

Słownik tańca współczesnego

pod redakcją
Małgorzaty Leyko
i Joanny Szymajdy

przy współpracy
Tomasza Ciesielskiego



**Słownik
tańca
współczesnego**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Słownik tańca współczesnego

pod redakcją
Małgorzaty Leyko
i Joanny Szymajdy

przy współpracy
Tomasza Ciesielskiego

Małgorzata Leyko (ORCID: 0000-0002-9319-1322)
- Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej
Katedra Dramatu i Teatru, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Joanna Szymajda (ORCID: 0000-0001-8491-7737)
- Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 00-238 Warszawa, ul. Długa 28

Tomasz Ciesielski (ORCID: 0000-0003-2477-6703)
- Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKI

Dr hab. prof. UŚ Dorota Fox, Uniwersytet Śląski w Katowicach
Prof. zw. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa, (em.) Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu
Prof. zw. dr hab. Ewa Wycichowska, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Publikacja opracowana w ramach projektu badawczego „Słownik tańca XX i XXI wieku”
finansowanego z budżetu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2015-2019,
nr rejestracyjny projektu 1bH 15 0515 83, nr umowy 0515/NPRH4/H1b/83/2015,
realizowanego w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego

Publikacja dofinansowana z budżetu Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego

KIEROWNIK PROJEKTU

Małgorzata Leyko

SEKRETARZ PROJEKTU

Tomasz Ciesielski

RADA REDAKCYJNA PROJEKTU

*Tomasz Ciesielski, Julia Hoczyk, Anna Królicza, Małgorzata Leyko
Jadwiga Majewska, Joanna Szymajda*

CZŁONKOWIE ZESPOŁU – AUTORZY HASEŁ

Lilianna Bieszczad, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Tomasz Ciesielski, Uniwersytet Łódzki
Sandra Frydrysiak, Uniwersytet SWPS w Warszawie
Katarzyna Gardzina, niezależny krytyk i publicysta baletowy
Juliusz Grzybowski, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi
Julia Hoczyk, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie
Jagoda Ignaczak, (em.) Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Gabriela Karolczak, European Guild for Structural Integration
Wojciech Klimczyk, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Małgorzata Komorowska, (em.) Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Grzegorz Kondrasiuk, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Anna Królicza, krytyczka i kuratorka, Sekcja Tańca i Baletu ZASP
Małgorzata Leyko, Uniwersytet Łódzki
Jadwiga Majewska, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie
Tomasz Nowak, Uniwersytet Warszawski
Jacek Owczarek, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi
Katarzyna Pastuszek, Uniwersytet Gdański
Hanna Raszewska-Kursa, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
Katarzyna Słoboda, Muzeum Sztuki w Łodzi
Joanna Szymajda, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk
Magdalena Zamorska, Uniwersytet Wrocławski

WYBÓR ZDJĘĆ

Tomasz Ciesielski i Joanna Szymajda

ISBN 978-83-8142-729-6; e-ISBN 978-83-8142-730-2

Spis treści

MAŁGORZATA LEYKO, <i>SŁOWO WSTĘPNE</i>	7
JOANNA SZYMAJDA, <i>ZŁOTY WIEK RUCHU</i>	9
<i>SŁOWNIK TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO</i>	25
<i>ANEKS. SŁOWNICZEK PODSTAWOWYCH TERMINÓW BALETOWYCH</i>	
OPRACOWANIE WSTĘPNE: KATARZYNA GARDZINA, KONSULTACJE: BARBARA SIER-JANIK, MONIKA MYŚLIWIEC	715
WYKAZ ILUSTRACJI	725

Słowo wstępne

Słownik tańca współczesnego jest pierwszą tak obszerną publikacją leksykograficzną opracowaną przez polskich badaczy. Obejmuje kompleksową wiedzę dotyczącą tańca od początku XX w. do chwili obecnej, a w wymiarze geograficznym koncentruje się na zjawiskach i twórcach polskich przedstawionych na tle dziejów tańca w szerokiej perspektywie międzynarodowej, co pozwoliło uchwycić z jednej strony powiązania, zależności i wpływy tańca światowego na rozwój sztuki tańca i baletu w Polsce, z drugiej zaś ukazać obecność i osiągnięcia polskich tancerzy i choreografów na scenach zagranicznych. Szczególną uwagę poświęcono przypadającym na minione dwie dekady najnowszemu zjawiskom w polskim środowisku tanecznym, które dotychczas nie zostały zaprezentowane łącznie. Służy to także ukazaniu różnorodności i intensywności, z jaką rozwija się młody taniec w Polsce.

W *Słowniku tańca współczesnego* znajdują się cztery zasadnicze kategorie haseł. Pierwszą z nich stanowią hasła obejmujące pojęcia dotyczące podstawowych zasad organizacji strukturalnej dzieła sztuki tańca, głównych problemów estetycznych i teoretycznych. Drugą kategorię tworzą hasła będące wyjaśnieniem nazw określających formy i gatunki sztuki tańca, charakteryzujące style i konwencje. Trzecia kategoria obejmuje techniki i szkoły tańca – omówienie technik tańca XX i XXI w. i ich odmian w szkołach tańca oraz zagadnienia związane z ciałem w tańcu–ruchu, notacje tańca, terapię tańcem i ruchem. Czwarta kategoria haseł ma charakter faktograficzny. Składają się na nią biogramy twórców (tancerzy, choreografów, scenografów i badaczy), hasła charakteryzujące zespoły, szkolnictwo, festiwale, instytucje oraz noty prezentujące rozwój tańca współczesnego w wybranych krajach i regionach. Autorzy haseł starali się zachować standardowy układ informacji w poszczególnych typach haseł i opatrzyć każde hasło bibliografią odsyłającą do bardziej szczegółowych omówień prezentowanych zagadnień, z uwzględnieniem dostępnych publikacji polskich. Hasła obszarowe, dotyczące regionów lub krajów, mają charakter autorski i wynikają ze specyfiki rozwoju tańca na danym obszarze. Oczywiście – chociaż staraliśmy się – nie byliśmy w stanie stworzyć kompletnej mapy tańca współczesnego.

Podstawowe źródła stanowiły istniejące opracowania w języku polskim – publikacje książkowe i artykuły w periodykach oraz w internecie. Korzystano także z publikacji obcojęzycznych, dotyczących zagadnień ogólnych i szczegółowych. Zakres materiału przebadany na potrzeby leksykonu pozwala postawić diagnozę dotyczącą polskich badań nad tańcem, o ile bowiem stosunkowo dobrze opracowany został okres przedwojenny i ruch taneczny w ostatnim dwudziestolecu, o tyle słabo rozpoznany jest rozwój tańca współczesnego w Polsce i jego uwarunkowania w okresie 1945–1989. Jest to najważniejszy postulat badawczy płynący z doświadczeń autorów haseł opracowanych dla *Słownika tańca współczesnego*.

Hasła zamieszczone zostały w układzie alfabetycznym, a dla łatwiejszego dostępu do treści słownika przyjęto system odsyłaczy pozwalający na poszerzenie i połączenie informacji występujących w innych hasłach. Część zasadniczą słownika poprzedził artykuł wstępny, w którym przedstawiony został ogólny przegląd rozwoju tańca w omawianym okresie. Natomiast w aneksie

znajduje się *Słowniczek podstawowych terminów baletowych*, zawierający wyjaśnienia terminów dotyczących klasycznej techniki tańca. Jakkolwiek terminy te powstały w XIX w., to nadal są stosowane przez praktyków tańca klasycznego. W *Słowniku tańca współczesnego* zamieszczono 95 fotografii, do których prawa pozyskano z archiwów krajowych i zagranicznych.

