

# Filmowa recepcja śmierci

---

Wydaje się więc, iż Wallace mógł mieć rację, biologia człowieka jest niepełna bez uwzględnienia duchowości. Sam dobór naturalny nie wszystko tłumaczy. I może kultura kształtowała ewolucję człowieka w sposób, który nie miał odpowiednika w świecie zwierzęcym. Zawzięty spór toczy się nadal. Jest tak, jakby problem powstania człowieka poruszał w każdym głęboką strunę, nie pozwalając nikomu pozostać obojętnym.

A. Szczeklik, *Nieśmiertelność*, s. 55.

Małgorzata Okupnik

---

## „ZMIEN MOJĄ ŻAŁOBĘ W TANIEC”. O NARRACJI FILMOWEJ WIMA WENDERSA

W tytule szkicu przytoczony został werset z Psalmu 30,12: „Zmień moją żalobę w taniec”<sup>1</sup>. Wydał mi się on odpowiedni do rozważań na temat filmu *Pina*<sup>2</sup>, poświęconego zmarłej w 2009 roku Pinie Bausch, wybitnej niemieckiej tancerce, założycielce Tanztheater w Wuppertalu<sup>3</sup>, autorce choreografii, które przeszły do historii teatru tańca.

Film *Pina* należy do tych obrazów, które wymykają się prostym, jednoznacznym interpretacjom. W niniejszym szkicu proponuję „odczytanie” go w kontekście antropotanatologii. Śmierć Piny Bausch (i pamięć o niej) stała się najważniejszym wątkiem w filmie. Wim Wenders w wywiadzie-rzecz mówił, że utrata jest jednym z istotniejszych tematów jego twórczości filmowej. Wymienił trzy jej odmiany: utratę miłości, utratę ojczyzny oraz utratę tożsamości<sup>4</sup>. W analizowanym filmie na plan pierwszy wysuwa się utrata

---

<sup>1</sup> Ta wersja tłumaczenia pojawia się w tytule książki Henriego J.M. Nouwena, *Zmień moją żalobę w taniec. Odnaleźć nadzieję w trudnych chwilach* (przeł. K. Tybinka, Salwator, Kraków 2007). W innych tłumaczeniach wers ten brzmi: „Bładania moje zmieniłeś w taniec” (Biblia Tysiąclecia), „Tyś lament mój zamienił w taniec radosny” (Biblia Poznańska), „Obróciłeś moją żalobę w taniec” (Cz. Miłosz, *Księgi biblijne. Przekłady z języka greckiego i hebrajskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 82).

<sup>2</sup> *Pina*, reż. W. Wenders, 2011.

<sup>3</sup> L. Mau, *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal. Portraits*, tekst R. Kay, Edition Dia, St. Gallen, Köln-São Paulo 1988.

<sup>4</sup> Wim Wenders, *A Sense of Place. Texte und Interviews*, D. von Bickermann (Hrsg.), Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2005, s. 315.

Piny Bausch – ważnej, opiniotwórczej osoby. W filmie Wendersa o śmierci nie mówi się jednak *expressis verbis*. Za istotne dla dalszych rozważań uważam spostrzeżenie Karstena Witte, który tak pisał o „trawersach śmierci” w kinie:

Śmierć w filmie rzadko kiedy jest śmiercią, jest raczej przeżyciem śmierci. Kino, nie mniej ani nie więcej, tylko ćwiczy się w intuicji. Kiedy to się udaje, film przybiera postać doświadczenia granicznego; gdy to się nie udaje, film staje się pornografią. Chodzi o to, żeby zobiektywizować wzruszenia, tak jak próbował to zrobić Norbert Elias: „Śmierć jest problemem żyjących. Zmarli ludzie nie mają żadnych problemów”<sup>5</sup>.

Zaznaczyłam, że film *Pina* nie poddaje się jednoznacznym klasyfikacjom tematycznym i genologicznym. Można go potraktować jako li tylko dokument, co jest krzywdzące i zuboża wymowę dzieła. Obraz Wendersa jest po pierwsze filmem artystycznym, bo traktuje o artystach i ich dziełach, a po drugie – ponieważ stosuje artystyczne środki wyrazu w kompozycji, montażu scen i poszczególnych ujęciach.

Bina Elisabeth Mohn, analizująca film dokumentalny o Pinie Bausch i jej zespole, pisała o etnografii filmowej (w jej terminologii jest to *Kamera-Ethnografie*<sup>6</sup>), „wiedzącej kamerze” i „obrazie gęstym” (na wzór Geertzowskiego opisu gęstego). „Kamera etnograficzna” może być określeniem poręcznym także w przypadku filmu Wendersa, ponieważ reżyser pokazuje od kulis proces twórczy, sposób, w jaki przy współudziale tancerzy powstawały kolejne choreografie. Mohn starała się wskazać różnice między rejestracją etnograficzną i dokumentalną. Polegają one na wyborze sytuacji (sytuacji otwartych<sup>7</sup>), pozycjonowania w przestrzeni (interakcji ciał), wyborze scen, które będą filmowane i przepracowywane (perspektywy i ujęcia), wartościowaniu różnic, które zostaną w rezultacie pokazane (choreografia implicytna), wreszcie statusie obrazów etnograficznych w procesie transmisji wiedzy (pęknięcia, odejścia)<sup>8</sup>. Każdy, kto chce uchwycić na taśmie filmowej istotę tańca, przypomina etnografa, stojącego w obliczu „mnogości złożonych struktur pojęciowych, spośród których wiele nakłada się na inne lub też są z nimi w ścisłym powią-

<sup>5</sup> K. Witte, *Was haben Kinder, Amateure, Sterbende gemeinsam? Sie blicken zurück. Traversen zum Tod im Film*, [w:] E. von Karpf, D. Diesel, K. Visarius (Hrsg.), *Kino und Tod. Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*, Schüren Presseverlag, Marburg 1993, s. 51.

<sup>6</sup> B.E. Mohn, *Kamera-Ethnografie: Vom Blickentwurf zur Denkbewegung*, [w:] G. von Brandstetter, G. Klein (Hrsg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps”*, Transcript Verlag, Bielefeld 2007, s. 173.

<sup>7</sup> Bina E. Mohn ma na myśli improwizacje i próby do spektakli. Tamże, s. 175.

<sup>8</sup> Tamże, s. 174. Por. A.S. Dudziak, *Antropologia przestrzeni w filmie fabularnym*, Wyd. UMCS, Lublin 2000, s. 13-44; M. Hopfinger, *Film i antropologia*, [w:] Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska (red.), *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, IS PAN, Warszawa 1991, s. 195-207.

zaniu, a które są jednocześnie dziwne, nieregularne i niejasne”<sup>9</sup>. W tekście Clifforda Geertza pojawia się ważna intuicja, że uprawianie etnografii przypomina czytanie. Utrudnieniem jest fakt, że zapis nie jest utrwalony tylko za pomocą znaków dźwiękowych, ale także „ulotnych przykładów ustrukturyzowanych zachowań”<sup>10</sup>. W przypadku Piny Bausch i jej teatru będą to układy choreograficzne, które znaczą więcej niż się na początku, po pierwszym obejrzeniu wydaje, które należy odpowiednio odczytać, uwzględniając rozmaite konteksty: społeczne, polityczne, estetyczne itd. Są to narracje specyficzne. Danuta Kuźnicka pisała o nich:

Konstruując artystyczne światy swoich spektakli, artystka porzuciła próby budowania tradycyjnych, składających się z jednorodnych elementów i opartych na logice przyczyn i skutków narracji. Jej indywidualnym idiomem stała się kompozycja różnorodnych elementów, układanych jednak w spójne struktury i dająca wyrazisty obraz świata ogarniętego niepokojem i człowieka tak często samotnego, zrozpaczonego, pozbawionego oparcia w kulturze, ale wciąż poszukującego wartości<sup>11</sup>.

Prób filmowej rejestracji występów teatru tańca Bausch było wiele. Zauważyć trzeba, że wszystkie są podobne do siebie. W sposobach filmowania jej dzieł brakowało czegoś, co – jak mówiła Pina Bausch – nadałoby im „trwalsze istnienie w innej nieco postaci”<sup>12</sup>. Wim Wenders przyznał, że propozycję nakręcenia filmu o Tanztheater Wuppertal, kierowanym od 1973 roku przez charyzmatyczną Pinę Bausch<sup>13</sup>, otrzymał już w 1985 roku. Ostatecznie do pracy przystąpił w 2008 roku. Stało się to możliwe dzięki „odkryciu” nowej techniki – 3D, za sprawą której film zyskał niedostępną wcześniej głębię i więcej przestrzeni, akcji, ruchu. Film zmienił swój pierwotny charakter, ponieważ Pina Bausch zmarła tuż przed pierwszą próbą wybranych przez nią przedstawień, które miały być sfilmowane. Dalsza produkcja stanęła pod znakiem zapytania. Wenders wrócił jednak do filmu. W wywiadzie mówił:

<sup>9</sup> C. Geertz, *Opis gesty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, przeł. S. Sikora, [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 40-41.

<sup>10</sup> Tamże, s. 41.

<sup>11</sup> D. Kuźnicka, *O sposobach budowania narracji tanecznej w wybranych spektaklach Piny Bausch*, „Inspiracje. Pismo Warszawskich Uczelni Artystycznych” jesień 2011, s. 37, <[http://www.asp.waw.pl/V\\_FIFD/ASPIRACJE/ASPIRACJE\\_2011\\_jesien.pdf](http://www.asp.waw.pl/V_FIFD/ASPIRACJE/ASPIRACJE_2011_jesien.pdf)> [dostęp: 30.03.2012]

<sup>12</sup> *Szał na czubkach palców*, rozm. z Wimem Wendersem, przepr. Laura Lucchini, „Forum” 2011, nr 17/18, s. 55.

