

Jadwiga Majewska

Tancerz jako postać i performer

1. Moje rozważania wychodzą od pytania o status bytowy i estetyczny performerera spektaklu tanecznego. Status ów jest bowiem, w moim przekonaniu, wyjątkowy, a jego zrozumienie warunkuje samą możliwość odbioru sztuki tanecznej w sposób dla niej właściwy, czyli projektowany i oczekiwany przez nią samą. Percepcja dzieła sztuki tanecznej, w szczególności w przypadku łączenia w jednej osobie choreografa z performerem, polega na percypowaniu tancerza. Różni się więc zasadniczo od patrzenia na aktora w spektaklu dramatycznym. Wciąża widza w tak zwaną sympatię kinestetyczną oraz uwalnia go od typowej dla spektaklu dramatycznego konieczności swoistego ignorowania osoby performerera na rzecz obcowania z reprezentowaną przez niego postacią. Obcowanie z tancerzem polega na obserwowaniu i ocenianiu działań performerera jako wytwórcy określonej formy, która odnosi się sama do siebie, nawet jeśli zawiera elementy reprezentacji czy nawet fikcji.

W spektaklu tanecznym, poza mimetyczną realizacją roli dramatycznej jako reprezentacją postaci fikcyjnej oraz niezapośredniczoną w fikcji prezentacją działań fizycznych, pojawia się jeszcze figura trzecia, łącząca (a może właśnie rozdzielająca) te dwa tradycyjne ujęcia postaci i ciała. To tancerz, który nie stara się być postacią fikcyjną, chociaż swoimi działaniami opowiada poniekąd historię tego, którego wciela. W rezultacie o specyfice jego sztuki decyduje właśnie status ontyczny i estetyczny „tancerza” – jako tego, który jest jednocześnie materiał swojej kreacji, podmiotem i terytorium działań.

Umieszczenie w centrum teatru tańca samego wykonawcy stawia przed nim nowe zadania i przyczynia się do przewartościowania jego roli w tym teatrze.

Tancerz jako performer nie musi, ale może być również aktorem. Najczęściej jednak postacią, którą jako aktor ma „zagrać” swoim tańcem, jest on sam – jako tańczący. Realność bycia takiego performerera ma charakter sceniczny właśnie. Celem spektakularności przedstawienia tanecznego jest bowiem zwrócenie uwagi odbiorcy na samo działanie performerów, nie zaś na cokolwiek „przez” nich przywołanego. Ta swoista dyrektywa odbiorcza zawiera się w samej istocie sztuki tanecznej jako sztuki właśnie; w chwili bowiem, kiedy tancerz zaczyna podporządkowywać na scenie swoje działania wyrazistej reprezentacji mimetycznej, nieuchronnie przechodzi na terytorium teatru – dramatycznego, pantomimy, kabaretu. Z kolei performer, który intencjonalnie oscyluje pomiędzy „czystą formą” taneczną a mimetycznością quasi-dramatyczną, wysyła do widza swoiste sygnały w postaci dyrektywy odbiorczej, zmuszając go do zmiany kategoryzacji rodzajowej, a wraz z nią ramy semiotycznej narzucanej teatralnemu wydarzeniu.

Świadomi tej sytuacji tancerze/choreografowie wykorzystują tę władzę nad widzom; igrając zmiennym statusem widowiska, tworzą performans, którego istotą jest ambiwalencja tożsamości performerera. Twórcą i bohaterem, postacią i performerem w takim widowisku/akcji jest wówczas Tancerz, tu i teraz. Pokusa uczynienia z Tancerza wehikułu dla osobowego podmiotu bywa nieodparta. Wykonawca taki całymi garściami czerpie ze swojej biografii, na każdym kroku rysując dla swojego autoportretu wyraźne teatralne ramy – kwadraty (Mikołajczyk), koła (Bzdyl). Ten rodzaj autoprezentacji to jednak, na szczęście, nie sentymentalna spowiedź, ale raczej „komunikacja rzeczywistości doświadczonej przez ciało”. Staje się to możliwe, bo zmienia się sama definicja cielesności.

Ciało nie jest już więc tylko środkiem, który przekazuje treści, jak chciał Jooss, ale autonomicznym bytem, osobnym universum, które zdolne jest doświadczać rzeczy i posiada ich własną pamięć¹.

W istocie więc ciało jest przestrzenią zapamiętanego dramatu nie mniej niż umysł, w którym, jak często mówimy, „rozgrywa się” nasze życie. O ile więc umysł niejako „pograża się” w pamięci, znikając poniekąd, o tyle ciało nieustannie „przypomina o sobie”, kiedy to, co pograżone w cielesnej pamięci, wydobywa się ku jakimś formom naoczności – czy to mentalnej tylko, czy spektakularnie dostępnej innym.