Oprócz autorów haseł – wykonawców projektu NPRH „Słownik tańca XX i XXI wieku” – nad końcową wersją publikacji pracowali także jako współautorzy, autorzy pojedynczych haseł czy konsultanci: Małgorzata Jabłońska (Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza w Warszawie), Marcin Jacoby (Uniwersytet SWPS w Warszawie), Teresa Miązek (Uniwersytet Wrocławski), Monika Myśliwiec (Związek Artystów Scen Polskich ZASP – Przewodnicząca Sekcji Tańca i Baletu), Sonia Nieśpiałowska-Owczarek (Materia w Łodzi), Jadwiga Romanowska (Uniwersytet Jagielloński), Barbara Sier-Janik (Związek Artystów Scen Polskich ZASP, Sekcja Tańca i Baletu), Paweł Skalski (Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi), Anna Szopa-Kimso (Balet Opery Wrocławskiej), którym w tym miejscu chciałabym wyrazić podziękowanie. Wszystkim autorom haseł zamieszczonych w *Słowniku tańca współczesnego* serdecznie dziękuję za wspólną wieloletnią pracę i wkład w powstanie tej pionierskiej publikacji.

Małgorzata Leyko

Złoty wiek ruchu

Pierwsza połowa XX w. to czas, w którym krystalizują się nowe, modernistyczne formy i gatunki tańca – taniec wyzwolony (*Freier Tanz*), taniec ekspresyjny, taniec futurystyczny, *Ausdruckstanz*, *modern dance*¹. Dynamika zmian w tańcu wiąże się ściśle z podobnymi procesami zachodzącymi w innych dziedzinach sztuki, a te z kolei z ogólnym klimatem epoki. Postępująca w niezwykłym tempie industrializacja, pojawienie się nowych technologii, rozwój kultury wielkich metropolii pociągnęły za sobą zmiany struktury społecznej, wyrażające się przede wszystkim powstaniem nowej klasy miejskiej i rosnącym w siłę ruchem robotniczym. Procesy ekonomiczne, naturalnie skorelowane ze społecznymi, spotkały się z dwoma rodzajami reakcji: jednym – antymodernistycznym, postulującym powrót do tradycji, i drugim – promodernistycznym, dostrzegającym w nowej epoce możliwości rozwoju człowieka i społeczeństwa². Ciało, obok natury i duchowości, było jednym z zasadniczych punktów, wokół których budowały się nowe ruchy reformatorskie. Zaliczają się do nich również quasi-utopijne kolonie artystyczne³, będące na początku wieku ważnymi ośrodkami rozwoju myśli teoretycznej nowego tańca. Przykładem najbardziej znaczącym jest kolonia Monte Verità – miejsce działalności Rudolfa Labana i Mary Wigman, czy Bauhaus, w którym swoje koncepcje rozwijał Oskar Schlemmer. Można zauważyć swoistą zależność pomiędzy tymi dwoma kierunkami pro- i antymodernistycznym a rozwojem tańca. O ile eksplozja artystycznych nowości, mód i talentów mogła się realizować tylko w fermencie nowoczesnego miasta (w Europie – przede wszystkim Paryża, w Ameryce – Nowego Jorku), o tyle nowe filozofie i teorie rozwijały się zasadniczo w miejscach odizolowanych od cywilizacji miejskiej (np. Asconie), w uczelniach i nowo powstałych szkołach. Francuska badaczka historii tańca Laurence Louppe podkreśla: „Taniec współczesny narodził się pod koniec XIX w., podobnie jak kino. I podobnie jak ono jest nową, wyłaniającą się sztuką, nawet jeżeli jej przedstawicielem jest jeden z najstarszych nośników – ciało ludzkie”⁴.

Ciało ludzkie symbolizuje w roku 1900 pierwszy moment *modern* w historii tańca, kiedy to urodzona w San Francisco Isadora Duncan podczas *tournee* po Europie „ośmielała się tańczyć boso, z gołymi ramionami, jak w antycznej Helladzie”⁵, łamiąc tym samym jedno z najsilniejszych wówczas tanecznych tabu. Wydaje się więc, że od przełomu XIX i XX w. taniec wyznacza nowe cele: ekspresję dramatyczną emocji oraz włączenie do dialogu kontekstu społecznego. Na wzór wszystkich innych sztuk jest odtąd postrzegany jako próba odpowiedzi na pytania stawiane przez epokę.

1 Taniec modernistyczny rozumiany jest tu jako zbiór gatunków, technik i estetyk, które pojawiły się w Europie i USA na początku XX w. i rozwijały się mniej więcej do lat 50.

2 Por. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 7.

3 *Ibidem*.

4 L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, wyd. 2. uzup., Paris 2000, s. 46.

5 S. Crémézi, *La signature de la danse contemporaine*, Paris 2002, s. 35.

Taniec *modern*, mówiąc ściśle, powstał i rozwinął się z krytycznego punktu widzenia, odrzucając obojętność tańca klasycznego na głębokie emocje i historię [...] i odrzucając jego kod ruchowy, który czynił z niego martwy język. Począwszy od tej krytyki, taniec wyznaczył sobie za zadanie żyć intensywnie tym, co jest najbardziej znaczące w lękach i obietnicach współczesnego świata, oraz szukać nowych znaków zdolnych je wyrazić⁶.

Pojęcie *modern* nie jest więc jednoznaczne, dla części historyków dotyczy wszystkich prądów pojawiających się od czasów Duncan – prekursorki tańca modernistycznego; inni upatrują jego prawdziwych początków dopiero w latach 60. XX w. i łączą je z wpływami awangardy amerykańskiej⁷. Taniec modernistyczny tak zadziwił w pierwszej fazie swojego istnienia, iż nie dostrzeżono, że każdy choreograf prezentuje właściwie swoją własną estetykę, będącą zarazem wyborem w ramach tożsamości ciała modernistycznego. Taniec modernistyczny nie jest bowiem homogeniczną ekspresją, ale homogeniczną wizją, głęboko indywidualną i zapoczątkowaną każdorazowo przez wynalezienie jednostkowego, nieredukowalnego ciała⁸. Według Louppe esencji tańca modernistycznego należy szukać właśnie w warstwie ideologicznej: „Ameryka – twórcy nowego tańca lat 20. nie stawiają pytania: *What it looks like?*, ale: *What does it say?*”⁹. Zawarta w tym cytacie myśl dominuje u amerykańskich pionierów współczesnego tańca nad praktyką, wyznacza jednocześnie granicę między klasyką i modernizmem, ale także między modernizmem i następującym po nim postmodernizmem. Rewolucja artystyczna początku XX w. zbiegła się w tańcu z reformą teatralną – uczestniczymy równolegle w kryzysie dramatu i dyskursu teatralnego. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo zmian, jakie zachodzą wówczas w estetyce tych dwóch sztuk. Jak pisze Hans-Thies Lehmann, odrzucenie tradycyjnych form teatralnych prowadzi do swoistej autonomii teatru jako samodzielnej praktyki artystycznej, otwierając jednocześnie przestrzeń trudnej i ryzykownej wolności wciąż postępującego eksperymentowania¹⁰.

Historycznie okres modernistyczny jest więc pierwszym etapem składającym się z serii „cemonii przejścia” tak samo dla teatru, jak i dla tańca. Nowy taniec wyłania się jako budujący swoją własną, autonomiczną tożsamość, poczynając od negacji podstaw estetyki tańca klasycznego i otwierając się na świat jako sztuka zdolna aktywnie reagować na swój przedmiot – identyfikowany z miejscem człowieka w świecie i ideą ludzkości.

Pierwsi teoretycy ruchu i tańca

Aby zrozumieć całość zmian zachodzących w tańcu od początku XX w., należy się cofnąć do końca wieku XIX, kiedy to powstały pierwsze teorie dotyczące ruchu i tańca, które następnie stały się wyznacznikami kierunków poszukiwań modernistów. Paradoksalnie ich twórcami były często osoby niemające wiele wspólnego z tańcem jako praktyką. Tutaj należy wymienić przede wszystkim Francuza François Delsarte’a (1811–1871) oraz szwajcarskiego innowatora Émile’a Jaques-Dalcroze’a (1865–1950).