<sup>13</sup> Rembowska zauważa, że jest to ten sam rok, kiedy w Poznaniu zaczął swoją działalność reformator polskiego baletu Conrad Drzewiecki. W 1973 roku stworzył Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, teatr autonomiczny, poza strukturą opery. Samodzielnym środkiem wyrazu miał być w nim taniec. Kontynuatorką dzieła Drzewieckiego jest Ewa Wycichowska. W jej założeniu, podobnie jak u Pina Bausch, PTT nie ma być teatrem jednego twórcy, ile raczej choreograficznym forum (A. Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch. Sny i rzeczywistość*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2009, s. 16).

Kilka tygodni później zadzwonili do mnie tancerze, mówiąc, że przystępują do prób przedstawień wybranych przez Pinę na potrzeby filmu i że jej zależało, aby one przetrwały. Bóg jeden wie, czy i kiedy znów to zatańczą, a ja w sumie miałem pewien dług wobec Piny. Zaczęliśmy wszystko od zera, postanowiłem wypróbować metodę stosowaną przez Pinę: podczas przygotowań do spektaklu zadawała tancerzom pytania, na które oni odpowiadali tanecznym krokiem. Zacząłem kręcić, tancerze mieli mi dać odpowiedzi na pytania, jakie chciałem zadać Pinie<sup>14</sup>.

Film przybrał postać epitafium, stał się hołdem złożonym przedwcześnie i nieoczekiwanie zmarłej genialnej Pinie Bausch, której twórcy i wykonawcy filmu wiele zawdzięczają w sensie życiowym i artystycznym. Ta sytuacja zmieniła kierunek artystycznych poszukiwań i sens kręcenia filmu. Artyści – mam na myśli reżysera, ekipę filmową, a przede wszystkim tancerzy – zetknęli się problemem śmierci, musieli się z jej dramaturgią osobiście uporać. Za Emmanuelem Lévinasem można powtórzyć:

Śmierć jako kres, lecz także jako pytanie – taki jest kierunek naszych rozważań. Jako sposób, w jaki zapytywanie kontrastuje z pozytywnością doświadczenia, z fenomenalnością ukazywania się, z rozumieniem, z chwytnością tego, co dane nie tylko w moim umyśle, lecz we wszystkich przejawach potwierdzających pozytywność wszelkiej pozytywności<sup>15</sup>.

Pozostało pytanie o zakres odpowiedzialności za „drugiego”<sup>16</sup>, a odpowiedź na nie stała się podjęta przez zespół i reżysera potrzeba utrwalenia i ocalenia oryginalnego dorobku artystycznego Piny Bausch. Jej spektakle mają charakter wybitnie „filmowy”. Wcześniej zauważono, że są komponowane na wzór sekwencji montażowych budowanych z poszczególnych ujęć (zgodnie z teorią Siergieja Eisensteina)<sup>17</sup>. Podkreślić trzeba też ich muzyczność. Krytycy opisujący jej spektakle operują często terminami *stricte* muzycznymi: temat – przeciwtemat, wariacja – kanon, homofonia – polifonia, kompozycja kontrapunktowa, lejtmotyw, *crescendo* – *decrescendo*<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> *Szał na czubkach palców*, dz. cyt., s. 56-57. To, że Wenders podjął ten temat, nie powinno dziwić w kontekście jego wcześniejszej twórczości – nakręcił przecież filmy o artystach: kubańskich muzykach *Buena Vista Social Club* (1999) i portugalskim zespole *Madredeus Lisbon Story* (1994). Reżyser interesuje się życiem innych artystów, ich biografie przekłada na paradokumentalne fabuły. W filmach Wendersa znaleźć można liczne odwołania do mitologii, figur następców Odyseusza, Hermesa, Chrystusa. O „warstwach kryptycznie-hermetycznych”, głębokiej „tektonice” jego dzieł pisał obszernie Horst Fleig (*Wim Wenders. Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie*, Transcript Verlag, Bielefeld 2005, s. 11 i n.).

<sup>15</sup> E. Lévinas, *Bóg, śmierć i czas*, przeł. J. Margański, Znak, Kraków 2008, s. 52.

<sup>16</sup> Kwestią, którą porusza Lévinasa, pomijają natomiast twórcy analizowanego filmu, jest sposób, w jaki wiara (*doxa*) obraca się w pytania o sensie religijnym i o zakres odpowiedzialności za drugiego, który umiera. Tamże, s. 52.

<sup>17</sup> S. Schlicher, *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg 1987, s. 128, 140-141.

<sup>18</sup> Tamże, s. 140.

Technika trójwymiarowa pozwoliła Wendersowi wejść w świat tańca, pokazać jego ponadczasowe piękno, ale także cielesność tancerzy i łączące ich relacje. Przedstawienia były nagrywane na scenie w Opernhaus w Wuppertalu na żywo, z udziałem zgromadzonej tam publiczności<sup>19</sup>. W ten sposób twórczość samego Wendersa zatoczyła koło. Laura Lucchini przypomina, że niektóre sceny z *Piny* przypominają jego wcześniejszy film *Alicja w miastach*, rozgrywającego się m.in. w Wuppertalu, mieście w Zagłębiu Ruhry, o którym Ulrike Hanrath i Hubert Winkels pisali, że jest „synonimem prowincji bez idylli”, miejscem ze względu na historię traumatyzującym, „pozostawiającym ślady bólu”<sup>20</sup>. Wenders powiedział:

Tak się założyło, że kręciłem ujęcia do tego filmu w Wuppertalu w momencie, kiedy Pina została mianowana szefową zespołu baletowego przy operze w tym mieście, który dopiero później przekształcił się w sławny teatr tańca. Wspominaliśmy przy różnych okazjach ten zbieg okoliczności, a ona pokazywała mój film na paru festiwalach. Spektakle *Piny* są wynikiem jej improwizowanych działań z tancerzami. Ja pracuję podobnie z aktorami. To nas łączyło<sup>21</sup>.

Każde dzieło w Tanztheater było „kreacją zbiorową”. Pina Bausch wypracowała oryginalną metodę pracy z tancerzami i tworzenia spektakli. Zadawała swoim podopiecznym różne, czasem bardzo osobiste i intymne pytania (i zadania), prosiła o „wytańczenie”, pokazanie pewnych kwestii, później z licznych propozycji wybierała te etiudy, które najbardziej pasowały do jej koncepcji, wizji spektaklu<sup>22</sup>.

Najbardziej znana i często cytowana jest wypowiedź *Piny* Bausch, że interesuje ją to, co ludzi porusza, mniej to, jak ludzie się poruszają<sup>23</sup>. Była jej wierna aż do końca. Ruch, w jej przekonaniu, jest manifestem tego, co porusza, bez względu na to, czy przedstawia „myśl”, „uczucie” czy „fizyczny gest”. W filmie Wendersa zacytowana została inna jej wypowiedź: „Bywa, że człowiekowi całkiem brakuje słów. Jest w stanie tylko coś pokazać. Słowa niekiedy nie potrafią więcej jak tylko przywodzić na myśl rzecz. W takim momencie sprawdza się taniec”. Bausch podkreślała, że nie angażuje tancerzy, tylko ludzi, którzy tańczą, którzy są na scenie jako konkretni ludzie o określonych nazwiskach, cechach, doświadczeniach. Zależało jej na zachowaniu

<sup>19</sup> <<http://www.pina-film.de/de/ueber-den-film.html>> [dostęp 23.02.2012].

<sup>20</sup> U. Hanraths, H. Winkels, *Liebesläufe – Schmerzspuren*, [w:] U. von Hanraths, H. Winkelsde (Hrsg.), *Tanz-Legenden. Essays zu Pina Bauschs' Tanztheater*, Tende, Frankfurt am Main 1984, s. 7. Por. W. Wenders, *Pejzaż miejski*, przeł. M. Behlert, [w:] *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, oprac. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 349-363.

<sup>21</sup> *Szał na czubkach palców*, dz. cyt., s. 57.

<sup>22</sup> S. Schlicher, *TanzTheater...*, dz. cyt., s. 113-114.

<sup>23</sup> *Interview mit Pina Bausch „Nicht wie sich Menschen bewegen, sondern was sie bewegt”* [9.11.1978], [w:] N. Servos, *Pina Bausch – Wuppertaler Tanztheater oder die Kunst, einen Goldfisch zu dressieren*, Kallmyer, Selze-Velber 1996, s. 291-294.

ich podmiotowości. Tancerzom z Wuppertalu bliska jest technika aktorska, nazwana przez Eugenia Barbę techniką inkulturacji i akulturacji, polegająca na tym, że „Aktorzy, chcąc oddziaływać skutecznie, chcąc wydobyć swoją tożsamość historyczno-biograficzną, używają pewnych form, sposobów zachowania, chwytów, sztuczek, póź”<sup>24</sup>. Zespół Tanztheater jest niezwykle ciekawy – składa się z różnych osób, różniących się pochodzeniem, językiem, kolorem skóry, wyglądem, charakterem, temperamentem. Każdy z tancerzy wnosi swój wkład we wspólne dzieło, z wielu wątków powstaje szczególnego rodzaju opowieść, „wielokulturowy, etnologiczny, archeologiczny kalejdoskop”<sup>25</sup>. Najważniejszy w niej jest człowiek, jego indywidualność i niepowtarzalność. Jedną z najstarszych współpracownic Bausch, jej partnerka na scenie, Malou Airaud, wspomina w filmie Wendersa: „Gdy pracowałam z Piną, miałam zawsze wrażenie, że jesteś kimś więcej niż tylko człowiekiem”. Aleksandra Rembowska fenomen niemieckiej artystki ujmuje tak:

Co jest istotą rzeczy w dziele Piny Bausch? Oto jedna z możliwych odpowiedzi: ciało tancerza, a wraz z nim jego wnętrze stają się podstawowym i zarazem najdoskonalszym instrumentem do wyrażenia prawdy o człowieku, jego osobowości i uczuciach. Dzięki nieograniczonym środkom wyrazu, różnicowaniu tonacji barw, dynamiki, czerpaniu z własnych doświadczeń i biografii, znajdowaniu w ruchu odpowiednika dla emocji możliwe jest, poprzez ów instrument, stawianie ważnych pytań, zbliżanie się ku zagadce świata – bez jej dotknięcia. Tu liczy się bowiem poszukiwanie, dążenie, a nie osiągnięcie celów. Sztukę Bausch cechuje lekkość i błyskotliwość w splataniu różnych rytmów i wątków, sprzeczności i porządków, owo bycie „pomiędzy”, a także intuicja w dokonywaniu wyborów i zaskakujące bogactwo skojarzeń. Poza tym żadnych odsyłaczy ani klisz – chyba że cytaty z własnej twórczości<sup>26</sup>.