Naznaczone cielesnością podmiotu, figury pamięci tracą autonomię. Postacie w tradycyjnym znaczeniu przestają istnieć, multiplikują się, uniwersalizują, podlegają stałej transformacji lub też skrywają się pod stale zmienianym przykryciem ról i kostiumów. Wcielający się w te metamorfozy performer w swojej tożsamości posługuje się równie swobodnie każdą znaną mu techniką ruch-

¹ J. Leśniewska, *Teatr tańca*, [w:] D. Kosiński i in. (red.), *Słownik wiedzy o teatrze: od tragedii antycznej do happeningu*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa-Bielsko-Biała 2008, s. 305.

wą: od baletu klasycznego przez pantomimę, codzienne czynności, symboliczne gesty, współczesny taniec aż do deklamacji, zwykłej rozmowy i śpiewania piosenek. Na scenie obcujemy więc z aktorem przebijającym się w tożsamości, a więc faktycznie огоłoconym – uobecnia się realne życie i konkretny wykonawca.

Widz skonfrontowany ze skrajną autentycznością wykonawców, zostaje zmuszony do zajęcia własnego stanowiska: zaszokowany, a nawet zażenowany intymnym wyznaniem, dystansuje się wobec prywatnych historii tancerzy, jednocześnie odkrywa w nich jednak podobieństwo do własnego doświadczenia i w ten sposób zmuszony zostaje do przeżycia go na nowo. [...] pasywny odbiór spektaklu nie jest już możliwy².

Ta szczególna sytuacja teatralnego spotkania definiuje zadania wykonawcze, uwarunkowania procesu twórczego, domaga się odmiennych warunków odbioru. Na czym polegają te różnice? Najprościej rzecz ujmując, tradycyjnie pojęta ekspresja aktora, jako właściwy mu proces twórczy, ma prowadzić do swoistej „opowieści” o postaci fikcyjnej, tak aby postać owa zagościła w wyobraźni widza z mocą fenomenu, którego atrybuty wytwarza aktor fizycznie, ciałem i głosem, ale którego istnienie należy do innej niż sceniczna przestrzeni ontycznej. Narratorem takiej opowieści jest w istocie autor scenariusza, aktor zaś jej realizatorem, której to realizacji finalnym produktem ma być „rola” – widzialna postać postaci. Aktorskie działania fizyczne realnie istniejącego performerera stają się wówczas środkiem i materią projekcji, jak ujmują to semiotycy, fenomenów bytu idealnego. Chodzi przecież o to, aby były percepowalne. W teatrze postdramatycznym postać może wcale nie istnieć, ale jeśli się jednak pojawia, to niegotowa i przyniesiona z zewnątrz, ale niejako „wydobywa się” z intensyfikowanej obecności aktora. Taka postać potrzebuje czasu, sama zaś percepcja czasowości spektaklu wymaga „ściągnięcia na siebie” uwagi widza – nie czym innym jak realnością rzeczy i osób na scenie³.

W przeciwieństwie do aktora tancerz niczego ani nikogo nie opowiada, jego gesty nie przedstawiają i nie chcą niczego przypominać, bo ten, którego reprezentuje, nie istnieje gdzie indziej niż tylko tu i teraz. Istnienie reprezentowanej postaci nie manifestuje się zatem w jej uobecnianiu, ta obecność to istnienie umożliwia. „Nagość to mój kostium. Wchodzę na scenę nagi, bo chcę być całkowicie prawdziwy i do bólu ludzki. Staję przed wami taki, jaki jestem, ze wszystkimi swoimi ułomnościami, ze swoją historią”⁴ w ciele. Czy jednak oznacza to, że tancerz jest tylko sobą, tak jak w klasycznym performansie? Niezupełnie. Zadaniem tancerza nie jest bowiem prezentacja siebie, lecz realizacja

² Tamże, s. 308.

³ Postdramatyczność sama w sobie definiowana bywa jako „traktowanie teatru jako procesu”. Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 234.

⁴ M. Mikołajczyk, rozmowa z Katarzyną Julią Pastuszką po prezentacji *Z tobą chcę oglądać świat*, 15 stycznia 2011, Klub Żak, Gdańsk.

partytury ruchowej – choreografii. Rzecz by można, nie całkiem metaforycznie, tancerz jest aktorem w dramacie – choreograficznym. W przeciwieństwie do różnego rodzaju akcjonistów zadaniem tancerza nie jest realne działanie, jest nim realizacja partytury ruchowej. Jeśli na dodatek jest on jej twórcą, to niejako automatycznie staje się też partytury bohaterem. Może ubrać się w kostium i maskę (bo jednak nie w „rolę”) postaci wykreowanej (jak robi to Leszek Bzdyl), ale może też uczynić przedmiotem dramatyzacji samą kreację i realizację partytury ruchowej, czyniąc performerą swojej partytury protagonistą „spektaklu o tańczącym” (przypadek Mikołaja Mikołajczyka) tu i teraz.