Delsarte wypracował teorię dotyczącą powiązań gestu i emocji, wychodząc od refleksji nad związkami między głosem i ruchem. „Nie ma nic bardziej godnego pożałowania niż gest, który

6 P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris 1999, s. 54.

7 *Dictionnaire de la danse*, red. P. Le Moal, Bordas 1999, s. 706.

8 L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, s. 71.

9 *Ibidem*, s. 43.

10 H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 66–67.

nie ma racji bytu” – pisał¹¹. Jego, opierający się na nauce św. Augustyna, system myśli scholastycznej i neoplatońskiej dawał tancerzom praktyczne wskazówki. Amerykańscy uczniowie Delsarte’a na podstawie jego teorii stworzyli technikę *Harmonic Gymnastic*, niemniej dość oddaloną od pierwotnych źródeł filozoficznych. Dopiero Ted Shawn powrócił do podstaw teorii francuskiego badacza, znajdując w niej wskazówki do nauki tańca chłopców – głównie dzięki zwróceniu uwagi na tors jako źródło i środek wyrazu emocji.

Jaques-Dalcroze natomiast skupił swoje obserwacje na związkach pomiędzy muzyką a ruchem, co jest zrozumiałe z uwagi na właściwe mu muzyczne wykształcenie. Jego nowa metoda pedagogiczna, nazwana rytmiką, kładła nacisk na ekonomię ruchu, szybkość reakcji, fizyczną reprezentację partytury muzycznej. Podstawą rytmicznej aktywności był dla niego prosty chód, rytm zaś jednocześnie ucieleśniał to, co duchowe, i uwznioślał ciało. Swoją metodę rozwijał początkowo w konserwatorium genewskim, gdzie prowadził kursy historii muzyki, solfeżu, harmonii, potem stopniowo poszerzane o elementy rytmiki. W 1906 Jaques-Dalcroze’a odwiedził scenograf i reformator teatru Adolphe Appia, który wziął udział w jego pierwszych kursach letnich. Appię zafascynowały przede wszystkim rytmiczne grupy ruchowe. Prawdopodobnie pod wpływem Jaques-Dalcroze’a Appia stworzył ideę inscenizacyjną „rytmicznych przestrzeni”, czyli platform usytuowanych na różnych poziomach, które były wizualną artykulacją sekwencji ruchowych. Metoda Jaques-Dalcroze’a, dzięki m.in. Appii i jego artykułom, szybko wydostała się poza jego studio w Genewie (poza Europą to szkoła Ruth St. Denis stała się jej głównym ośrodkiem)¹², obaj zaś twórcy spotkali się wkrótce w niemieckim Hellerau, gdzie ich współpraca zyskała wymiar artystyczny. Latem 1913 w tamtejszym Festspielhaus Jaques-Dalcroze i Appia zaprezentowali jedno z największych wspólnych dzieł – *Orfeusza i Eurydykę*¹³, określane jako realizacja idei wagnerowskiego „dzieła totalnego”. Ogólnego oczarowania spektaklem nie podzielała m.in. Wigman, wówczas asystentka Labana. Natomiast Siergiej Diagilew i Wacław Niżyński, którzy odwiedzili Hellerau w tym samym roku, zachwycili się ruchami chóralnymi. To właśnie wówczas Jaques-Dalcroze polecił im swoją polską studentkę Marie Rambert (Miriam Rambach), której praca z Niżyńskim miała ogromny wpływ na ostateczny kształt jego choreografii *Święta wiosny*¹⁴.

Jaques-Dalcroze od początku myślał o swojej metodzie jako systemie nauczania. W 1910 został dyrektorem Instytutu Rytmiki w Hellerau, niemieckiej realizacji idei miasta-ogrodu. Od 1912 powstawały kolejne szkoły w Rosji, Austrii, Niemczech, Polsce, Anglii, a w 1915 powołano Instytut Jaques-Dalcroze’a w Genewie. Jego metoda stawała się coraz bardziej popularna, ale tę ekspansję przerwał wybuch I wojny światowej. Idee Jaques-Dalcroze’a kontynuowała jego uczennica Rosalia Chladek, która rozwinęła własną metodę świadomości ciała i kontroli, przekraczającą podstawy rytmiki¹⁵. W Polsce jedną z głównych popularyzaterek rytmiki była uczennica Jaques-Dalcroze’a – Janina Mieczysłowska, prowadząca w Warszawie Szkołę Rytmiki i Tańca¹⁶.

11 F. Delsarte, *Cours d'esthétique appliquée*, [w:] *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, red. Ch. Macel, E. Lavigne, Paris 2011, s. 17.

12 I. Partsch-Bergshon, *Modern Dance in Germany and the United States. Crosscurrents and Influences*, New York–London 2011, s. 7.

13 Więcej o tej inscenizacji oraz współpracy Appii i Jaques-Dalcroze’a m.in. w: F. Martin i in., *Émile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel 1965, s. 413–459.

14 I. Partsch-Bergshon, *Modern Dance in Germany...*, s. 8.

15 *Ibidem*, s. 9.

16 Zob. H. Raszewska-Kursa, *Losy indywidualne jako egzemplifikacja losów międzywojennej awangardy albo: mistrzyni i uczennice. Janina Mieczysłowska i Irena Prusicka*, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Warszawa 2017, s. 32–64.

Rudolf Laban (1879–1958) – wyznaczył w historii tańca kolejny przełom, miał bowiem udział w powstaniu pierwszego systemu kodyfikacji ruchowej. Opracowana przez Labana i jego uczniów *labanotacja* to do dziś niedościgniony format zapisu wszelkiego rodzaju ruchu. Ruch ludzkiego ciała zostaje rozłożony na elementy podstawowe – przestrzenne, grawitacyjne, rytmiczne, jakościowe. Laban proponuje referencyjne dla tancerza pojęcie *kinesfery* – obrazujące skomplikowaną organizację ruchu człowieka. Jest to wyobrazeniowa sfera połączonych punktów i linii, w której porusza się ciało tancerza.

Dokonania Labana w dziedzinie badania jakości ruchu, tańca naturalistycznego i systemów kodyfikacyjnych mocno wpłynęły na kierunek zmian i poszukiwań w tańcu modernistycznym, stając się jednocześnie jego pierwszym, spójnym korpusem teoretycznym¹⁷. Laban – syn węgierskiego oficera – niejako wbrew rodzinie poświęcił swoje życie sztuce tańca. Po studiach w Paryżu w 1913 wraz z grupą studentów przybył do Szwajcarii, do Ascony. Celem nadrzędnym Labana było przywrócić nowoczesnemu człowiekowi utracone już doświadczenie ruchu. Uważał, że ruch jest nieodłączny od emocji, a jedyną możliwością powrotu do pierwotnego doświadczenia ruchu jest improwizacja. „Być może idea tańca istnieje tylko w tempie codziennych wydarzeń, w totalnej i dynamicznej koncepcji aktualnego życia, w mechanizmie naszych wynalazków, a nie w tańcu naszych ciał”¹⁸ – takie ujęcie tańca – reagującego poprzez technikę pracy artystycznej na rzeczywistość społeczną – nasili się w kolejnych latach XX w. Laban interesował się m.in. stylem życia miejskiego, skonstatował on niezdolność człowieka współczesnego do poruszania się – ciało przytłoczone miejskością porównywał z ciałem żołnierza w okopach, które przez ruch tylko akumuluje w sobie zmęczenie. Zastanawiał się nad możliwością „tańca życia nowoczesnego”, nad jego miejscem i statusem w społeczeństwie, które dąży przeciwieństwo do unicestwienia intymnego charakteru ruchu rozwijającego techniczne, niezwykle środki przemieszczania się¹⁹.