Natura objawia u niej siłą, która należy szanować i oddawać jest należną cześć. Z tego też powodu w scenografiach wykorzystuje się często naturalne elementy: ziemię (*Frühlingsopfer*), darń (*Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, spektakl inspirowany rzezią niewiniątek), błoto (*Victor*), suche liście (*Blaubart*, czyli *Sinobrody*), trawę (1980) i wodę (*Arien*, *Vollmond*)<sup>27</sup>. Teatr Piny Bausch jest synestezyjny. Widz widzi, słyszy i czuje rozmaite zapachy. Każdorazowo przewaga fenomenu natury staje się przewagą dla wizji zniszczenia. Wim Wenders w swojej etnograficznej rejestracji z premedytacją „wypuszcza” tancerzy w plener, każe im tańczyć w miejscach nieteatralnych: na ru-

<sup>24</sup> E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, przeł. M. Steiner, OBTJGIPT-K, Wrocław 2005, s. 169.

<sup>25</sup> H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 121. S. Schlicher, *TanzTheater...*, dz. cyt., s. 140; Susanne Schlicher zwraca uwagę na mozaikowy charakter spektakli Piny Bausch.

<sup>26</sup> A. Rembowska, *Teatr Tańca...*, dz. cyt., s. 28.

<sup>27</sup> Wspomnieć też trzeba o innych elementach, np. sztucznych goździkach wykorzystanych w spektaklu *Nelken*, czerwonych różach i plakatach propagandowych w *Fensterputzer* i elementach sekwoi w *Nur Du*.



chliwym skwerku, poboczu jezdni, w pokrytym szeleszczącymi liśćmi parku, na krytym basenie, w fabryce kojarzącej się z przemysłem ciężkim, w tunelu zamalowanym graffiti, wreszcie w nadziemnej kolejce, będącej znakiem rozpoznawczym Wuppertalu.

Wenders włączył do filmu fragmenty cztery choreografie Piny Bausch: *Fruhlingsopfe*, *Café Müller*, *Kontakthof* i *Vollmond*, w niezwykle inteligentny sposób tworzy z nich kolaż, który nie nuży, a jako nowa spójna narracyjna całość zyskuje niepowtarzalną wartość. Mocną stroną filmu jest montaż, płynne przechodzenie z jednej sceny do drugiej, osiągnięte przez zabieg przenikania (*dissolve*) i przyciemnianie. Wendersowi bliska jest Eisensteinowska koncepcja „montażu atrakcji”, logicznego łączenia ze sobą fragmentów filmu i wywoływania określonych emocji u odbiorców. Jako atrakcję Eisenstein uważa „samodzielny pierwotny element konstrukcji spektaklu – molekularną (to jest składową) jednostkę oddziaływania teatru i teatru w ogóle”<sup>28</sup>. Definiuje ją przed wszystkim w kontekście zmysłowości – erotyki, ale też walki i fizycznego zniszczenia. Atrakcją może być też „element sakralny, mityczny i transcendentny, który demonstruje swoją materialną, fizyczną i namacalną obecność w cielesnej sferze profanum”<sup>29</sup>. W takiej postaci występuje ona w choreografiach Piny Bausch.

W filmach Wima Wendersa i w choreografiach Piny Bausch na pierwszym planie jest zawsze człowiek – artysta ze swoją cielesnością<sup>30</sup>. W estetyce Piny Bausch podział na części ciała nie istnieje. Dla niej ciało jest integralną całością. Fragmentacja ciała jest przedstawiana w jej choreografiach jako ból i destrukcja. Pina Bausch odrzuca tradycyjne pojmowanie fizyczności, stara się przywrócić mu pierwotne znaczenie. Dlatego też „Estetyka Piny Bausch nie jest dionizyjska w sensie Nietzschego ani rytualna według Artauda”<sup>31</sup>. Scenografia powinna pozostać uboga, oszczędna, nie przykuwać uwagi widzów. W pierwszej scenie filmu *Pina* pokazana zostaje półnaga tancerka trzymająca na piersiach akordeon (wyraźny cytat z przedstawienia *Nelken*). Zapowiada nadejście wiosny. Zza tiulowej zasłony wylania się barwny, wieloetniczny korowód tancerzy Tanztheater w Wuppertalu. Kolejna scena to wysypywanie z kontenerów torfu – podłoża, na którym rozegra się *Fruhlingsopfer*, najbardziej znana i jednocześnie najbardziej klasyczna choreografia Piny Bausch. *Fruhlingsopfer* (*Wind von West*, *Der zwite Frühling*, *Le Sacre du Printemps*) to adaptacja baletu z muzyką Igora Strawieńskiego<sup>32</sup>. Bausch odstępkuje jednak

<sup>28</sup> S. Eisenstein, *Wybór pism*, przeł. L. Hochberg i in., WAiF, Warszawa 1959, s. 293.

<sup>29</sup> M. Gołębiewska, *Montaż i przestrzeń atrakcji*, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 8.

<sup>30</sup> O zwrocie ku cielesności (*body turn*) pisała Anna Królicza (*O dyktacie ciała nad choreografią w współczesnym tańcu*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3, s. 35-44).

<sup>31</sup> A. Dziurosz, *Fenomen twórczości Piny Bausch*, AMFC, Warszawa 2005, s. 104.

<sup>32</sup> Inscenizacja i choreografia Pina Bausch, scenografia i kostiumy Rolf Borzik, prapremiera 3.12.1975 roku w Wuppertalu. Charakter adaptacyjny podkreśla już tytuł *Ofiara wiosny*, a nie

od tradycyjnego wykonania. Pierwszym *novum* jest właśnie podłoże – brunatny torf, na którym tańczą artyści z Tanztheater, podłoże, które stawia opór<sup>33</sup>, utrudnia ruch, pochłania światło<sup>34</sup>, a jednocześnie zupełnie nowymi odcieniami wysyca spektakl. Dzieje się tak w sensie dosłownym, bo tancerze w trakcie ekstatycznego tańca dotykają podłoża i brudzą kostiumy (tancerki mają niedopasowane białe sukienki, a tancerze luźne ciemne spodnie), z wolna ulegają zbrukaniu, ziemia deptana ich stopami klei się, przywiera do ciał. Chodzi o to, żeby podkreślić chthoniczny aspekt wiosny. Ziemia ma podwójne znaczenie: z jednej strony jest życiodajną glebą, z drugiej zaś – za to dobrodziejstwo domaga się złożenia ofiary z człowieka. W spektaklu ważnym rekwizytem jest szkarłatna materia<sup>35</sup>, na którą na początku spektaklu kładzie się jedna z tancerek, która później znajdzie na środku sceny jako złowróbny znak, a w finale okaże się szatą męczeńską dla dziewczyny wybranej przez zbiorowość na ofiarę dla Ziemi. Czerwoną suknię nałoży mężczyzna, będący przywódcą zbiorowości.

Wiosenne korowody w inscenizacji Bausch mają charakter erotyczny, perwersyjny, bardzo gwałtowny. Eros zespala się z Tanatosem. Kamera pokazuje fizyczne zmęczenie tancerzy, ich ubrania są podarte, mokre od potu, słychać ich przyspieszone oddechy. Ziemia zmienia się powoli w pole walki<sup>36</sup>. Osnową *Frühlingsopfer* jest bezustanne przeciwstawianie, najpierw grupy mężczyzn i grupy kobiet, potem zbiorowości i indywidualności. Choreografia Bausch jest podporządkowana muzyce, o której Theodor Adorno pisał:

Animozja wobec *anima*, przenikająca całą twórczość Strawińskiego, jest tej samej natury co bezpłciowy stosunek jego muzyki do ciała. Muzyka ta traktuje nawet ciało jako środek, jako rzecz reagującą; zmusza je do wyczynów drastycznie zainscenizowanych, np. w scenach porwania i igrzysk w „Święcie wiosny”. Surowość „Święta wiosny” (równie stępałego na wszelki subiektywny odruch, jak rytuał wtajemniczeń i ofiar jest tępy na ból) to zarazem komenda trenująca ciało (któremu ciąglą groźbą uniemożliwia wyrażenie bólu) do rzeczy niemożliwych – podobnie jak balet, główny u Strawińskiego element tradycji. Ta surowość, ta rytualnie uzyskiwana bezduszość przyczynia się do wrażenia, że wytwór nie jest subiektywnie stworzony, że nie odzwierciedla człowieka, lecz istnieje sam w sobie<sup>37</sup>.

*Święto wiosny*, występujący u Strawińskiego. Na początku kariery Bausch dobrała określoną muzykę do innych przedstawień – Glucka do *Ifigenii w Taurydzie* i Bartoka do *Sinobrodęgo*.

<sup>33</sup> Mówi o tym m.in. Jo Anna Endicott (*Warten auf Pina. Aufzeichnungen einer Tänzerin*, Henschel Verlag, Leipzig 2009, s. 81).