Dochodzi tutaj do sytuacji, kiedy reprezentowany stapia się z prezentującym. Nie da się więc potraktować tańczącego performerą jako znaku postaci, ale nie da się też zredukować go do znaczącego hieroglify (jak w klasycznym balecie) – obserwacji podlega tu bowiem ciało osoby ludzkiej, które nie odsyła do żadnej postaci poza tą, którą jest, a której na imię: Performer Partytury. Nie można zatem patrzenia na niego/nią sprowadzić tylko do czytania znaków choreograficznych, gestycznych czy mimetycznych, nie można też jednak uznać ruchów ciała jedynie za abstrakcyjne figury podlegające ocenie czysto estetycznej. Uleganie pokusie przekładu spektaklu tanecznego na język pantomimicznego dramatu lub na żywy obraz sprawności fizycznej czy wreszcie na kompozycję baletowych figur (na podobieństwo systemu tonalnego) praktycznie uniemożliwia jego odbiór – czego rezultatem jest najczęściej deprecjacja tancerza jako performerą, który jakoby „nie ma nic do przekazania”, „nie ma nic do powiedzenia”.

2. Jakkolwiek powyższe uwagi dotyczą sztuki tańca teatralnego (świadomie meandruję pomiędzy różnymi etykietkami) jako takiej, chciałabym omówić dwa przykłady spektakli, które jawnie i otwarcie manifestują specyficzny rodzaj prezentacji i komunikacji, który przysługuje obecności tancerza na scenie. Oba też charakteryzuje swoista samoświadomość ich twórców i performerów, którzy wydają się podejmować rodzaj autorefleksji nad własnym procesem twórczym. W spektaklach Leszka Bzdyla *Strategia* (2003) i Mikołaja Mikołajczyka *Tryptyk* (2006–2011) tancerz, jako figura estetyczna i jako tożsamość osoby, zostanie poddany analizie – wszakże nie tyle teoretycznej, ile praktycznej, bo narzędziami samego performansu.

W *Waiting* z 2006 roku Mikołajczyk-Choreograf ukazał nam Mikołajczyka-Tancerza jako samotnego buntownika, nieposkromionego indywidualistę walczącego dzielnie z klasyczną tradycją i swoim przywiązaniem do niej. Autobiograficzna opowieść o narodzinach tancerza, takiego, jakim jest, o stawianiu się nim, o zrodzonym w bólach „ja”, wydawała się jednoznaczną spowiedzią artysty z czasów pożegnania z młodością. Spektakl *Z tobą chcę oglądać świat* to narracja o jakimś bohaterze, a jednocześnie prywatna opowieść ironiczno-oniryczna o świadomie wybranej samotności tancerza i o tym, jak umiejętnie przerabiać zwyczajność w niezwykłość, trywialność w wielkość, narcyzm w uniwersalność. To również hołd złożony własnej intymności.

Wydaje się, że Mikołajczyk manifestuje nie tyle siebie prawdziwego, ile raczej mówi: patrzcie, jestem prawdziwie grającym siebie – bez cudzysłowu⁵. Performer staje się przewodnikiem po świecie, który stwarza jako choreograf – dla siebie, ale i dla patrzących. W tym kontekście czystej teatralności jego nagość nie „obnaża” ciała, lecz manifestuje stan jego „jeszcze nie odziania” – w kostiumy tożsamości, w aktorstwo społecznych ról. Na scenie performer może być tylko tancerzem – powoli odkrywając w sobie performera, redukuje się niejako do tego, kim jest (albo: kto jest nim) tu i teraz. Patrzący nieodzownie towarzyszą mu więc rzeczywiście w procesie postępującej redukcji swojej tożsamości do scenicznej obecności performera. Tancerz cały „oddaje się” tym, którzy go widzą, doświadczają i w końcu – rozpoznają.

Początek: nagi mężczyzna obchodzi scenę dookoła, dokładnie, systematycznie. Zauważamy ostentacyjną powtarzalność rytmu doprowadzoną niemal do rytuału, z drobnymi zmianami układu stóp i ramion. Wszystko to po kwadracie czarnej sceny, z wiadomym, jasnym punktem zmiany na pojedynczym białym pasie podłogi. Mężczyzna „nikt” wchodzi w rolę-funkcję celebrycisty. W lewym kącie w głębi sceny czeka *la barre* – drążek, codzienne narzędzie tortur tancerza. Anonimowy celebrycista wkracza w bardziej skonkretyzowaną tożsamość – tancerza. Rozgrzewka staje się coraz bardziej intensywna: pora na „środek”, i tak aż do momentu granicznego – transformacji artysty niesamodzielnego (ucznia?) w artystę dojrzałego (nauczyciela siebie?). Jesteśmy świadkami metamorfozy tancerza kopiującego w tancerza kreującego.