Laban przyczynił się do popularyzacji tańca w środowiskach amatorskich w Niemczech i rozwoju tzw. chórów ruchowych, które z różnym skutkiem zapisały się w historii tańca, stając się m.in. formą reakcji politycznej grup komunistycznych, ale także narzędziem politycznych manifestacji nacjonalistycznych. W 1934 objął stanowisko dyrektora Deutsche Tanzbühne, instytucji, która miała być odpowiedzialna za rozwój tańca w III Rzeszy²⁰. Był także inicjatorem trzech kongresów tańca (1927, 1928, 1930), których głównym celem było wzmocnienie pozycji tańca i tancerza na tle innych dziedzin sztuki. Kariera Labana w Niemczech zakończyła się wyjazdem z kraju, gdy Joseph Goebbels odrzucił jego choreografię widowiska na otwarciu XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936. W Wielkiej Brytanii, na emigracji, poświęcił się nowemu zagadnieniu – ergonomii pracy robotników w fabrykach – oraz otworzył do dziś istniejącą szkołę tańca.

17 R. Laban, *The aesthetic approach to the art of dancing*, „L.A.M.G.” 1959, nr 22, cyt. za: I. Launay, *Laban, ou l'expérience de danse*, „Revue esthétique” 1992, nr 22, s. 86.

18 *Ibidem*, s. 69.

19 *Ibidem*, s. 70–71.

20 Chóry ruchowe były popularnym, ale niejednorodnym estetycznie sposobem praktykowania tańca na scenie i w przestrzeniach otwartych. Były to zarówno tzw. *Bewegungschöre* – efekty praktyki Jaques-Dalcroze'a i Labana, jak i popularne formy gimnastyczne, rewiove (słynna grupa Tiller Girls). Zafascynowani tym rodzajem grupowej ekspresji byli także filozofowie (m.in. Emmanuel Levinas i Walter Benjamin). *Das Ornament der Masse* (1927) Siegfrieda Kracauera to najsłynniejszy esej analizujący to zjawisko. Filozof dostrzegał w tej masowej praktyce swoistą odpowiedź na indywidualizm nowoczesnego miasta, dzięki której jednostka może się stać częścią koherentnej, jednolitej struktury. Afirmatywna postawa Kracauera uległa diametralnej zmianie w okresie nazizmu. Więcej na ten temat zob. R. Burt, *Alien Bodies. Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, New York–London 1998, s. 84–101.

Prekursorki modernizmu

Przełom XIX i XX w. to czas, gdy intensyfikuje się wymiana kulturalna pomiędzy Europą a Ameryką, co ma także swoje szczególne znaczenie dla rozwoju tańca²¹. Początkowo to artyści amerykańscy przybywali na stary kontynent w poszukiwaniu inspiracji, często tutaj osiadając i rozwijając karierę. Taki był właśnie przypadek tancerki i aktorki Loïe Fuller (1862–1928). Fuller od pierwszego momentu pojawienia się na scenie w Paryżu została obwołana tą, której taniec otworzył się na nowoczesność. Jej „tajemne” ciało opisywane było przez symbolistów jako kreujące – poprzez powtarzające się ruchy ramion – prawdziwą głębię gestu, a jej choreografie określa się nawet mianem *écriture corporelle* – pisania ciałem²².

Fuller podkreślała znaczenie kompozycji w tańcu, proklamowała całkowitą wolność w tańcu, w tym także wolność od muzyki. Chociaż taniec Fuller postrzegany jest często jako bardziej spektakularny niż rewolucyjny, warto zwrócić uwagę na jej metodę eksploracji przestrzeni scenicznej i grę sylwetki tancerki z oprawą świetlną, uwidaczniającą siłę liryczną i poetyckość ruchu²³. Była ona na tyle znacząca, że futuryści uznali ją (a nie Duncan) za wcielenie idei nowego tańca. Może to zaskakiwać w obliczu faktu, że sama Fuller odwoływała się przede wszystkim do natury, głosząc, że jest ona przewodnikiem artysty, jego największym mistrzem²⁴. Fuller docenił także Stéphane Mallarmé, miłośnik baletu, potrafiący dostrzec jej nowatorstwo w łączeniu sztuki tańca i sztuk wizualnych oraz wykonawczy kunszt²⁵.

Za główną reformatorkę tańca przełomu wieków uważana jest jednak Isadora Duncan. Jej kariera rozwinęła się w Europie i to tutaj jej sztuka wywarła największy wpływ na kolejne pokolenia tancerek. Szukając inspiracji w sztuce antycznej, filozofii i przyrodzie, przekładała wyzwolenie umysłu na wyzwolenie ciała tancerza od sztywnych zasad kompozycji, a także od nazbyt krępującego stroju. Tańczyła solo, improwizując do muzyki klasycznej, ubrana w lekką tunikę, boso. Według Duncan balet jest antynaturalny, bo udaje, że nie ma grawitacji; to ekspresja „żywej śmierci”, która na dodatek deformuje kobiece ciało²⁶. Dla Duncan taniec to rezultat wewnętrznego ruchu, odzyskanie pierwotnego impulsu. Ten postulowany powrót do źródeł opiera się także na mityce: Duncan traktuje taniec jako ponowne odkrycie części bóstwa, które – jak sądzi – każdy człowiek nosi w sobie. Taniec musi być sztuką religijną – w takim znaczeniu, w jakim była nią sztuka grecka. Wybiera więc swoich mistrzów myśli – Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego, zgodnie ze swoim głębokim przekonaniem: „przybyłam do Europy z posłannictwem wielkiego odrodzenia religii poprzez taniec, z posłannictwem wiedzy o pięknie i świętości ludzkiego ciała, wyrażających się poprzez ruch”²⁷.

Duncan stworzyła najbardziej esencjalne podstawy modernizmu: pojęcie „języka gestycznego”, adekwatność ruchu i projektu artystycznego, wyzwolenie od konwencjonalnych kodów

21 Paul Bourcier zaproponował schemat powiązań pomiędzy głównymi aktorami tańca współczesnego w Europie i Ameryce. Według niego tzw. szkoła amerykańska bierze swoje podstawy teoretyczne od François Delsarte’a, dzięki Tedowi Shawnowi wpływając pośrednio na uczniów Denishawn School w Los Angeles. Z kolei tzw. szkoła niemiecka swoje podstawy teoretyczne czerpie z rytmiki Jaques-Dalcroze’a, która następnie formuje zarówno Rudolfa Labana, jak i Mary Wigman oraz ich uczniów. Isadora Duncan stanowi tutaj odrębny przypadek, bo jej sztuka wywarła wpływ na całą Europę, chociaż w mniej formalny sposób (nie przez metodę czy szkołę, ale samą formę sceniczną). Zob. P. Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, s. 227–300.

22 G. Lista, *Loïe Fuller et les symbolistes. Un enchantement visionnaire*, „Revue esthétique” 1992, nr 22, s. 43.

23 I. Ginot, M. Michel, *La danse au XXe siècle*, Bordas 1998, s. 88.

24 L. Fuller, *Ma vie et la danse*, [w:] *Danser sa vie...*, s. 33.

25 S. Mallarmé, *Considération sur l’art de ballet et la Loie Fuller*, [w:] *Danser sa vie...*, s. 27–30.

26 I. Duncan, *La Danse de l’avenir*, [w:] *Danser sa vie...*, s. 35–40.

27 Eadem, *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, Kraków 1986, s. 103.

zniewalających ciało (również w szerszym kontekście społecznym)²⁸. Fakt, że odrzuciła klasyczne wykształcenie, nie przeszkodził jej samej w założeniu szkół tańca w Niemczech, Grecji, Francji i Rosji – w swojej szkole nie chciała nauczać wykonywania ruchów, ale tworzenia własnych. Kilkakrotnie – w roku 1904, 1906 i 1907 – występowała przed publicznością w Warszawie, a główną popularyzatorką jej idei była tu Stefania Dąbrowska – absolwentka berlińskiej szkoły Duncan²⁹.