<sup>34</sup> M. Diers, *Dis/tanzraum. Ein kunsthistorischer Versuch über die politische Ikonografie von Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps”*, [w:] *Methoden der Tanzwissenschaft...*, dz. cyt., s. 228.

<sup>35</sup> Osobny szkic temu tematowi poświęca G. Siegmund, *Rot und Tot. Der Körper als Fragezeichen in Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps”*, [w:] *Methoden der Tanzwissenschaft...*, dz. cyt., s. 59-74.

<sup>36</sup> Skojarzenia z korridą ma Michael Diers (dz. cyt., s. 229).

<sup>37</sup> T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, PIW, Warszawa 1974, s. 223. Adorno pisze, że jądrem *Święta wiosny* Strawińskiego jest antyhumanistyczna ofiara, złożona

Choreograficzna idea ofiary odpowiada fakturze muzycznej, usuwającej to, co indywidualne, to, czym jednostka różni się od zbiorowości, pozoruje natomiast jedność człowieka i przyrody. W rzeczywistości istotą tej „biowładzy” (używam tu terminu Giorgia Agambena) jest przemoc, widoczna choćby w mocnym przytrzymaniu ofiary przez rosnącego mężczyznę, pełniącego funkcję przywódcy grupy. Ofiara tylko pozornie wybrana tańczy sama. W istocie odprawia się taniec zbiorowy, korowód, pozbawiony intymności i jednostkowości. Adorno zauważył, że w muzyce Strawińskiego obecny jest rys sadystyczno-masochistyczny<sup>38</sup>, a mroczność jest wyrazem spętania, zniewolenia. Według niego pewne zachowania tłumaczyć można przez pryzmat socjologii, a nie muzyki<sup>39</sup>. W niektórych społeczeństwach forma organizacji społecznej wymaga poświęcenia własnej istoty<sup>40</sup> (warto podkreślić, że Adorno szkic o Strawińskim napisał po największym dziejowym kataklizmie już po II wojnie światowej; książkę wydał w 1949 roku). Także Giorgio Agamben, piszący o ofierze z zupełnie innej perspektywy, wyraża nieufność wobec wszelkich form życia zbiorowego. Bohaterem swojej książki czyni „nagie życie”, które „daje się zabić i nie daje się poświęcić”<sup>41</sup>. *Homo sacer* jest figurą szczególną. Agamben sięgnął do traktatu Pompejusza Festusa *De verborum significatu*, gdzie pojęcie to odnosiło się do banity, kogoś, kogo zabić może każdy, nie popełniając przy tym zbrodni zabójstwa ani świętokradztwa, nie można go jednak złożyć w ofierze bogom, ponieważ jest wyłączony ze wspólnoty, także ze wspólnoty religijnej. Jego życie jest przeklęte, rozgrywające się „między” możliwością bycia zabitym i niemożnością bycia złożonym w ofierze. Dziewczyna ze *Święta wiosny* zostaje „zaślubiona śmierci”. Na scenie społecz-

---

na ołtarzu zbiorowości przy jej ślepej afirmacji. Dzieło to powstało w atmosferze odkryć naukowych Frazera i Lévy-Bruhla, totemu i tabu. Strawiński pokazuje nihilizm pogański „obrazów pogańskiej Rusi” (to podtytuł baletu), łatwowieerne i prymitywne wyobrażenie, że aby wróciła wiosna, należy złożyć w ofierze dziewczynę wybraną sposób innych.

<sup>38</sup> Tamże, s. 208, 216.

<sup>39</sup> Istnieje bardzo bogata literatura na temat *Święta wiosny*. W interpretacjach wykorzystane zostało piśmiennictwo z zakresu szeroko pojętego kulturoznawstwa, dotyczące ofiary w kulturze, rytuałów, zwyczajów pogańskich. Jeden z przykładów takiego interdyscyplinarnego spojrzenia stanowi studium K. Zakravsky, *Re-Membering „Le Sacre”*, [w:] K. von Kruschkova, N. Lipp (Hrsg.), *Tanz anderswo: intra- und interkulturell*, LIT Verlag, Münster 2004 („Jahrbuch Tanzforschung” t. 14), s. 205-233. Zakravsky odnosi się m.in. do prac Émile’a Durkheima, Arnolda van Gennepa, René Girarda, Marcela Maussa, Franza Rosenzweiga, Richarda Schechenera, Victora Turnera. W podobny sposób piszą o tym także Jürgen Raab, Hans-Georg Soeffner (*Pina Bauschs Inszenierung „Le sacre du Printemps”. Eine Fallanalyse zur Soziologie symbolischer Formen und ritueller Ordnungen*, [w:] *Methoden der Tanzwissenschaft...*, dz. cyt., s. 197-214). Konteksty społeczno-polityczne spektakli Piny Bausch przybliża Rika Schulze-Reuber (*Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008).

<sup>40</sup> T.W. Adorno, *Filozofia...*, dz. cyt., s. 219.

<sup>41</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 19.

nej *homo sacer* pojawia się więc jako „nagie święte życie, życie niepogrzebane jeszcze, życie, które przeżyło swą śmierć”<sup>42</sup>. To znany z upiornych oksymoronów barokowych „żywy trup”<sup>43</sup>. *Homo sacer* musi umrzeć, choć żyje nadal.

Agamben podkreśla, że *homo sacer* stanowi istotny paradygmat przestrzeni politycznej Zachodu. Jako wymowny przykład podaje eksterminację Żydów w czasach nazizmu. Żydzi byli, według niego, przypadkiem „nagiego życia”. Ich zabicie nie stanowiło zatem „wykonania kary śmierci ani złożenia ofiary, ale jedynie zaktualizowanie zwykłej »możności bycia zabitym«, która wpisana jest w kondycję bycia Żydem jako takim”<sup>44</sup>. Dla interpretacji *Frühlingsopfer* Piny Bausch istotniejsza jest konkluzja rozważań Agambena:

Jeśli prawdą jest, że figurą, którą nasza epoka nam proponuje, jest figura życia, którego nie można złożyć w ofierze, ale które jednak stało się możliwe do zabicia na niespotykaną skalę, wówczas nagie życie *homo sacer* dotyka nas w szczególny sposób. Świętość jest niczym linią uciekającą w głąb perspektywicznego obrazu – jest linią cały czas obecną we współczesnej polityce, która przesuwana się jako taka ku coraz obszerniejszym i bardziej mrocznym obszarom, by wreszcie zbiec z biologicznym życiem obywateli. Jeśli dziś nie istnieje już dająca się na wstępie określić figura *homo sacer*, to być może dlatego, że wszyscy jesteśmy wirtualnie *homines sacri*<sup>45</sup>.

*Homo sacer* jest zarazem święty i przeklęty, budzi ambiwalentne odczucia: nabożną cześć i przerażenie, nazywane często „świętym strachem”<sup>46</sup>. Bausch pokazuje go w przejmujący sposób. Ze sceny słychać przyspieszony oddech, potem coraz bardziej groźne dyszenie, towarzyszące osaczaniu ofiary, wreszcie przytupy, by ofiara spełniła się jak najszybciej. Ostatniego, ekstatycznego tańca śmierci Wenders już nie pokazuje<sup>47</sup> – wybiera przesłonę. W ostatnim

<sup>42</sup> P. Nowak, *Postowie*, [w:] G. Agamben, *Homo sacer...*, dz. cyt., s. 269.

<sup>43</sup> Zob. G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek (Homo sacer III)*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 41-87. E. Domańska, *Muzułman: świadectwo i figura*, [w:] Ł. Musiał i in. (red.), *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2010, s. 233-260.

<sup>44</sup> G. Agamben, *Homo sacer...*, dz. cyt., s. 158.

<sup>45</sup> Tamże, s. 159.

<sup>46</sup> Tamże, s. 108.

<sup>47</sup> Można go zobaczyć w innym filmie, *Le Sacre du Printemps* (reż. Pit Weyrich, 1979). Półna-ga artystka zatracza się w tańcu, umiera z wyczerpania. Scenę tę dokładnie omawia i interpretuje Anna Królicza: „We *Frühlingsopfer* kobieta wybrana na Ofiarę tańczy do upadłego do granic swoich fizycznych możliwości. Jej stopy zapadają się w torfie, który pokrywa deski sceny, a biała, zabrudzona, oblepiona ziemią halka zsuwa się z chudego ciała tancerki, odkrywając jej drobne piersi. (...) wizerunek ciała zaproponowany przez Bausch absolutnie nie licował z ustalonym przez Bausch sposobem prezentowania tańczącej baleriny. Nie ma w nim lekkości i zwiewności, które przesuwałyby kobietę w stronę istot nieziemskich – jak chciała estetyka baletu romantycznego głęboko zakorzeniona nawet do dzisiaj we współczesnym balecie. Ruch był uziemiony, dynamiczny. Natomiast we *Frühlingsopfer* następuje mocne zderzenie widzów przede wszystkim z mięsistością ciała. Wszystkie ruchy zakorzenione w estetyce tańca wyrazistego są jakby przerysowane, dzięki czemu wzmocnione, wykonywane ze zdwojoną siłą, porywcze. W ostatnim, ciągnącym się przez kilka minut, solowym układzie Ofiary siłę tę należy odczytywać jako destrukcyjną. Wszystkie ruchy skierowane są do centrum ciała, jakby ciosy wymierzone w siebie. W dynamice ruchu buzuje energia na granicy szaleństwa. Wielokrotnie zdaje się, że udręczone ciało

kadrze pokazane jest owo Agambenowskie „nagie życie”: ofiara – wystraszona, wychudzona tancerka. Widz wie, że zwycięży „biowładza”. Momentu śmierci nie musi już oglądać.