Widowym, dramatycznym i jakże symbolicznym znakiem inicjacji staje się zgolenie głowy. Po tym niewątpliwym akcie odwagi i buntu taniec Tancerza nie będzie już taki jak na początku: czysty, dokładny, przewidywalny. Sztywna forma zostaje przełamana, tak jak i ograniczone estetycznie piękno klasycznych układów. Ruchy są teraz gwałtowne, urywane, powykręcane, kolana i plecy zgięte. W trzeciej części tryptyku performer musi wrócić do rygoru codziennych ćwiczeń..., aby przeżyć, aby funkcjonować, aby pozostać aktywnym w działaniu – aby pozostać tancerzem, czyli stawać się Tancerzem za każdym wyjściem na scenę. Kiedy tancerz już skończył i odszedł, my zostajemy wciągnięci w pętlę wzajemnych zależności naprzeciw (rzuconej na tylną ścianę) projekcji sfilmowanych widzów wchodzących na spektakl. Jego nieobecność jest teraz manifestacją jego wolności, nasza obecność daje nam do zrozumienia, jak bardzo żyjemy schwytni w spojrzenia innych.

W spektaklu *Z tobą chcę oglądać świat*, drugiej części *Tryptyku*, Mikołajczyk znów zupełnie nagi zaczyna pokaz, znów wychodzi na scenę jako człowiek. Tańcząc, za chwilę wróci więc do pracy, do „stworzonego” ruchu, który usprawiedliwi „naturalną” ruchliwość ciała. Staje teraz z prawej strony sceny, na początku białego pasa, i zaczyna pokaz tego, co robi najlepiej, tego, co robić musi; czego kiedyś się nauczył, co swoim ciałem, swoją pamięcią i swoim snem wy-

⁵ Więcej o tym w: J. Majewska, *Podtrzymać ciągłość*, „Didaskalia” 2007, nr 79/80, s. 82–88.

pracował. Zaczyna się „popis”. Powraca biały pas podłogi, oświetlany małymi białymi kwadratami tygodniowego cyklu, kwadrat (stałe powracający motyw u Mikołajczyka) ograniczający ciasno przestrzeń ruchu. Takie samoograniczenie powoduje, że choreografia nie jest układem sekwencji ruchowych jedynie w przestrzeni sceny, ale dzieje się także, a może zwłaszcza, w przestrzeni ciała samego tancerza, w zasięgu tego obszaru, w którym mieszczą się wszystkie zasadnicze możliwości ruchowe (Labanowski dwudziestościan) dostępne człowiekowi. Zesztywniałym terminom postbaletowym Mikołajczyk nadaje gwarantowany gibkim ciałem sens. W miłosnym oddaniu przemienia bezduszną lalkę scenicznego solisty w czujące i cierpiące ciało tancerza samotnika.

W misternie zbudowanych kadrach można dostrzec autocytaty z *Waiting*. Podobna organizacja przestrzeni (głównie podłogi), powracające rekwizyty (krzesła, w trzeciej części fortepian), popularna piosenka jako narracja w tle, obchodzenie kwadratu dookoła, początkowa nagość artysty. Czyżby twórca, przekraczając graniczną linię kolejnego kwadratu, przemierzał kolejne etapy swojego życia, aż dotarł do ostatniego, do końca, do tu i teraz?⁶ Mikołajczyk jakby ciągnie za sobą przeszłość, kolekcjonuje doświadczenia, przeciąga z jednej części spektaklu do drugiej przedmioty. Podążając za Pavisem, powiedzielibyśmy, że: „Przedstawienie staje się zbiorem «cytatów rzeczywistości», a efekt realności jest zintensyfikowany do tego stopnia, że ma się wrażenie, iż scena zostaje zawładnięta przez rzeczywistość”⁷. Mikołajczyk w *Tryptyku* wprowadza realny czas doświadczenia, nie tworzy fikcji, nie kreuje alternatywnego świata. Wszystko jest jednorazowym, autentycznym wydarzeniem – danym do oglądania. W tym i w innych spektaklach forma i treść są nie tylko znakomicie współtłoczone, ale stają się wręcz tym samym. Dzieło sztuki tanecznej „naturalnie” czerpie z autobiografii, naturalnie wprowadzając „sztuczny” ruch tancerza w życiową codzienność. To, co czasami drażnić nas może wybujałym egocentryzmem, działa w istocie jak pajęczyna, jak indiański *dream catcher*, na którym sny Pojedynczego rozpoznajemy jako Nasze⁸.

W *Plaisir d'Amour*, ostatniej części tryptyku, Mikołajczyk powraca do pracy nad ciałem. Tym razem jest to technika bardziej związana z rehabilitacją, z podtrzymaniem zdolności ruchowych niż z wirtuozerią prezentowaną w pierwszej części (*Waiting*). Artysta przynosi na scenę przedmioty (gumową piłkę, matę z kolecami, taśmę) pomagające mu w utrzymaniu kondycji starzejącego się, kontuzjowanego tancerza, który wciąż chce tańczyć. Wyświetlane na ekranach panie z Klubu Seniora „Radość” w Łowiczu, potwierdzają motyw strategii przetrwania.

W sumie ponad cztery godziny obcowania z artystą tancerzem! Bez przerwy, „przerwy” bowiem, czyli okres, na który widzowie zostają wyproszeni

⁶ Por. J. Majewska *Pieski żywot (tancerza)*, „Didaskalia” 2009, nr 89, s. 68–70.

⁷ P. Pavis, *Teatr tańca*, [w:] tenże, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 537–538.