Podczas konferencji w Lipsku w 1903 Duncan wygłosiła tekst, który w dużym stopniu stanowi wykładnię filozofii jej tańca. Wskazuje w nim m.in., że poszukując prawdziwych źródeł tańca, powinniśmy skierować się ku naturze, przyszłość tańca leży bowiem w jego przeszłości, co oznacza także, że taniec jest nieskończony, tak jak nieskończony jest ruch natury. Ruch ciała człowieka cywilizowanego, według niej, nie może być zupełnie naturalny, ponieważ został zmodyfikowany przez kulturę. Duncan podkreślała także, że Grecy w każdej ze sztuk naśladowali naturę, co świadczyło o jej doskonałości i uniwersalizmie. Postulaty i sceniczne dokonania Duncan, jak wyzwolenie ciała z gorsetu, to także komunikaty feministyczne, które po raz pierwszy tak mocno wybrzmiały w tańcu. Jak mówiła, „tancerka przyszłości nie należy do nacji, ale do całej ludzkości i tańczy *liberté de la femme* [wolność kobiety]”³⁰.

Trzecią z wielkich amerykańskich prekursorów modernizmu była Ruth St. Denis. Swoją karierę rozwijała nie w Europie, jak Duncan czy Fuller, ale skoncentrowała się na Ameryce, gdzie wraz z Tedem Shawnem otworzyła szkołę tańca – Denishawn School w Los Angeles. Szkoła, działająca w latach 1915–1931, wykształciła całe pokolenie twórców *modern dance*. Sama St. Denis w młodości uczyła się techniki Delsarte’a, w swojej pracy artystycznej fascynowała się natomiast orientalizmem i mistycyzmem, podczas gdy Shawn rozwijał swój taniec w kierunku bardziej sportowym i fizycznym. Po zamknięciu szkoły Shawn stworzył pierwszy w Stanach Zjednoczonych wyłącznie męski zespół – Jacob’s Pillow – instytucję działającą do dziś jako szkoła i festiwal.

Awangarda i manifesty

Stolicą europejskiej kultury i awangardy pierwszej dekady XX w. był niewątpliwie Paryż. W tej artystycznej mekce tworzyli najsłynniejsi pisarze epoki (James Joyce, Gertrude Stein), malarze i rzeźbiarze (Edgar Degas, Pablo Picasso, Constantin Brâncuși), największe gazety drukowały manifesty artystyczne (*Futurist Manifesto* został opublikowany w 1909 przez „Le Figaro”), tutaj narodziła się też legenda Josephine Baker, z występami gościnnymi pojawiali się m.in. Isadora Duncan, Loïe Fuller, Kurt Jooss.

Siergiej Diagilew, rosyjski wizjoner i menedżer, po pierwszych doświadczeniach współpracy z Operą Paryską, postanowił otworzyć sezon Baletów Carskich³¹. Premierowy wieczór z choreografiami Michaiła Fokina odbył się 19 maja 1909 w Théâtre du Châtelet. W następnym roku zespół powrócił na scenę paryską i przez kilkanaście następnych lat prezentował się przed paryską, a następnie międzynarodową publicznością już jako Balety Rosyjskie Diagilewa. Niepowtarzalny skład tego – zarazem folklorystycznego i nowoczesnego – zespołu baletowego tworzyli, obok

28 I. Ginot, M. Michel, *La danse au XXe siècle*, s. 91.

29 Zob. H. Raszewska-Kursa, *Losy indywidualne jako egzemplifikacja...*

30 Y. Ripa, *Préface*, [w:] I. Duncan, *La Danse de l’avenir*, wybór tekstów S. Schoonejans, Brussel 2003, s. 21.

31 Więcej o tym okresie życia Diagilewa zob. R. Buckle, *Diagilew*, przeł. L. Erhardt, E. Jasińska-Libera, Kraków 2014, s. 150–450.

gwiazd baletu takich jak Tamara Karsawina, Anna Pawłowa czy Wacław Niżyński, również najlepsi malarze i kompozytorzy. Jego innowacyjność wynikała przede wszystkim z formuły łączenia sztuk, nowoczesnej tematyki baletowej i nowej muzyki, komponowanej specjalnie dla tego zespołu. Współpracujący z Baletami Rosyjskimi malarze przyczynili się do zmiany sylwetki tancerza i zrewolucjonizowali myślenie o scenografii baletowej. Léon Bakst i Nikołaj Roerich wprowadzili folklorystyczny koloryt, Natalija Gonczarowa – wizje konstruktywistyczne, a Picaso – kubizm i abstrakcję (*Parada*, choreogr. Leonid Miasin, 1917). Co do nowoczesności samej choreografii, to największym osiągnięciem – a zarazem klęską zespołu w owym czasie – była premiera *Święta wiosny* Igora Strawińskiego z choreografią Wacława Niżyńskiego (1913). Balet Strawińskiego łamał taneczne kody, wprowadzając do choreografii ekspresję pierwotnej i prymitywnej energii. W 1913 Niżyński pisał do Strawińskiego: „Ludzie zobaczą nowe i różne kolory, i całkiem różne linie, wszystkie inne, nieoczekiwane i piękne... Każda pozycja nie jest już tylko prostą pozycją, ale środkiem kanalizacji energii psychicznych i fizycznych”³².

Była to jedna z najgłośniejszych premier baletowych w historii tańca³³, niestety – zasłynęła głównie z uwagi na otaczającą ją atmosferę skandalu. Zaledwie po ośmiu przedstawieniach (pięciu w Paryżu i trzech w Londynie oraz jednej próbie kostiumowej) spektakl, który wymagał 120 prób³⁴, zszedł z afisza. Niżyński wkrótce potem się ożenił i Diagilew zerwał z nim współpracę. Tancerz stworzył już tylko jedną choreografię – *Dyla Sowizdrzała* w Nowym Jorku, która przeszła jednak bez echa.

Oburzenie premierowej widowni wywołała zarówno muzyka, łamiąca wszelkie dotychczas obowiązujące w kompozycji kody, jak i awangardowy temat baletu, który Roerich, obok Strawińskiego autor libretta, oparł na pogańskich wierzeniach i obrzędach Rusi, pokazanych surowo, wręcz okrutnie, a nawet w sposób obrażający subtelny gust paryskiej burżuazji³⁵. Z przytłaczającą krytyką spotkała się także sama choreografia, w której dokonana się być może największa rewolucja. Wizjoner Niżyński zrezygnował zupełnie z techniki klasycznej – choć przekonanie kompozytora baletu do nowej formy nie było łatwe. Współpraca zaś z Marie Rambert zaowocowała oparciem choreografii przede wszystkim na rytmie. Stopy tancerzy zwrócone były do środka, kolana lekko ugięte, ruch ciężki i niemalże bolesny w odbiorze. Tancerze często tańczyli bokiem lub tyłem do widza. To całkowite odejście od reguł baletowych odbiegało jednocześnie od tego, co działo się poza baletem w rodzącym się tańcu modernistycznym.

Tylko nieliczne grono ówczesnych krytyków potrafiło rozpoznać wielkość tego dzieła – jednym z nich był Jacques Rivière. Dostrzegł on w *Święcie wiosny* „balet socjologiczny”, pierwsze *chef d'œuvre*, które można przeciwstawić impresjonizmowi i w którym choreografia zrywa radykalnie z pryncypiami tańca klasycznego, tworząc zupełnie nowy język:

Nowość *Święta wiosny* to [...] powrót do ciała, wysiłek, aby zbliżyć się jak najbardziej do jego naturalnych mechanizmów, słuchając tylko jego bezpośrednich, radykalnych, etymologicznych wskazówek. [...] Przełamując ruch, redukując go do prostego gestu, Niżyński wprowadził do tańca ekspresję³⁶.

32 S. Crémézi, *La signature de la danse contemporaine*, s. 11.

33 Więcej o roku 1913 i jego kontekstach kulturowych oraz premierze *Święta wiosny* w publikacji pokonferencyjnej: „*Święto wiosny*”. *Dwie perspektywy*, red. M. Szoka, T. Majewski, Łódź 2014.