Obrazy Wendersa są bardzo plastyczne<sup>48</sup>. Wynika to ze specyfiki Tanztheater. Wnikliwi interpretatorzy spektaklu Bausch doszukali się w pozach tancerzy we *Frühlingopfer* wielu nawiązań do dzieł malarskich, począwszy od *Wiosny* Sandra Botticellego, poprzez młodą, z gracją poruszającą się kobietę z obrazu *Narodziny Jana Chrzciciela* Domenica Ghirlandaia, *Młodzieży ze Schwälm w tańcu* Carla Bantzera, poprzez secesyjną *Zachwycającą kobietę* Ferdinanda Hodlera, który malując suknię, użył czerwieni, żeby upersonifikować owo „bycie zachwycającą” i zarazem erotyzm<sup>49</sup>, *Jana Chrzciciela na pustyni* Domenica Veneziana, skończywszy na przejmującym *Tańcu Salome* Benozza Gozzolego<sup>50</sup>. Tancerze mieli świadomość „malarskości” spektakli Piny Bausch. Mówi o tym w filmie Wendersa jeden z solistów – Rosjanin, Andrej Berezin: „Pina była malarką. Często stawiała nam wyzwania. W ten sposób staliśmy się paletą barw, którą wypełniała swoje obrazy. Mówiła na przykład, żeby pokazać »księżyc«. Opisywałem świat moim ciałem w taki sposób, by ona go zobaczyła i poczuła”. „Mówi” jest tutaj określeniem nieprecyzyjnym, bo w filmie Wendersa nie pada wprost ani jedno zdanie, wszystko słychać spoza ekranu (*off screen*). Widz ogląda w zbliżeniu nieruchomą twarz i słyszy monolog wypowiedziany – krótką impresję związaną z Piną Bausch. Co ciekawe, tancerze wypowiadają się w swoich językach ojczystych.

W filmie Wendersa pojawia się także inny wątek, a raczej formuła – „kino w kinie”. Zgromadzeni w sali kinowej tancerze z zespołu Piny Bausch oglą-

---

Ofiary, balansujące pomiędzy linią wertykalną a horyzontalną – upadnie. Nieludzka wręcz siła, zrodzona z doświadczenia krzywdy, nie pozwala przerwać osadzonego w fizyczności lamentu Ofiary. Niczym w obłędzie, ciało reprodukuje poszatkowane, pourywane sekwencje ruchowe, przepracowuje nieobecne już doświadczone zdarzenie w obecnej pamięci. Tym samym Bausch stworzyła jedną z najbardziej rozdzierających scen cierpienia, w którym po traumie gwałtu szaleństwo miesza się ze skargą” (A. Królicza, *Jak mogliśmy zapamiętać Pinę Bausch?*, <[www.didaskalia.pl/92\\_krolicza.htm](http://www.didaskalia.pl/92_krolicza.htm)> [dostęp: 30.03.2012]).

<sup>48</sup> Zob. J. Barck, *Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: “Lebende Bilder” in Filmen von Antanoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Transcript Verlag, Bielefeld 2008, s. 9-16; M. Pokora, *Samotność na ekranie. Filmowe życie obrazów Edwarda Hoppera*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 1, s. 63-80.

<sup>49</sup> M. Diers, *Dis/tanzraum...*, dz. cyt., s. 225.

<sup>50</sup> Tamże, s. 215-237. Do Salome przyrównywana jest sama Pina Bausch. Wspomina o tym A. Rembowska: „W jednym z listów Antonin Artaud wskazuje na wizerunek Salome z Bazyliki św. Marka w Wenecji, jako na obraz stanowiący »podstawę preekspresywności aktora i tancerza, postać euroazjatycką, łączącą Wschód z Zachodem«. Ciekawe, że w postaci tej ucieleśnia się niejako równocześnie ideał tancerki według Piny Bausch: uroda Wschodu, indywidualne rysy, długie, opadające na ramiona włosy, czerwona suknia do ziemi i wysokie obcasy. Elegancja i dystygowany chód towarzyszą najbardziej nawet tragicznym gestom” (A. Rembowska, *Teatr Tańca...*, dz. cyt., s. 82).

dają jej najbardziej znany spektakl *Café Müller*. Pina w retrospektywie (*flash-back*) mówi o swoim odkryciu, które zaważyło na jej sposobie gry:

I nagle zauważyłam, jak wielka zachodzi zmiana, gdy mam zamknięte oczy, gdy patrzy się w dół, a nie wprost. Różnica była diametralna. Natychmiast poczułam, że jest tak, jak być powinno. Niewiarygodne, jak to ważny szczegół. Liczą się najdrobniejsze detale. To wszystko stanowi język, który można się nauczyć odczytywać<sup>51</sup>.

Odkrycie tego sposobu patrzenia nie jest, rzecz jasna, nowe w teatrze<sup>52</sup>.

Sceneria i choreografia do muzyki Purcella są z pewnością niezwykle. W pierwszej części spektaklu dwie kobiety tańczą z zamkniętymi oczami, zagubione w przestrzeni kawiarni, bez łączności ze światem zewnętrznym. Warto przypomnieć, że scena ta otwiera film Pedra Almodóvara *Porozmawiaj z nią*. Pielęgniarka Benigno relacjonuje pogrążonej w śpiączce Alicii, niegdyś baletnicy, teraz „martwej dla świata”<sup>53</sup>, przedstawienie *Café Müller* Piny Bausch:

Scena wypełniona drewnianymi krzesłami i stołami. Wchodzą dwie kobiety w nocnym negligiu. Idą z zamkniętymi oczami jak lunatyczki. Boisz się, że biedactwa wypadają na coś. Lecz oto nagle zjawia się mężczyzna z bardzo smutną miną. Najsmutniejszą, jaką widziałem. Szybko usuwa z drogi te stoły i krzesła. Nie wyobrażasz sobie, jakie to było poruszające<sup>54</sup>.

W filmie Wendersa te dwie kobiety to Aida Vainieri i Pina Bausch. *Café Müller* jest choreografią, której Pina Bausch i Rolf Borzik narzucili ograniczenia. Jednym z nich stała się scenografia (wnętrze niewielkiej, mało przytulnej kawiarni, utrzymane w chłodnej tonacji, wypełnione dość gęsto ustawiony-

<sup>51</sup> E. Barba, *Antropologia teatru: pierwsze hipotezy*, przeł. M. Berwid-Osińska, „Dialog” 1981, nr 1, s. 98.

<sup>52</sup> Mam na myśli spostrzeżenia Eugenia Barby: „Wszyscy ci aktorzy zmieniają kąt codziennego, normalnego spojrzenia, co pociąga za sobą zmianę postawy fizycznej, a także tonusu mięśniowego tułowia, równowagi, nacisku na stopy. Przez zmianę codziennego sposobu patrzenia dokonują oni zmiany jakościowej swojej energii. Dzięki prostym pozycjom fizycznym są w stanie nadać impuls różnym poziomom nowej energii” (tamże).

<sup>53</sup> E. Mazierska, *Słoneczne kino Pedra Almodóvara*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 243. Ciekawe jest inne spostrzeżenie Mazierskiej: „Twórca »Porozmawiaj z nią« ujawnia się tu jako adwokat humanistycznej tezy, że ludzie żyją tak długo, jak długo żywi się z nimi liczą. Postawę pielęgniarki Benigna, który nie tylko troskliwie opiekuje się pogrążoną w śpiączce Alicią, ale wręcz żyje dla niej: opowiada jej o wszystkim, co mu się przydarzyło, i robi to, co mogłoby ją zainteresować (na przykład idzie do teatru na przedstawienia, które spodobałoby się jego podopiecznej), można uznać za formę żaloby” (tamże, s. 244).

<sup>54</sup> *Porozmawiaj z nią* (*Hable con Ella*, reż. i scen. Pedro Almodóvar, 2002). Katarzyna Citko o tej pierwszej scenie pisze: „Scena baletu rozpoczynająca film przynosi piękną metaforę głównego wątku fabuły, który traktuje o samotności, o próbach osiągnięcia porozumienia i jego niemożności, o występkach i odkupieniu, o poświęceniu i jego egoistycznych pobudkach. Dwie tancerki, ubrane jedynie w białe halki, objijają się o krzesła i stoły, stanowiąc czytelny identyfikację z dwiema bohaterkami w śpiączce z głównego wątku filmowego” (K. Citko, *Filmowy świat Pedra Almodóvara. Uniwersum emocji*, Trans Humana, Białystok 2007, s. 437).

mi małymi stolikami i krzesłami o lekko wygiętych oparciach; miejsce jakby zapomniane, przykurzone, pogrążone w mroku, z dwójgim szklanych drzwi, za którymi w głębi widać kolejne obrotowe szklane drzwi<sup>55</sup>). Krzesła są bardzo ważnym rekwizytem. Symbolizują pustkę, nieobecność wielu ludzi, wszystkie wojenne i tuż powojenne utraty<sup>56</sup>. Kolejnym ograniczeniem jest mała liczba wykonawców – sześciu tancerzy, oraz sekwencje ruchowe. Półgodzinna część należy do Piny Bausch, występującej w półprzezroczystej białej, długiej sukni na ramiączkach, z głębokim dekoltem, która tańczy pod ścianą z lewej strony, wykonuje spowolnione głębokie skłony, jej ręce są wyciągnięte w górę, otwarte w błagalnym geście, potem z uniesionymi nogami osuwa się po gładkim murze ku ziemi. Bausch balansuje na granicy tańca i teatru ruchu<sup>57</sup>. Zamierza pokazać samotność, wyobcowanie, problemy w relacjach i kontaktach partnerskich. Muzyka nadaje klimat temu ruchowemu obrazowi, tej „kliszy pamięci”<sup>58</sup>, „partyturze rozpacz”<sup>59</sup>. Zwykłym jednostajnym działaniom na scenie odpowiada (na zasadzie kontrapunktu) melancholijna muzyka z opery Henry’ego Purcella *Dydona i Eneasza*, oscylująca wokół tematów bólu miłości i bólu rozstania, śmierci i rozpacz. Pina Bausch „ilustruje” przejmujący lament królowej Dydony z III aktu. Zrozpaczona królowa żegna się z życiem, mówi (śpiewa) o nadchodzącej śmierci:

Thy hand, Belinda, darkness shades me,  
On thy bosom let me rest.  
More I would, but Death invades me;  
Death is now a welcome guest.  
When I am laid, am laid in earth,

<sup>55</sup> Ciekawym zabiegiem Wendersa jest to, że można ją zobaczyć w postaci przestrzennego modelu – pudełka. Patrzy na nią dwóch tancerzy, Malou Airaudo i Dominique Mercy, snując swoje wspomnienia o powstawaniu spektaklu, o tym, dlaczego Pina w nim wystąpiła, chociaż wyznaczyła wcześniej inną tancerkę (Airaudo) do roli, która – jak się później okazało – miała się stać jej znakiem rozpoznawczym. Scena w pudełku w pewnym momencie ożywa, zaczyna się w niej przedstawienie. Wenders przenosi je stamtąd na duży ekran.