⁸ Por. J. Majewska *Pieski żywot (tancerza)*, s. 68–70.

z przestrzeni pokazu i znajdują się w foyer, również będą zajęte przez artystę. Mikołajczyk wyławia wychodzących ze spektaklu widzów, by zadać im pytanie: „Czy warto czekać?”. Podczas drugiej przerwy robi zdjęcia niektórym widzom lub sam się ustawia z nimi do fotografii. Widzowie nie mają chwili oddechu, obecność tancerza towarzyszy im nawet wtedy, gdy zniknie on cielesnie z przestrzeni oczekiwania, bo pojawi się wtedy na ekranach, filmowany w garderobie, w szlafroku, z papierosem, zmęczony, bez formy, sam, samotny – świadomie podsuwający swój wizerunek, swoje „za kulisami” pod nos widzom.

Biało-czerwona flaga wyświetlona na ścianie w trzeciej części *Tryptyku*, biało-czerwony kostium tancerza... Egotyczna opowieść o sobie, jeśli podjęta uczciwie, musi zawierać również tę część tożsamości każdego z nas, którą czerpiemy z przynależności do jakiejś wspólnoty. Sympatia czy agresja wobec niej staje się wówczas sympatią wobec patrzących, a więc obdarzających performerą tożsamością nie tylko sceniczną.

Drugim przykładem, który chciałabym omówić, to działalność Teatru Dada von Bzdülów, który zrealizował dotychczas blisko czterdzieści premierowych przedstawień. Teatralno-taneczny styl gdańskich artystów początkowo był mocno związany z pantomimą, z tym jakże polskim sposobem ekspresji i komunikacji. Polega on na znaczących, sarmacko rozbuchanych gestach, które wywodzą się pewnie z Witkacowskiej błazenady przed obiektywem aparatu fotograficznego, a może z Gombrowiczowskich powieściowych i teatralnych min na styku celebry i codzienności. Dzięki temu dziedzictwu twórczość choreograficzno-reżyserską Leszka Bzdyla można zamknąć w formule „reżyser ciała” – zarówno w jego gestyczno-mimetycznej ekspresji, jak i ruchowej samoprezentacji.

Te trzy aspekty właśnie – aktorstwo, które, zainspirowane literackim tekstem, umożliwia stworzenie postaci dramatycznej, improwizacja ruchowa oparta na indywidualnych relacjach osób na scenie, wreszcie forma i ekspresja zapisane w choreografii związanej z muzyką – pozwalają spektakłom Teatru Dada von Bzdülów osiągnąć niejako trzeci (poza dramatem i tańcem) wymiar performansu. Tutaj granica pomiędzy aktorem a tancerzem bywa świadomie zacierana, a wtedy zostaje performer, który igra nie tylko z publicznością, ale także z samym sobą. Wydaje się bowiem, jakby jego tożsamość była nieustająco teatralizowana⁹. Artysta o tej tajemniczej transformacji mówi tak:

Ciało jest moją przestrzenią intymną. To moja decyzja, czy będę prezentować doskonałość, czy też ułomność ciała. Ale kiedy zaczynam robić z mojego ciała przedmiot opowieści, to staję się wtedy performerem, który przenosi opowieść na swoje ciało. Teatralizuję moje ciało i robię wszystko, żeby było tak prezentowane, tak czytane¹⁰.

⁹ Por. J. Majewska *Hybrid of Dance or Something Else Entirely. Several Witty Observations à la Gombrowicz*, wystąpienie podczas konferencji „After The Wall Was Over – Performing The New Europe” na University of Toronto, 20–23 listopada 2009.

¹⁰ *Naga prawda*, rozmowa Jadwigi Majewskiej z Leszkiem Bzdylem, Mikołajem Mikołajczykiem i Marysią Stokłosa, „Teatr” 2012, nr 9.

Strategia z 2003 roku to pierwszy indywidualny monodram artysty, w którym jest on autorem scenariusza, reżyserem i wykonawcą, demiurkiem i stworzeniem, każdym i jedynym. Gorzko, ale z dystansem i ironią Bzdyl przeprowadza w nim rozrachunek z własną biografią, ujmując ją w ramy opowieści o konkretnym bohaterze – Jasiu z kraju na literę „P” odgrywa los *everymana* pokolenia czterdziestolatków, zaplątanego w historię, pragnącego wolności. Przedstawia się [czy powtórzenie konieczne?] jako artysta poszukujący granic artystycznej swobody. To wcielone powołanie człowieka *ecce homo* i marzenie o uwolnieniu, o czym świadczą przywołane na końcu w wielu odsłonach ikony Chrystusa pędzla El Greco, opatrzone gorzkim komentarzem: „Teraz nikt takich obrazów nie maluje. Bóg na nich byłby za płaski, brakowałoby mu kontekstu, intertekstualności, zero transgresyjności¹¹.”