34 T. Wysocka, *Wspomnienia*, Warszawa 1962, s. 165.

35 L. Erhardt, *Wstęp do Programu „Święta wiosny”*, Warszawa 2011. Bardziej szczegółowy opis wieczoru premierowego można znaleźć m.in. we wspomnieniach żony Niżyńskiego, Ramoli, zob. R. Niżyński, *Nijinsky*, Suffolk 1960, s. 163–168.

36 J. Rivière, *Le Sacre du Printemps*, „Nouvelle revue française” 1913, nr 11, s. 706–730.

Głęboką kulturową analizę tego dzieła i jego premiery przedstawił w latach 80. XX w. kanadyjski badacz Modris Eksteins, doszukując się w utworze symbolicznej zapowiedzi i analogii do wydarzeń I wojny światowej³⁷. Ten premierowy wieczór zakończył pierwszy, najbardziej nowatorski etap działalności Baletów Rosyjskich. W choreografii kolejnych spektakli powracał silniejszy rys neoklasyzmu, co było symptomem późniejszego umacniania się tego stylu na scenach całej Europy. Spośród choreografów grupy wymienić trzeba Leonida Miasina, Bronisławę Niżyńską, Serge'a Lifara i George'a Balanchine'a. Balety Rosyjskie stały się pierwowzorem nowego typu kompanii – międzynarodowej, reprezentacyjnej grupy o wyrazistym stylu i estetyce. Do zespołu należeli również polscy tancerze, m.in. Piotr Zajlich, Leon Wójcikowski, Stanisław Idzikowski, Tadeusz Sławiński.

W 1920 inny słynny menedżer Rolf de Maré powołał do życia Balety Szwedzkie pod artystyczną dyrekcją Jeana Börlina. W ciągu następnych pięciu lat powstało 25 spektakli naznaczonych estetyką hybrydalną, łączącą balet, pantomimę, music-hall, wolny taniec, a w warstwie scenograficznej – abstrakcję i kubizm. Jednym z najsłynniejszych baletów tego zespołu jest *Stworzenie świata* (1923) w choreografii Börlina i ze scenografią oraz kostiumami Fernanda Légera. Nawiązujący do niezwykle popularnego wówczas *revue nègre*, wykorzystujący zafascynowanie egzotyką, spektakl ten dziś jest odczytywany jako przejaw kulturowego kolonializmu, *voir rasizmu*³⁸. W zupełnie odmiennej estetyce utrzymany jest inny znany balet *Rêlache* (1924) – oparty na formie kolażu i estetyce dadaistycznej, ze scenografią Francisca Picabii i muzyką Erika Satiego, wykorzystujący także projekcje filmowe.

Również w Polsce podjęta została próba zorganizowania podobnego zespołu. W 1937 powołano Polski Balet Reprezentacyjny, którego kierownikiem artystycznym została Bronisława Niżyńska. Zespół miał za zadanie przede wszystkim promować polską twórczość baletową, a o jego nielicznych sukcesach zdecydował rys folkloryzmu, ten sam co w Baletach Rosyjskich, niemniej z powodów głównie organizacyjnych oraz oczywistych historycznych zespół nie przetrwał na międzynarodowej scenie³⁹.

Balety Rosyjskie zaś zostały ostatecznie rozwiązane po śmierci Diaghilewa w 1929. Serge Lifar przeszedł do Opery Paryskiej, a za sprawą George'a Balanchine'a to Nowy Jork stał się kolejnym ośrodkiem rozwoju baletu.

W Niemczech ruchy awangardowe rozkwitły po I wojnie światowej, organizując się w formie grup artystycznych (Die Brücke, Der Blaue Reiter) czy też badawczych ośrodków interdyscyplinarnych (Hellerau, Darmstadt, Bauhaus). Atmosfera artystyczna służyła także eksperymentom w tańcu, który w pierwszym dwudziestolecu XX w. znajdował się pod wpływem zarazem teorii Labana, Jaques-Dalcroze'a, Rudolfa Steinera⁴⁰, jak i Duncan.

37 M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Poznań 2014.

38 Pochodzący z Konga choreograf Faustin Linyekula wystawił w 2014 podczas Kongresu Tańca w Düsseldorfie pierwszą rekonstrukcję tego spektaklu, ale dodając do niej komentarz obnażający jego rasizm i tanią egzotykę.

39 Zob. M. Komorowska, *Polski balet na muzycznej scenie XX wieku*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/polski-balet-na-muzycznej-scenie-xx-wieku-miedzy-partytura-a-tancem-cz-1-okres-miedzywojenny/> (dostęp: 6.01.2020), oraz I. Turka, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2010, s. 268–271. Obie autorki przytaczają pozostałe próby powołania polskich zespołów baletowych, które miały działać na międzynarodową skalę, m.in. Jana Cieplińskiego, Tacjanny Wysockiej i Feliksa Parnella.

40 Głoszona przez Rudolfa Steinera antropozofia to metafizyczna doktryna oparta na gnozie chrześcijańskiej. Członkowie wspólnoty zgromadzonej wokół Steinera praktykowali także proklamowany przez niego nowy rodzaj sztuki – eurytmie. Opierała się ona na pracy z ciałem i gestem, której zasady miały być jednak dostępne i zrozumiałe jedynie dla członków wspólnoty. Więcej na ten temat zob. M. Leyko, *Teatr w krainie utopii...*, s. 160–202.

Wyjątkowym, bo niewpisującym się w żaden nurt ani szkołę, przykładem tanecznej awangardy jest postać Valeski Gert (1892–1978), aktorki i tancerki, której droga do tańca wiodła przez kabaret, music-hall i film (współpracowała m.in. z Siergiejem Eisensteinem). W odróżnieniu od wielu artystek jej pokolenia poświęciła się wyłącznie scenie, nie nauczyła ani też nie stworzyła żadnej metody. Występowała na scenach Paryża i Berlina, nie bała się wcielać w postaci kontrowersyjne (np. prostytutki), demaskując mieszczańską hipokryzję ówczesnego społeczeństwa⁴¹. Gert świadomie dystansowała się wobec głównego nurtu *Ausdruckstanz*, obierając za podstawowe środki artystycznej ekspresji groteskę i satyrę. Fascynowało ją życie nowoczesnej metropolii, która stanowiła jedno z głównych źródeł jej inspiracji na poziomie tematycznym i formalnym: dynamiczne siły organizujące życie miejskie – tempo, przyspieszenie, dynamika i segmentacja czasu – strukturyzują też jej solowe mikroprzedstawienia⁴².

Miasto i maszyna to nieodłączne elementy filozofii futuryzmu, jednego z głównych nurtów awangardy początku XX w. Filippo Tommaso Marinetti, autor *Manifestu futuryzmu*, dobrze znał twórczość Duncan, Niżyńskiego, Valentine de Saint-Point, Fuller – sztukę tej ostatniej uważał za najbliższą ideałowi nowego tańca. Właściwą inspiracją pierwszego baletu futurystycznego była jednak maszyna – kreatorka szybkości i rytmu⁴³. W manifestie *Taniec futurystyczny* (1917) Marinetti sformułował zasady kompozycji nowej choreografii. Miała się ona opierać na fuzji człowieka i maszyny, by w ten sposób tworzyć „metalizm” tańca futurystycznego – tancerka naśladowała np. gestem ruchy silnika, kierownicy albo kół. Hałas, który powstaje ze ścierania się ciał stałych, mieszania się płynów lub gazów w ruchu, staje się jednym z najbardziej dynamicznych elementów poezji futurystycznej. Tańcowi ma więc towarzyszyć „hałas zorganizowany” i orkiestra „hałaśników”, wymyślona przez Luigię Russola. Taniec futurystyczny miał być zatem „nieharmoniczny – pozbawiony gracji – asymetryczny – dynamiczny – wolnosłowy”. Marinetti zaproponował także trzy scenariusze choreograficzne: *Taniec awiacyjny*, *Taniec szrapnela* i *Taniec kartaczownicy*⁴⁴.