<sup>56</sup> Krytycy podkreślają, że na tej choreografii odcisnęły piętno emocje związane z dzieciństwem artystki, której rodzice prowadzili mały pensjonat z kawiarnią i restauracją. Por. A. Dziurosz, *Fenomen...*, dz. cyt., s. 59. Powracają pamiętane z dzieciństwa sceny tułaczki wielu osób, które w pożodze wojennej straciły domy, rodziny, ukochanych. Z krzesel w następnej części spektaklu jest budowana wieża, pod którą przechodzi, prześlizguje się tancerka w długiej satynowej sukni.

<sup>57</sup> D. Kuźnicka, *O sposobach...*, dz. cyt., s. 36, pisze: „W (...) solo Piny Bausch z *Café Müller* jej bohaterka wykonuje płynną, taneczną frazę z wyprowadzeniem kolistych przesunięć rąk ze środka i obrotu ciała, by nagle zatrzymać się i bezradnie opuścić ramiona, a potem ukryć twarz w dłoniach gestem rozpacz. W tym nagłym przejściu od ciała napiętego, wypełnionego muzyką, poszukującego harmonii nie tylko ze sferą dźwięków, ale też własnej, cielesnej, do wiotkiego, oddanego we władanie emocjom, istnieje kapitalny potencjał interpretacyjny. To przejaw dystansowania się wobec własnego działania, podjęcia nad nim namysłu”.

<sup>58</sup> A. Rembowska, *Teatr Tańca...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>59</sup> B. Kamiński, *Święto w Wuppertalu. 25-lecie Teatru Tańca Piny Bausch*, „Teatr” 1999, nr 1, s. 10.

may my wrongs create.  
 No trouble, no trouble in thy breast.  
 Remember me, remember me, but ah!...  
 forget my fate<sup>60</sup>.

Pina szuka schronienia w półmroku, wychodzi poza widoczny plan. Druga tancerka w negliżu odważa się na przemierzenie drogi, którą toruje jej odsuwając wszystkie krzesła Jean-Laurent Sasportes. Aida Vainieri usiłuje zastrygnąć w miłosnym uścisku z mężczyzną (Dominique Mercy), podczas gdy inny (Michael Strecker) próbuje wymusić na nich nowe zachowania, gdy oni, niezdolni, aby wprowadzić zmiany, wykonują automatycznie stare, skazane na klęskę działania. Strecker podaje ciało kobiety w ramiona Mercy'ego, a ta szybko ponownie wyslizguje się z nich, upada z hukiem na ziemię, podnosi się i zarzuca ręce na szyję mężczyzny, próbuje się w niego wtulić. Sekwencja ruchów: animacja podania – upadek – mocny, niemal histeryczny uścisk – rozłączenie powtarza się kilka razy, w coraz szybszym tempie. Obraz ten na długo pozostaje w pamięci, bo jest naocznym dowodem od-rzucenia i to w fizycznym sensie. Rembowska scenę tę interpretuje w następujący sposób: „W gestach tych zdaje się kryć rozpaczliwa walka z samotnością i obcością. Postacie uporczywie, w zapamiętaniu, w zaślepieniu, jak w transie, gorączkowo poszukują bliskości, a zarazem nie mogą sobie z nią poradzić. Równocześnie, wobec braku miłości, tracą siły”<sup>61</sup>.

Główną postacią przedstawienia staje się nieoczekiwanie postać z drugiego planu – tancerka (Nazareth Panadero) w czerwonej peruce, w obszernym czarnym płaszczu i różowych pantoflach na obcasach, obserwująca innych i desperacko próbująca nawiązać z nimi kontakt, ale za każdym razem odrzucona. Schlichter zauważa:

Figurom Piny Bausch brakuje gotowości, której one potrzebują, żeby ukształtować świat tak, jakim powinien albo mógłby być, jakim on może kiedyś był, gdy egzystował jeszcze we wspomnieniach. Jej sztuki opowiadają o utracie, utracie człowieczeństwa, życia, rzeczywistości, uczciwości i natury. Jej sztuki posiadają wymiar poetycki, bezzasowy<sup>62</sup>.

*Café Müller* jest spektaklem bardzo ważnym w dorobku Bausch. Pokazała w nim brak umiejętności porozumiewania się ludzi, wyobcowanie partnerów, próbę określenia tożsamości człowieka. Spektakl ten stał się też wyznacznikiem jej stylu choreograficznego i estetyki.

<sup>60</sup> H. Purcell, *Dido and Aeneas. Opera in three Acts*, B. Britten, I. Holst (ed.), Nahum Tate (libretto), Bosey & Co., London–Paris–Bonn 1960, s. 67-69. W tłumaczeniu Ludwiga Landgrafa na język niemiecki fragment ten brzmi: *Zu Hilf, Belinda, Schatten fallen, Lass mich ausruhn an der Brust, Wollte mehr bin Tod verfallen; Tod kommt gnädig unbewusst. Komm ich zur Ruh, zur Ruh im Grab, soll mein Leid kein Herz bekümmern, bekümmern, auch nie dich. Gedenke mein, gedenke mein, doch ach, vergiss mein Los.*

<sup>61</sup> A. Rembowska, *Teatr Tańca...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>62</sup> S. Schlicher, *TanzTheater...*, dz. cyt., s. 123.



Somnabuliczny taniec wykonywany przez Pinę Bausch okazał się niebywale trudny dla tancerek, które ją zastępowały. Helena Pikon wyznała w filmie:

Widziałam Pinę w *Café Müller* wiele razy i przede wszystkim próbowałam poczuć, co działo się wewnątrz niej. Gdy szła, było tak, jakby miała dziurę w brzuchu, jakby powstała z martwych. Kiedy dziś jestem tam – na scenie, próbuję sobie ją przypomnieć: ten ból, a zarazem tę siłę i tę samotność.

O samotności w tłumie traktuje kolejne dzieło Piny Bausch *Kontakthof* – muzyka ze szlagierami z lat 30. XX wieku. Janusz Ekiert pisze, że „W Niemczech Zachodnich ten tytuł jest łatwy do rozszyfrowania. To symbol wiecznie poszukiwanego kontaktu płci, któremu służą praktyczne wynalazki”<sup>63</sup>. Miał na myśli różne miejsca, w których samotne kobiety i samotni mężczyźni mogli się spotkać, dobrać w pary tylko na jedną noc albo na całe życie. *Kontakthof* w scenografii Rolfa Bözika to prowincjonalna sala balowa, a może raczej staroświecka aula z krzesłami ustawionymi pod ścianami. Kobiety ubrane są w kolorowe koktajlowe sukienki i buty na wysokich obcasach, mężczyźni w niezbyt wyszukane, bezkształtne ciemne garnitury. W choreografii Bausch tancerze zachowują się jak na targowisku próżności albo targu niewolników. Prezentują swoje ciała i ich walory: kształt czaszki po odsłonięciu włosów, stan uzębienia, sylwetka z profilu, potem wyciągają do przodu ręce, w końcu odchodzą, poruszając się jak modelki na pokazach<sup>64</sup>. W groteskowy sposób obnażają swoje kompleksy, niedopasowanie do wymagających współczesnych kanonów estetycznych. Ciało ludzkie jest bowiem postrzegane jako towar, nieustannie poddawany ocenie i porównaniu z innymi. Dzieje się to w wyostrzony sposób, ponieważ w rejestrowanym na żywo spektaklu biorą udział seniorzy. Wenders sfilmował wersję, w której brały udział osoby powyżej 65. roku życia, amatorzy, którzy odpowiedzieli na ogłoszenie Piny Bausch. W przedmowie do scenariusza *Kontakthof* pisała:

*Kontakthof* to miejsce, w którym się spotykamy, szukając kontaktu. By pokazać się lub zasłonić. Z lękami. Z pragnieniami. Z rozczarowaniami. Rozpaczą. Pierwszymi doświadczeniami. Pierwszymi próbami. Czułość i wszystko to, co z niej wyrasta, była ważnym tematem w pracy. (...) Moje życzenie, by zobaczyć tę sztukę, ten temat z udziałem ludzi z większym bagażem doświadczeń, rozrastało się z czasem. Znalazłam w końcu w sobie dość odwagi, by powierzyć *Kontakthof* osobom, które ukończyły 65. rok życia. (...) Nie aktorom. Ani tancerzom. Po prostu ludziom z Wuppertalu<sup>65</sup>.

Pokazy ciał wywołują aplauz i wesołość innych aktorów. Jak wskazuje tytuł spektaklu, *Kontakthof*, dominującym jego tematem są kontakty kobiet i mężczyzn. Zaczyna się od niewinnych zalotów, prób zwrócenia uwagi na

<sup>63</sup> J. Ekiert, *Lustro epoki*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1988, s. 245-246.