Bzdyl kieruje na scenie wszystkim: ustawia światła, zmienia natężenie dźwięku, włącza i wyłącza muzykę, zaczyna i zmienia działania bądź je kończy. Świat, który wykreował i który kontroluje, kreuje i kontroluje równocześnie jego samego. Na teatralnej scenie w niewielkiej odległości od widzów artysta wypróbował wszystkie możliwe formy scenicznej obecności/prezencji: taniec szalony, pozornie pozbawiony formy, taniec sformalizowany, przypominający baletowe *pas*, zachowania rockowej gwiazdy, prezentera, komika, clowna, striptizera, telewizyjnego showmana, konferansjera, aktora w *stand-up comedy*, mima, celebryty, tancerza, dziecka wołającego nieustannie: „patrz na mnie”, ideologicznego propagatora, nawiedzonego proroka... Obnaża z goryczą i ironią rozpad osobowości, utratę tożsamości performerera i scenicznej postaci, której obecność podkreśla mówiąc o sobie w trzeciej osobie. W tle cytaty z Księgi Koheleta mieszają się z tekstami piosenek Lecha Janerki i opowieściami Włodzimierza Majakowskiego o życiu seksualnym pluskiew, które w sumie dowodzą raczej chaosu skojarzeń, niż pomagają cokolwiek zrozumieć.

Performer próbując zbudować swoją tożsamość, praktycznie nieustannie ją demontuje, dodając (przeciwnie niż ascetyczny Mikołajczyk) coraz to nowe atrybuty pustemu miejscu po podmiocie. W rezultacie bohater widowiska przestaje być postacią w jakimkolwiek możliwym dramacie, staje się za to, jedynie i mocno, autorem i performerem performansu „o niczym i o nikim”, a więc tylko o sobie samym. Od czasu do czasu performer podkreśla momenty podejmowania decyzji, dając widzom do zrozumienia, że się zastanawia, że się waha. Niejako przez znak negacji, przez nieobecność tego, co powinno się zdarzyć, zwraca uwagę na samo oczekiwanie zdarzeń. Ta strategia bycia, desperackiego wysiłku zaistnienia, wyraża się w manifestacyjnym: „jestem tutaj, bo nie ma mnie nigdzie indziej”. Ale tutaj jestem nie-sobą w sobie, następuje dziwna metamorfoza tancerza, którego publiczność nie traktuje już jako spreparowanej postaci scenicznej, lecz jako performerera – Leszka Bzdyla, który jednakowoż „dba o to, by dwuznaczność trwała i widz nie zapomniał, iż przyszedł

¹¹ Cytat ze spektaklu.

do teatru. Zaslania się postacią i opowieścią o Jasiu [...], a równocześnie jest też jego obserwatorem¹².

Nieustająca konfrontacja Bzdyla z widzem zdaje się zaprzeczeniem rzeczywistego z nim kontaktu. Używa raczej widza jako biernego, posłusznego sparingpartnera. Jego manipulacja wydaje się tak ostentacyjna, że zaczynamy go podejrzewać o próbę usprawiedliwienia jej moralnej dwuznaczności. Sprowadza manipulację do teatralnego cudzysłowu, do hermetycznej (a więc bezpiecznej) przestrzeni „niezyciowego”, gdzie oceny wartościujące mogą zostać zawieszane. W zamian pojawia się „umowność”, czyli wspólnota zawiązana strategicznie tylko na chwilę, na tu i teraz. Performer staje się wówczas „występującym”, zamaskowanym nikim/każdym, któremu wszystko zostanie wybaczone. Na kogo więc w końcu patrzymy?

Tak jak w *Tryptyku* Mikołajczyka, w *Strategii* Bzdyla następuje „ograniczenie do siebie”! O ile jednak u Mikołajczyka granice zostają „uściślone” do ciała, o tyle u Bzdyla „rozszerzają” się poza horyzont indywidualium. Mikołajczyk niejako „znika”, wcielony w ciało performera obecnego w obecności widzów, ciało Bzdyla z kolei „znika” pod coraz to nowymi kostiumami. W rezultacie jest o tyle tylko, o ile wydaje się „podobny” do... siebie, bo do nikogo naprawdę. Do siebie jako kogo? Do postaci, figury, ciała, obecności, bytu, tancerza, superperformera? Tę nieskończoną różnorodność podkreślają sceniczne działania performera, przy czym niebagatelna pozostaje forma i natura ruchu tancerza. Jest to bowiem, coraz wyraźniej, ruszanie się typowo taneczne; to taniec więc ostatecznie okaże się tym, co uratuje tożsamość performera – osadzając ją w Tancerzu jako odnalezionym w sobie.

Leszek Bzdyl stojąc, zakreśla ramieniem jak cyrkiem granice wyznaczone snopem punktowego światła, ograniczając równocześnie przestrzeń swego ruchu (Labanowski dwudziestościan). Początkowo wszelkie działania ogranicza do wyznaczonego sobie kręgu, ale po chwili ściera białą kredową kreskę, pokazując wyraźnie, że to on sam sobie i widzom wyznacza i znosi granice artystycznej formy, mieszając i zacierając granice gatunkowe, rozsadzając, rozciągając pojęcie „teatru”.