Odpowiedzią na uznany za mizoginiczny *Manifest futuryzmu* Marinettiego był *Manifeste de la femme futuriste*, opublikowany w 1912 przez francuską artystkę (poetkę, choreografkę) Valentine de Saint-Point. Swoje postulaty dotyczące tańca sformułowała ona również w innym wystąpieniu, zatytułowanym *Métachorie*. Oznajmiła w nim, że taniec powinien być realizacją nadrzędnej idei poetyckiej, a nie np. improwizacji. Metachora to koncepcja łączenia sztuk: muzyki, tańca, poezji i geometrii (geometrii jako syntezy architektury, malarstwa i rzeźby). Artystka podkreślała znaczenie dyscypliny i metody, a nie tylko wolnych impulsów, jako podwalin sztuki tańca, która – jej zdaniem – przez brak szkół i metod była uwsteczniona w stosunku do innych dziedzin sztuki. Zasadniczą rolą tańca ma być ekspresja plastyczna ducha fizycznej ewolucji, wyrażanego poprzez formę w ruchu. De Saint-Point, chociaż deklarowała, że nie przynależy do żadnej szkoły, została przez futurystów uznana za swoją przedstawicielkę, ale to nie ona jest twórczynią najważniejszych baletów futurystycznych⁴⁵.

41 R. Burt, *Alien Bodies. Representations of modernity...*, s. 50–54.

42 G. Brandstetter, *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, New York 2015, s. 372–373.

43 Relacja człowiek–maszyna była także główną osią teoretyczną *Manifestu futuryzmu*. Jak pisze Tomasz Kireńczuk: „Podstawowym elementem manifestu jest apologia maszyny, która wyraża nie tylko bezkrytyczną pochwałę mitu nowoczesności, ale poprzez identyfikację człowieka z maszyną ujawnia pragnienie zrealizowania marzenia o wiecznej młodości...” (T. Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Kraków 2005, s. 37). W publikacji tej znajduje się także pełny przekład *Manifestu futuryzmu*.

44 F.T. Marinetti, *La danse futuriste*, [w:] *Danser sa vie...*, s. 55–60.

45 G. Brandstetter, *Poetics of Dance...*, s. 301–307.

Ballo Meccanico, stworzony w 1922 przez Ivo Pannaggię i Vinicio Paladinię, otworzył drogę wielu innym podobnym kreacjom na europejskich scenach. W balecie bez muzyki, w którym rytmiczną polifonię tworzył dźwięk wytwarzany przez silniki dwóch motocykli, dwaj tancerze, ignorując granice sceny, wchodzili na widownię, robiąc przy tym ruchy mimetyczne, zgodne z rytmem silników, tańczyli na drabinach i wykonywali skoki akrobatyczne⁴⁶. W innym balecie futurystycznym, *Anihccam del 3000* z 1924 (tytuł to anagram słowa „maszyna”), para tancerzy – odtwarzających role dwóch lokomotyw zakochanych w kierowniku stacji – tańczyła w kostiumach w formie poziomych rurowych pancerzy i w maskach w kształcie kominów, zaprojektowanych przez Fortunata Depera. Choreografia eksponowała zaś to, co Giacomo Balla przewidział dla *Macchina tipografica* (1914), baletu, w którym ruchy złączonych ramion tancerzy imitowały rytm maszyny drukarskiej, podczas gdy ich stopy, jako młoty czy tłoki, uderzały w podłogę⁴⁷. Wraz ze spektaklem *L'Angoisse des machines* (1927) autorstwa innego Włocha, Ruggera Vasarię, do tańca włączył się ruch pantomimiczny. Szereg kolejnych przedstawień, wśród nich stworzone przez Enrica Prampoliniego, z udziałem mimów Maria Riccottiego i Toshi Komoriego, odniósł duży sukces m.in. na scenach paryskich. Publiczność doceniła zerwanie z „pustą techniką” i „zimną wirtuozerią” Baletów Rosyjskich i Baletów Szwedzkich, jak i nową jakość ruchu – łagodnego, falistego, „nieruchomego piękna” estetyki japońskiej, wniesionej przede wszystkim przez Komoriego⁴⁸. W swoich dalszych choreografiach Prampolini wykorzystywał również motyw marionetki, mówiąc ściśle – „zmario-netyzowania” postaci bądź mariażu tancerzy i marionetek, co w efekcie prowadziło do deformacji, stylizacji i kodyfikacji gestu. W 1928 choreograf ten zaproponował jeszcze inną jakość ruchu, nazwaną później tańcem sportowym, łączonym z kategorią *aerodanse* – choreografii operujących głównie figurami i ruchami sugerującymi przestrzeń nadziemną (związanych z interpretacją sceniczną aero-poematów futurystycznych)⁴⁹.

Taniec miał dla futurystów zasadnicze znaczenie jako forma manifestacji zarazem na gruncie teorii, jak i praktyki artystycznej. Oczyszczony z wszelkiej sentymentalności, zmysłowości i romantyzmu, dążył do wprowadzenia (często z humorem) estetyki maszyny, dynamizmu i szybkości. Mechanizacja ciała, czy też jego „marionetyzacja”, była jednym z praw tej estetyki. Gesty stały się stylizowane i skodyfikowane, w sekwencjach ruchowych pojawiały się nawiązania do akrobatyki i sportu.

Myślenie o tańcu w pewnym stopniu skorelowane z ideami futuryzmu możemy odnaleźć w pracach Oskara Schlemmera – przede wszystkim w *Balecie triadycznym* – geometrycznej trylogii, w której ciało tancerza zostało poddane mechanicznej metamorfozie dzięki kostiumom i specjalnym akcesoriom (kostium jednej z postaci składał się z kompozycji najprostszych form geometrycznych: linii, kół, trójkątów), natomiast ruch taneczny zyskał charakter czysto abstrakcyjny. Schlemmer uznawał się za artystę mechaniki ciała, tańca matematycznego, „baletu mechanicznego”: „Nie narzekać na mechanizację, lecz cieszyć się z matematyki!”⁵⁰ – postulował. Matematyka miała dla niego wymiar artystyczny, metafizyczny, służyła temu, co zmysłowe, i ucieleśniała się

46 N. Blumenkranz-Onimus, *A bas le tango et Parsifal! La danse futuriste*, „Revue esthétique” 1992, nr 22, s. 56.

47 Giacomo Balla ustawił według porządku geometrycznego 12 artystów, którzy mieli przedstawiać część maszyny drukarskiej. Ich złączone ramiona miały sugerować system połączeń między trybami maszyny, a ruchy nóg naśladować ruchy tłoków maszyny. Zob. *ibidem*, s. 58.

48 *Ibidem*, s. 59.

49 *Ibidem*, s. 60–64.

50 O. Schlemmer, *Matematyka tańca*, [w:] Idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010, s. 54.

w formie. W choreografiach grupowych, masowych dostrzegał przede wszystkim oddziaływanie form geometrycznych. W tańcu doceniał zarówno linię akademicką, jak i osiągnięcia Jaques-Dalcroze'a, Labana i Wigman, ale też zadawał pytanie o status tańca musicalowego czy tańca jazzowego. Powoływał się na tekst Heinricha von Kleista *O teatrze marionetek*, uznając niejako nadrzędność marionety nad aktorem, wynikającą z tego, że w przeciwieństwie do ciała ludzkiego nie ulega ona zmęczeniu, może wykonywać ruchy niemożliwe dla człowieka, nie podlega prawom grawitacji⁵¹.

Kreacja sceniczna ma według niego emanować z przestrzeni i poczucia tej przestrzeni. Przestrzeni pojmowanej jako system miar i cyfr – i w tym znaczeniu abstrakcyjnej, w opozycji do natury. Przestrzeni, która determinuje wszystko, co się w jej obrębie dzieje, w tym taniec i jego formę. Z geometrii podłoża, z następstwa linii prostych i diagonalnych, z okręgów i łuków wyłania się – poprzez wertykalność figury tańczącej – stereometria przestrzeni. Przedłużeniem ciała mogą być akcesoria takie jak drążki, które przyłączone np. do ramion czy nóg akcentują właściwości przestrzeni. Podobnie kostium – pozbawiony stylu bądź też stanowiący nowy, absolutny styl, przestrzenny, będący po prostu ujęciem ciała w formę⁵².