<sup>64</sup> Nasunęło mi się jeszcze inne skojarzenie: z selekcją więźniów do obozów koncentracyjnych. Por. S. Schlicher, *TanzTheater...*, dz. cyt., s. 124-128.

<sup>65</sup> A. Rembowska, *Teatr Tańca...*, dz. cyt., s. 138-139.

siebie i udziału we wspólnej zabawie, której towarzyszy tandetna muzyka – szlagiery o miłości z okresu międzywojnia. Odtwarzane są melodie znane z kina dźwiękowego, np. *Titina, einmal ist keinmal, Wybacz, że nie jesteś pierwszą, ale możesz być ostatnią, Kto spojrzy na panią, musi kochać i zachwycać się*<sup>66</sup>. Napastowane przez mężczyzn tancerki uciekają ze sceny, pozostaje tylko jedna, którą Wenders „przenosi” w zupełnie inne miejsce – na teren fabryki, z pomostami dla transportu kolejowego, torami, wysokimi kominami, górującymi nad otoczeniem, szarymi, masywnymi zabudowaniami warsztatowymi. Na tym bezludnym, odrealnionym, nieteatralnym miejscu rozegra się zupełnie abstrakcyjna scena: baletnica ubrana w luźną czarną sukienkę (Cristiana Morganti) wnosi krzesło, rozkłada na nim dwa kawałki mięsa, potem niczym przekupka na rynku wykrzykuje: *Das ist Kalbfleisch!* i wkłada ową cielęcinę do puent, które następnie zakłada na stopy, obwiązuje wokół łydki taśmami i zaczyna tańczyć, a właściwie drobić kroczi<sup>67</sup>. Scena wydać się może absurdalna, ale tak nie jest. Bausch była zwolenniczką ruchów naturalnych, swobodnych, zgodnych z osobowością, anatomią tancerzy, przeciwniczką techniki, która niszczy styl indywidualny. Barba zauważył:

Ludzkie ciało jest tak zbudowane, że nawet pojedynczy ruch jednej części wywołuje rodzaj echa mięśniowego we wszystkich innych. (...) to zasadnicze i niezwykle proste spostrzeżenie wydaje się oczywiste, ale właśnie ta reguła wyróżnia wielkich mistrzów i tancerzy baletu. Odróżnia wykonawców skupionych jedynie na technice i zasadach, które organizują różne części ciała i ich ruchy, od tych, którzy panują nad techniką, umieją koordynować działanie ciała i tworzą osobista syntezę – swój własny styl<sup>68</sup>.

Cristiana Morganti w swoim występie, monotonnym drobieniu kroczków pokazuje, że stawanie na puentach wcale nie nadaje „ostatecznego rysu całości obrazu”<sup>69</sup>. Baletnica zmęczona jednostajnymi, nienaturalnymi ruchami, miążdżąca mięso włożone do puent, dyszy, wreszcie oddała się, schodzi na dalszy, typowo fabryczny plan. Może chodziło właśnie o podkreślenie tego mechanicznego, „przemysłowego” poruszania **zabijającego** wszelką indywidualność? Tanztheater ogłaszał śmierć baletu, bo jego formuła wyczerpała się współcześnie. Dzisiejsze czasy stawiają inne wymagania. Pina Bausch przywróciła do łask ruch naturalny. W filmie po tej scenie zastosowany został za-

<sup>66</sup> J. Ekiert, *Lustro epoki*, dz. cyt., s. 246.

<sup>67</sup> Narzuca się tu porównanie z podobną sceną w *Nelkén* z 1982 roku. Dominique Mercy wykonywał tam popis baletowy z *jetés* i *grand jetés*, po czym krzyczał do publiczności: „Chcecie coś zobaczyć? *Voilà!*”.

<sup>68</sup> E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora...*, dz. cyt., s. 222. Por. M. Diers, *Dis/tanzraum...*, dz. cyt., s. 236.

<sup>69</sup> E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora...*, dz. cyt., s. 222. Wenders bronił się: „Nie chciałem kręcić filmu takiego jak »Czarny labędź«, w którym fabuła krąży wokół spraw tańca. Chciałem zrealizować film, którego prawdziwym bohaterem będzie taniec” (*Szał na czubkach palców*, dz. cyt., s. 55-56).

bieg „przenikania”. Wenders „przenosi” baletnicę z fabryki z powrotem do obskurnej sali balowej do spektaklu *Kontakthof*, do części, w której występują już tylko zawodowi tancerze. Na uwagę zasługuje zastosowanie ciekawego zabiegu: fotograf z potężnym aparatem i lampą błyskową zatrzymuje tańczące pary i robi im pamiątkowe zdjęcie. Podkreślić należy, że „fotografia w filmie” jest częstym u Wendersa zabiegiem<sup>70</sup>, służy poszukiwaniu utraconego czasu (taką funkcję pełniła, na przykład, w *Alicji w miastach*<sup>71</sup>). Susan Sontag przekonywała, że fotografia jest sztuką żalobną:

Wszystkie fotografie mówią: „memento mori”. Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania<sup>72</sup>.

Wenders pokazuje na ekranie moment naświetlenia, a po nim w zbliżeniu twarze tancerzy „mówiących”, co zawdzięczają Pinie<sup>73</sup>. W kolejnych scenach pokazują swoje etiudy. Tancerz wyraża się w pełni przez ruch i w ruchu. Wcześniej zwróciłam uwagę na intermedialność filmu Wendersa, związki filmu z obrazem, operą, fotografią, innym filmem. Formuła „kina w kinie” pojawia się w *Pinie* kilka razy. Po scenie „fotograficznej” wyświetlony zostaje archiwalny film ukazujący Pinę Bausch przy pracy, w trakcie prób z tancerzami. Pina mówi mało, pokazuje innym, jak powinien wyglądać dany ruch, tańczy z zespołem (wdzięku nie ujmują jej nawet siermiężne kalosze). Uśmiecha się delikatnie. Jej nieodłącznym atrybutem jest papieros trzymany między palcami.

Ze spektaklu *Kontakthof* pochodzi scena głęboko zapadająca w pamięć. Ubrana w różową sukienkę kobieta stoi na środku sceny. Stoi bez wyrazu, bez ruchu, niczym lalka (w tej roli fenomenalna Nazareth Panadero). Wokół niej zaczynają się z wolna gromadzić mężczyźni. Ona bez sprzeciwu pozwala się dotykać, obmacywać, głaskać, całować po rękach, zatykać nos, poklepywać, podnosić do góry i potrząsać, sadzać na podłodze. Kobieta nie reaguje, jest bezwolna, jej twarz jest przerażająca, bo nie wyraża absolutnie żadnych emocji<sup>74</sup>. Wygląda jak nieżywa.

<sup>70</sup> A. Gwóźdź, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Universitas, Kraków 2004, s. 137.

<sup>71</sup> T. Scheid, *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des fotografischen im Film*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2005, s. 37.

<sup>72</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków, Wyd. Karakter 2009, s. 23. Por. szkic M. Zaleskiego, *Jak na fotografii*, [w:] tenże, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, IBL, Warszawa, 1996, s. 37-68.

<sup>73</sup> Czasem są to bardzo krótkie wypowiedzi, np. „Pina chciała wydobyć to, co najlepsze w tancerzu. Raz powiedziała mi: *Twoja kruchość jest twoją siłą*”.

<sup>74</sup> A. Dziurosz, *Fenomen...*, dz. cyt., s. 57-58. „Dla teatru Piny Bausch charakterystyczne są powtórzenia ruchów, symbolizujące teatr maszynerii życia, opozycja jednostki i grupy, uniemożliwiająca łączenie się w pary, powodująca wyobcowanie. Na zasadzie kontrastu »piękne«

Wenders kończy w tym momencie rejestrację spektaklu *Kontakthof* i przenosi widza w ze „świata martwego” w świat innej inscenizacji – *Vollmond*. W genialny sposób dokonuje montażu scen. Łącznikiem między tymi, wydawać by się mogło, zupełnie niezależnymi i niekoherentnymi częściami staje się różowy kolor sukienek tancerek. W *Kontakthof* na pierwszym planie była „martwa” Nazareth Panadero, w *Vollmond* – „żywa” Ditta Miranda Jasjfi. Jej żywiołowość, nadmiar energii, optymizm kontrastuje z biernością, oportunistycznym, niemym przyzwoleniem na zło „lalki” – starszej, doświadczonej tancerki z *Kontakthof*. W *Vollmond* wyeksponowana została młodość, aspekty ludyczne. Służy temu odpowiednia scenografia. Pina Bausch nigdy nie kryła fascynacji żywiołami. Szczególnie mocno jest to widoczne w *Vollmond*, gdzie jedynym i centralnym elementem scenografii jest monumentalna skała – meteoryt otoczony błyszczącym pasmem, który potem okaże się wodą wzbierającą w trakcie spektaklu. Wenders pokazał bardzo poetycką, nastrojową część spektaklu, gdy tancerze tańczą w strugach deszczu i oblewają się wodą nabieraną do białych plastikowych wiader. W tym szaleńczym tańcu dostępują oczyszczenia, jednoczą się z żywiołem, stają się częścią krajobrazu księżycowego. W kompozycji *Vollmond* ważna jest opozycja młodości i starości. Wenders część scen nakręcił w plenerze, w przeszklonym pomieszczeniu, pod ażurowym mostem, gdzie młoda, zwinna tancerka wskakuje na krzesła i z radosnym okrzykiem z nich zeskakuje. Chce pokazać moment nieważkości, swoją lekkość. W następnym ujęciu widać, jak te „dziecięce” ćwiczenia zostały wykorzystane w spektaklu *Vollmond*. Młode, zgrabne, gibkie tancerki wskakują na krzesła, na których już siedzą atrakcyjni mężczyźni, dotykają ich torsów stopami, po czym zeskakują i powtarzają zabawę przy obopólnej radości. Piękna tancerka o azjatyckich rysach (Azusa Seyama) wygłasza monolog, będący w istocie afirmacją młodości: „Jestem młoda. Moje uszy słyszą obietnicę. Mój umysł jest potężny. Moje oczy widzą sny. Moje myśli szybką, a moje ciało jest silne”. W przebitce, w przepięknej scenie rozgrywającej się na terenie fabryki w czasie procesu produkcyjnego, ta sama dziewczyna (w czerwonej sukience) pokazuje, jak pręży mięśnie, potem okazuje się, że ręce nie należą do niej, tylko do tancerza, który stał za nią. Potrafili razem stworzyć iluzję jednego pięknego ciała. Ich sprawność, powab, atrakcyjność zostaje skontrastowana z inną sceną. Na platformie w tej samej fabryce siedzi tancerz, obok niego z łoskotem przejeżdża wózek załadunkowy. Mężczyzna zachowuje się niczym marionetka, siedzi na podłodze i układa swoje stopy, a te odmawiają mu posłuszeństwa. Ciało stawia opór. Tancerz w końcu opada z sił i bezradnie zastyga w bezruchu. W spektaklu *Vollmond* scena ta nale-

---

melodie z międzywojnia zestawione są z brutalnością działań na scenie. W obrazie tym nie brakuje goryczy z nieudanych związków damsko-męskich, świat smutnych marionetek”.