Ostatecznym wnioskiem – pisze Mateusz Czerwiński – wynikającym z tej interpretacji *Strategii* Leszka Bzdyla, jest konstatacja, że współczesny teatr (i poniekąd ogólnie sztuka), który nie powołuje do istnienia złożonego, jednolitego pod względem ontologicznym i estetycznym świata fikcji, uniemożliwia „schronienie się” w nim zarówno postaci scenicznej, jak i w konsekwencji widzowi/odbiorcy. Jedyne, co pozostaje twórcom epoki ponowoczesnej, który nie chce się narazić na zarzut anachroniczności, to dowolnie (i nijako?) trwać w czasie przyznanym mu przez widzów. „Przetrwiałem 52 minuty. Oto moja strategia” – zakończył zdecydowanie „nie-nijako” Bzdyl¹³.

¹² K. Rączka, *Jak Jasio przetrwał życie...*, tekst niepublikowany, napisany do antologii *Ciało jako tekst. Polska krytyka tańca*, red. J. Majewska (w druku).

¹³ M. Czerwiński, „Gazeta Festiwalowa”, Łódzkie Spotkania Teatralne, 4–7 grudnia 2003, http://www.dadateatr.pl/rec_strategia.htm, dostęp 10 maja 2012.

Na ekranie pojawia się na koniec seria slajdów, ukazujących naszego podwójnego bohatera rozwalonego na kanapie z miną zblazowanego, znudzonego, pozbawionego chęci działania durnia. Na tym tle żywy, aktywny Bzdyl, przekrzykując muzykę, odczytuje traktat o życiu seksualnym pluskiew, a na ekranie pojawia się Chrystus El Greca, Chrystus w wielu odsłonach... Jeżeli jednak naszą zachodnią wyobraźnię nieodmiennie nawiedza obraz umęczonego Chrystusa, to jest on tutaj raczej *Ecce Homo* – każdym z nas. Każdym, czyli żadnym w jego/jej pojedynczej ograniczoności; wtedy, jak w średniowiecznym moralitecie, staje się wizerunkiem paradoksu – wspólnej nam wszystkim pojedynczości w cierpieniu.

3. Sceniczna fikcja u Mikołajczyka i u Bzdyla ma chyba podobne znaczenie – to forma życia alternatywnego. Próby ucieczki w konwencje pojawiają się w obu przypadkach, ale są one niejako „z życia wzięte”. To sposób na przełamanie strachu w dążeniu do wolności, obalanie barier wyrastających z negatywnego prognozowania rzeczywistości i lęku wobec nieznanego... siebie. Performer takiego „kompensacyjnego” spektaklu intencjonalnie zawiesza wówczas status bytowy swojej osoby pomiędzy podmiotem wykonującym działania fizyczne a postacią fikcyjną o charakterystyce zgodnej z tożsamością autora-wykonawcy. Ktoś taki chce „być” sobą i „grać” siebie jednocześnie. To wszakże inny Performer niż ten „autentyczny” ze sławnego eseju Jerzego Grotowskiego, bo pomiędzy granicami a byciem odkrywa konkretną, twardą – podłogę do tańca. Wówczas granice kwalifikacji estetycznej oraz tożsamości performerera spektaklu tanecznego, w szczególności solowego, albo wydają się zacierać, albo wyznaczają mu nowe terytorium pomiędzy podmiotem happeningu a rolą dramatyczną.

Tancerz wchodzi na podłogę, nie do fikcyjnego świata dramatu ani do realnego świata widzów. Chce, żeby obserwatorzy „patrzyli mu na ręce” (i nogi), żeby oceniali jego ruch i ulegali płynącym z ruchu emocjom. On sam niejako „odnajduje się” w tym patrzeniu na czas spektaklu. Tancerz, gdyby zdobyć się na egzystencjalną metaforę, to zatem ktoś, kto nie chce być „tylko” sobą, ale zarazem nie chce „wyjść z siebie”. Jak każdy z nas? Tańczenie polegałoby więc na „strategii czekania” (żeby połączyć obu artystów) na siebie „jakiegoś” – aktywnego i nie-transgresywnego zarazem. Od widza wymaga to z kolei nieustannego śledzenia figury Tancerza, która umyka i zjawia się, będąc w istocie nie do uchwycenia.

Obaj ci artyści tworzą oryginalne koncepcje teatru, którego zasadniczy temat dałoby się określić jako dramatyzacja podmiotowości. Dzieje się to jednak odmiennie. W spektaklu Bzdyla mamy do czynienia z próbą zrealizowania wielu tożsamości jednocześnie, w których autor-wykonawca próbuje odnaleźć własny, osobowy sposób bycia, zarazem wcielając się w role i wyzwalając się z nich. Z kolei w przedstawieniach składających się na cykl Mikołajczyka mamy do czynienia z intencją przeciwną – oto na scenie pojawia się autor-podmiot wykonawczy, który zarazem wciela się w postać dramatu o sobie jako performerze. Powoduje to, że wszystkie trzy dzieła są zawieszane między refleksją nad techniką taneczną jako formą dyscyplinowania ciała

a lirycznie osobistą wypowiedzią i prowokacyjnym performansem uobecnienia. Cały projekt, jak mówi Mikołajczyk, jest „trzykrotnym spotkaniem, po trzykroć nawiązaniem do tego samego tematu. Trzy razy odnoszę się do siebie samego”¹⁴. W pierwszym przypadku możemy zatem mówić o strategii multiplikacji tożsamości, w drugim – o redukcji przez powtarzanie do poziomu autoteliczności.

