach. Wspomnienia i przywoływanie zdarzeń z przeszłości tancerzy i tancerek stanowią ważny element procesu twórczego, bowiem to z nich a także z odpowiedzi na zadawane pytania Bausch oraz ze skojarzeń kulturowych choreografka „montuje” materiał do swoich spektakli, czyniąc je główną osią zdarzeń scenicznych. Towarzyszy temu ruch i działania codzienne poddane jednak pewnej osobliwości.

W następnym rozdziale *Pamięć miejsca* przyglądam się grupie spektakli związanych z przestrzenią. W obrębie tej grupy przedstawień można wskazać zarówno przestrzenie realne, jak Rzym, Sztambuł, Palermo, Hongkong, jak i metaforyczne, jak *Café Müller*, *Kontakthof*, czy *Zamek Sinobrodego*. Przy omawianiu wspomnianych spektakli wprowadzam dwa pojęcia z instrumentarium badań Aleidy Assmann *Gedenkorte* – miejsca, zawierające wpisane w przestrzeń poczucie nieobecności i *Erinerungsräume*, czyli przestrzenie pamięci, w której ucieleśniają się relacje społeczne. Pojęcie *Gedenkorte* jest związane z takimi miejscami w spektaklach Bauch jak kawiarnia i zamek. Ta grupa spektakli wpisuje się również w dyskurs o miejscach nawiedzonych, rozwijany w *The Haunted Stage* przez Marviną Carlsona.

W rozdziale *Powojenna pamięć. Trauma i zapomnienie* wracam do pamięci pokolenia Niemców urodzonych w czasie II wojny światowej, do których należy Pina Bausch

(urodzona w 1940 roku). W zgodnej opinii niemieckich badaczy (np. Rolanda Kay'a, Johanna Odenthala) jest to pokolenie, które, po spustoszeniu jakiego dokonał narodowy socjalizm, zostało odcięte od najbliższej historii, więc chętnie odwołujące się do współczesnej rzeczywistości i pamięci indywidualnej, ale uciekające od perspektywy historycznej. Uważam, że artystyczne działania teatru Bausch są przykładem tego zjawiska, które w dyskursie niemieckim kształtuje się wokół zagadnień - pamięci i zapomnienia. Uruchamiam w tym rozdziale także pojęcia pamięci i historii odnosząc się do instrumentarium Haydena White'a i Pierre'a Nora.

Drugą część rozprawy doktorskiej wieńczy rozdział *Teatr Śmierci Piny Bausch*, w którym przywołuję te dokonania niemieckiej tancerki i choreografki, w których pojawia się temat wojny i śmierci. Z repertuaru Tanztheater Wuppertal omawiam spektakle *Frühlingsoffer*, *Orfeusza i Eurydykę* oraz *Sinobrodego podczas słuchania opery Béli Bartóka Zamek Sinobrodego*.

Zachowując dwudzielną budowę swojej rozprawy, dążyłam do tego, by odpowiednie fragmenty obu części wzajemnie się oświeślały, pokazując, jak wiele zagadnień, tropów i motywów łączy oba teatry. Ten układ rozprawy pozwala dwom jej częściom ze sobą dialogować. Obie części splata również zakończenie zatytułowane *Orfeusz/ Śmierć*. Oboje bohaterowie mojej rozprawy chcieli zrealizować na scenie temat Orfeusza. Kantora nie zdołał wprowadzić wystawić dramatu Jeana Cocteau, ale Pina Bausch zrealizowała przedstawienie *Orfeusz i Eurydyka*.

Przypomnijmy, że Orfeusz jest mitycznym kochankiem rozpaczającym po utracie ukochanej, która umarła pod jego nieobecność. Ta utrata związana z fizyczną nieobecnością powoduje rozpacz nie znajdującą ukojenia, dlatego Orfeusz obsesyjnie powtarza swój hymn miłości, nie pozwalając odejść wspomnieniom, ale i nadejść ukojeniu. W efekcie Orfeusz pozostaje dzięki repetycji pieśni (dzięki sztuce) zawieszony pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, przez co udaje mu się pozornie zrealizować projekt niemożliwy czyli cofnąć czas. Jednak trwając w tym stanie, Orfeusz nie pozwala na domknięcie procesu żałoby i pożegnanie się z przeszłością.

Przyglądając się zagadnieniom ciała i pamięci w teatrach Piny Bausch i Tadeusza Kantora w finałowym rozdziale *Orfeusz / Śmierć* chciałam wykazać, że te dwa teatry łączy

przede wszystkim doświadczenie wyrastające z traum ich twórców związanych z zetknięciem się, przeżywaniem śmierci i niemożności zapomnienia o tym, jak odciska ona ślady na ciele lub ciałach.