żała do Dominique’a Mercy’ego<sup>75</sup>. W filmie *Pina* rolę tę zagrał inny, młodszy, mniej znany tancerz. Wenders pokazuje utratę sił, kontroli nad własnym ciałem, sprawności fizycznej, której tak boją się zawodowi tancerze, bo wyklucza ich z aktywnego życia.

Wenders do znanej sceny z *Arien*, w której młoda kobieta emabljuje hipopotama, polewa go wodą, uśmiecha się do niego i przytula, także zaangażował inną, młodszą tancerkę. Na ekranie widać długowłosą, młodą tancerkę, z offu dobiega natomiast głos Jo Ann Endicott, która przez wiele lat była najbliższą współpracowniczką Piny Bausch, tańczyła główne role, również w *Arien*. Jo Ann Endicott „mówi”:

Wszystkie jej dzieła opowiadały o miłości, bólu, pięknie, smutku i samotności. Gdy tańczyłam te scenę miłosną z hipopotamem, miałam 28 lat. Utożsamiałam ją z tym wielkim, słodkim potworem. Usiłowałam ją zrozumieć, rozgryźć, dlaczego musiała wciąż pracować i pracować, ciągle pracować<sup>76</sup>.

Jest to ważna wypowiedź na temat Piny Bausch, pierwsza w filmie, w której pojawia się lekka nuta krytyki, bo porównanie kruchej kobiety do monstrialnego hipopotama wydać się może co najmniej niestosowne. Wypowiedź ta nabiera głębszego sensu w konfrontacji z książką wspomnieniową Endicott *Warten auf Pina*. Tancerka napisała, że Pina Bausch mogła się wydać „obca ludziom” (*menschenfremd*) z powodu wielkiej odpowiedzialności, presji i jej bezgranicznego zaangażowania w pracę. Podkreślała jednocześnie, że od Piny bił blask, zachwycała się jej urodą: „Bez szminki, jej jasne, błękitne oczy, związane z tyłu włosy, jej długie, kościste ręce, duże stopy, słodkie usta, łagodny uśmiech, jej fascynujące spojrzenie. Jej aura docierała bardzo daleko. Podobna do Madonny. Fascynująca”<sup>77</sup>. Jednocześnie jednak Bausch sprawiała wrażenie niedostępnej, zimnej, silnej, „osobnej”, zatopionej w sobie, upartej pracoholiczki. W spokoju tkwiła jej siła. Ponoć nigdy nie podnosiła głosu. Pina Bausch uważała, że najgłośniejszym krzykiem jest cisza<sup>78</sup>. Często mówiła zagadkami, a kombinacje słów były jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalne, czasem zabawne<sup>79</sup>. Ten sposób wyrażania obecny jest także w jej przedstawieniach. Tancerze w filmie Wendersa „mówili”, że rzadko komentowała ich pracę i chwaliła. Bez słów czuli, czy Pina jest zadowolona. Miała charyzmę, była ikoną teatru tańca. Rembowska podkreśla, jak ważna w procesie

<sup>75</sup> Por. Rembowska, *Teatr Tańca...*, dz. cyt., s. 148.

<sup>76</sup> W książce J.A. Endicott (*Warten auf Pina...*, dz. cyt., s. 83), pisze: „Dzisiaj jestem tylko koniem cyrkowym z wczoraj”. To tłumaczy, dlaczego nie wystąpiła w scenie z hipopotamem u Wendersa i ustąpiła młodszej aktorce.

<sup>77</sup> Tamże, s. 83.

<sup>78</sup> Tamże, s. 84.

<sup>79</sup> Tamże, s. 86.

twórczym Piny Bausch była wyobraźnia, pozwalająca spojrzeć dalej i głębiej, „w stronę mroku”<sup>80</sup>.

Film Wendersa kończy scena w plenerze, nad małym jeziorem, które powolnym krokiem okrąża tancerka w czerwonej sukni, niosąca za sobą dość wysokie ulistnione drzewko. Na brzegu inna kobieta bierze na plecy mężczyznę i niesie go. W tle widać barwny, wieloetniczny korowód tancerz Piny Bausch, którzy z uśmiechem na ustach, tanecznym krokiem przechodzą przez plażę. W „starym kinie” pokazany jest archiwalny film z Piną, która żegna się ze swoimi tancerzami cicho wypowiedzianymi słowami: *Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren.* („Tańczcie, tańczcie, bez tańca jesteśmy zgubieni”). Dla nich jest to niezwykle ważne przesłanie, rodzaj testamentu.

Scena finałowa jest scena zbiorową, wspólnym tańcem artystów związanych z Piną Bausch (czasem nawet przez całe dorosłe życie). Anita Piotrowska zinterpretowała to tak: „Wenders, podążając za Piną, opowiada nam historię ludzkiego życia, rozpiętego między odwiecznym tańcem godowym a korowodem zmierzającym do śmierci”<sup>81</sup>. Sens tej ostatniej sceny można rozumieć jeszcze inaczej.

Wenders żałobę tancerzy przemienił w film, którego głównym tematem stał się taniec, taniec w takiej postaci, jaką nadała mu charyzmatyczna Pina Bausch. Chociaż w filmie nie pada ani jedno słowo na temat wiary, Boga, warto jednak przytoczyć słowa Henriego Nouwena, który w książce *Zmień moją żałobę w taniec* napisał:

Pograżając się w żalu, biedniejemy; przypomina nam to wyraźnie o tym, jak jesteśmy mali. Ale to właśnie tu, w tym bólu, biedzie czy niezdarności Tancerz zaprasza nas, abyśmy powstał i uczynili pierwsze kroki. Bo właśnie w naszym cierpieniu, a nie z dala od niego, Jezus wchodzi w nasz smutek, bierze nas za rękę, delikatnie podnosi, abyśmy wstali, i zaprasza do tańca. Odnajdujemy modlitwę, podobnie jak psalmista: „Obróciłeś moją żałobę w taniec” (Ps 30,12), ponieważ w centrum naszego żalu znajdujemy łaskę Bożą. (...) W trakcie trwania tańca uświadamiamy sobie, że nie musimy pozostawać wciąż w tym jednym małym punkcie naszej rozpacz, że możemy z niego wyjść. Przystajemy koncentrować życie na sobie. Pociągamy za sobą innych i zapraszamy ich do większego tańca. Uczymy się robić dla nich miejsce, a między nimi również dla Łaskawego. A kiedy staniemy się obecni dla Boga i Jego ludu, odkryjemy, że jesteśmy bogatsi. Okazuje się, że cały świat jest naszym parkietem. Nasz krok staje się lżejszy, ponieważ Bóg wezwał i innych, aby także tańczyli<sup>82</sup>.

Filmowanie tańca jest także formą „przepracowania żałoby”. Wenders nie pokazuje śmierci na ekranie, ale to nie oznacza wcale, że *Pina* nie porusza tematu śmierci i utraty. Wenders snuje filmową narrację wokół samotności,

<sup>80</sup> A. Rembowska, *Teatr Tańca...*, dz. cyt., s. 29

<sup>81</sup> A. Piotrowska, *Życie po śmierci*, „Tygodnik Powszechny” nr 43 z dn. 23.10.2011, s. 29.

<sup>82</sup> H.J.M. Nouwen, *Zmień moją żałobę...*, dz. cyt., s. 26-27.

różnych form utraty, śmierci, wątków i tematów, które były obecne w niemal wszystkich choreografiach Piny Bausch<sup>83</sup>.

**„Turn my mourning into dancing”.  
On Wim Wenders’s film narration**

S u m m a r y

*Pina*, a film (2011) directed by Wim Wenders, falls outside any simple genre classification. It may be treated as a documentary only, but it can also be regarded as an artistic film because it talks about artists – dancers from the Tanztheater in Wuppertal (Germany) and their choreographies. Wenders uses artistic means of expression in the montage of scenes and particular takes. A three-dimensional technique allows him to enter the world of dance and show its beauty as well as the physicality of dancers. Wenders includes four Pina Bausch’s choreographies in the film: *Frühlingsopfer*, *Café Müller*, *Kontakthof*, and *Vollmond*. The main themes of the film are death, loss and loneliness, which also appear in all Pina Bausch’s choreographies. Work on the film was a kind of “going through mourning”, both for the director and the dancers.

---

<sup>83</sup> Najsilniej obecne są w spektaklu *Victor*, przywodzącym na myśl dzieło Becketta *One ro-dzq okrakiem na grobie*. Najważniejszym elementem scenografii jest właśnie grób i kilkumetrowe ściany ziemi.