Tancerz jako figura sceniczna to oczywiście historycznie ukształtowana konwencja, która odpowiada, jak wolno przypuszczać, na jakieś aktualne potrzeby psychospołeczne. Co by zatem mogło oznaczać w dziełach obu opisanych tu performerów dążenie do zaistnienia „w Tancerzu”?

Otóż wydaje mi się, że w przypadku Mikołajczyka i Bzdyla wiąże się to właśnie z głęboko przeżytym kontekstem „wychowania” w polsko-chrześcijańskim i polsko-teatralnym uniwersum sensu. Rozumienie tancerza jako performera tańczenia, a nie tylko wykonawcy choreografii, zakłada bowiem, świadome czy nie, wstępne przekonanie o cielesno-duchowej integralności osoby ludzkiej. Przeciwwstawia się to w jakimś sensie definicji, lansowanej głównie w krajach francuskojęzycznych, tancerza jako „ciała tańczącego”, która wydaje się redukcjonistyczna, a zarazem głęboko osadzona w określonych przekonaniach antropologicznych.

Europejski taniec współczesny końca XX wieku charakteryzuje zainteresowanie ideami amerykańskiego tańca *post-modern*, który postulował „odrzuć wszystkie zbędne elementy i efekty widowiskowości, a pozostawić tylko pola działania właściwego dla specyfiki tańca, jaką jest materialna konkretyzacja ciała w ruchu”¹⁵. Mamy ciało materialne, żeby się sobie nawzajem ujawniać? Tak, ale jako istoty nie całkiem fizyczne. Estetyzacja ciała w tańcu współczesnym nie polega – jak to było w balecie czy jak bywa w teatrze dramatycznym – na uczynieniu z ciała narzędzia lub wehikułu narzuconych mu przez intelekt funkcji znakowych. Chodzi raczej o to, by teatralizacja, czyli poddanie ciała oddziaływaniu konwencji, wydobyła z ciała jego „cielesną” właśnie, a nie po prostu fizyczną obecność. Dzieje się tak wtedy, kiedy ciało porusza się (samo z siebie) bezcelowo, a przez to właśnie senso-twórczo. Tańczący, przez zmysłowe obcowanie z ciałem, umożliwia widzowi dotarcie do poruszającej się po podłodze (a więc po czymś innym niż sceniczne deski czy parkiet salonu) osoby jako źródła sensu. Ciało takie nie „naśladuje”, raczej „idzie śladem” – tego, czym jest tak, jak być by mogło. Takie ciało nie „gra” i nie „czyni”, raczej wykonuje/realizuje (*performs*) siebie w procesie poszukiwania – jedynej formy dla powszechnej materii. Jeśli to się uda, ciało staje się tak „wymowne”, że wszelka werbalizacja staje się przy nim zbędna. Performans jest

¹⁴ M. Mikołajczyk o *Tryptyku*, <http://www.teatrmaat.pl/index.php?strona=tryptykmikolajmiko> lajczyk-418, dostęp 10 maja 2012.

¹⁵ B. Sier-Janik, *Post Modern Dance: zarys problematyki – twórcy i techniki*, Centrum Edukacji Artystycznej, Centrum Animacji Kultury, Warszawa 1995, s. 12.

wówczas aktem, dokonuje się bowiem przemiana – w ciele – materii w sens¹⁶. Taki kozioł i koryfeusz w jednym pociąga za sobą wyznawców, czyli związanych z nim emocjonalnie, fizycznie i umysłowo¹⁷. Taniec współczesny, będący zarazem spontaniczną ekspresją ludzkiej fizyczności i formą głęboko zakorzoną w kontekście kulturowym, staje się w ten sposób narzędziem i mechanizmem rzeczywistej, a nie tylko metaforycznej, przemiany – niewidzialnego intymnego w widzialne wspólne.

¹⁶ J. Majewska, „W niebezpiecznej okolicy” – estetyzacja ciała jako rytualizacja w teatrze tańca. Niezobowiązujące refleksje po obejrzeniu „Bolero Variations” Raimunda Hoghe, http://www.raimundhoghe.com/en/en_In_Dangerous_Proximity.pdf, dostęp 10 maja 2012.

¹⁷ „Dla teatru istotny wydaje się nie tylko wgląd w potencjalny sposób istnienia obecności, ale jej etycznie nacechowana jakość współobecności, a więc stawianych sobie wzajemnie wyzwania”; H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 231.