Schlemmer zachwycał się możliwościami, jakie niósł ze sobą rozwój technologiczny. „Scena, która powinna być obrazem swoich czasów i jest sztuką szczególnie zależną od czasu, nie powinna lekceważyć [jego] znaków”⁵³ – twierdził. *Balet triadyczny*, którego pierwszy zarys powstał już w 1912, częściowo wykonany w 1915, zaś w całości w 1922, był pierwszą próbą nowego ujęcia tańca według Schlemmera. Triadyczność odpowiada zarówno konstrukcji formalnej dzieła, jak i liczbie wykonawców, a także jedności trzech elementów – kostiumu, muzyki i tańca. Schlemmer poszukiwał sposobu na zastąpienie kostiumu tekstylnego innym materiałem (metalem, aluminium, celulozoidem), dążąc do tego, aby w każdej z trzech części ruch i ciało były warunkowane właśnie kształtem i rodzajem materii kostiumu⁵⁴.

Schlemmer nie był jedynym artystą w Bauhausie, który zajmował się próbami teoretycznego ujęcia natury tańca. Również Wassily Kandinsky postulował konieczność wynalezienia nowego języka tańca, uznając balet za martwy i nieodpowiadający rzeczywistości. László Moholy-Nagy stworzył nawet projekt spektaklu baletowego, ale niestety, nie został on nigdy zrealizowany.

Myślenie Schlemmera w większym stopniu inspirowało twórców sztuk plastycznych niż choreografi – w tańcu kontynuował je Gerhard Bohner, autor rekonstrukcji *Baletu triadycznego* (1977); jego wpływy można także dostrzec w pracach amerykańskiego choreografa Alwina Nikolaisa (przestrzeń, kostium, abstrakcja).

Pierwsza generacja modernistów

Uczniowie Duncan, Jaques-Dalcroze'a i Labana należeli do pierwszej generacji niemieckiego modernizmu. Swoje największe sukcesy artystyczne zaczęli osiągać w latach 30. XX w., czyli wtedy, gdy do władzy doszli nacjonaści. Jak pisze Mark Franko, w tym czasie zarówno w USA, jak i w Niemczech ciało stało się choreograficznym kryterium tożsamości narodowościowej⁵⁵. Po między rokiem 1930 a 1940 taniec wkroczył na obszar ideologicznych konfliktów pomiędzy kapitalizmem, faszyzmem i komunizmem⁵⁶. Pewne podziały w środowisku tanecznym zaznaczyły

51 Idem, *Człowiek i sztuczna figura*, [w:] Idem, *Eksperymentalna scena Bauhausu...*, s. 46–47.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*, s. 75.

54 G. Brandstetter, *Poetics of Dance...*, s. 290–291.

55 M. Franko, *Dance and the Political. States and Exception*, „Dance Research Journal” 2006, nr 38, s. 4.

56 *Ibidem*.

się już podczas dwóch międzynarodowych konkursów tańca – w 1932 w Paryżu, a w jeszcze większym stopniu w Warszawie w 1933. O ile konflikt w Paryżu był raczej tradycyjnym przeciwstawieniem tego, co nowe, klasyce, o tyle prasa zwróciła uwagę na paradoks, że w Warszawie nazistowskie Niemcy reprezentowane były przez tancerki pochodzenia żydowskiego. Część z nich nie wróciła już do Niemiec, podobnie jak laureatka pierwszej nagrody Ruth Abramowitch Sorel, która pozostała w Warszawie, gdzie przez kilka lat uczyła tańca⁵⁷.

Bez względu na zawirowania polityczne ikoną niemieckiego tańca wyrazistego (*Ausdruckstanz*) pozostaje Mary Wigman (1886–1973). Uczennica Jaques-Dalcroze'a i współpracownica Labana, przez kilka lat uczestniczka kursów letnich w kolonii Monte Verità, szybko stworzyła własną grupę tańca. Jej najsłynniejsza praca – solo *Hexentanz* (1926) – uznawana jest za esencję gatunku *Ausdruckstanz*, który charakteryzują: kompozycja oparta na kontraście napięcie–relaksacja, kontakt z podłożem (w odróżnieniu od powietrznych ewolucji baletu), bezpośrednia ekspresja emocji, odrzucenie estetycznych wyznaczników klasycznego piękna. W *Hexentanz* uwidoczniło się także zainteresowanie Wigman ruchami ekstatycznymi, prymitywizmem. Stąd obecność w jej tańcu takich figur jak rotacje, zawieszania, często wykonywane z zamkniętymi oczami. Swoje postulaty teoretyczne sformułowała pod koniec kariery w wydanej w 1963 książce *Die Sprache des Tanzes*⁵⁸, podsumowującej najważniejsze dzieła jej życia. Taniec definiowany jest tutaj jako żywy język, właściwy ludziom i opowiadający o ludziach, język będący artystycznym przedstawieniem doświadczenia rzeczywistości, wznoszący się na nadrzędny poziom obrazów i przypowieści⁵⁹. Wigman wyodrębniła podstawowe elementy choreografii i tańca, są to: kompozycja, temat, jego rozwinięcie, urozmaicenie, struktura, dynamika, różnicowanie, ozdobniki. Wyróżniła także funkcje (czynności) taneczne: napięcie, rytm, oddech. Stworzyła ponadto podstawową klasyfikację tańca (taniec emocjonalny, taniec funkcjonalny, pantomima, formy mieszane, taniec grupowy, taniec stosowany)⁶⁰. W wielu miejscach podkreślała jednak, że niemożliwe jest zdefiniowanie i określenie wszystkich aspektów twórczości choreograficznej, bo podstawowym warunkiem jest talent i osobowość artysty. Talent do tworzenia tańca dostrzegała w umiejętności przekroczenia doświadczenia życia codziennego bądź jego uwznioślenia, w zdolności ekspresji duchowości. Z jednej strony proponowała więc pewne rozwiązania i definicje formalne, z drugiej podkreślała nadrzędność umiejętności pozatechnicznych. Podobnie jak inni pionierzy modernistyczni również Wigman założyła szkołę tańca w Dreźnie. Uczniami jej byli m.in. Kurt Jooss, Harald Kreutzberg, Susanne Linke, Gerhard Bohner. Jedną z najsłynniejszych polskich uczennic Wigman była Pola Nireńska, która rozwinęła swoją karierę głównie na emigracji w Stanach Zjednoczonych. Jej ukoronowaniem była *Tetralogia Holokaustu* (1982–1990), dzieło poświęcone pamięci rodziny i ofiar nazistowskich obozów koncentracyjnych, nad którym pracowała przez całe życie⁶¹.

Wigman wraz z zespołem pod koniec lat 20. i w latach 30. XX w. występowała także w Ameryce, gdzie jej spektakle spotkały się z dużym zainteresowaniem publiczności. Zachęcona tym sukcesem, powierzyła swojej uczennicy, Hanyi Holm, powołanie również w Nowym Jorku

57 L. Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich*, Paris 2011, s. 86–93. Autorka prezentuje w publikacji głęboką analizę związków niemieckich twórców tańca modernistycznego z władzami III Rzeszy.

58 M. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963.

59 *Ibidem*, s. 10.

60 M. Wigman, *Język tańca*, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. i przekł. J. Majewska, Kraków 2013, s. 93–101.

61 Zob. A. Iwańska, *Pola Nireńska. Człowiek i dzieło. Taniec z przeszłością*, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej...*, s. 108–125.

szkoły, która stała się ośrodkiem nauki tańca w duchu niemieckiego modernizmu. Cieniem na niekwestionowany dorobek artystyczny Wigman kładą się jej relacje z władzami III Rzeszy. W 1936 artystka uczestniczyła w przygotowaniach do olimpiady, występując jako twórczyni „niemieckiego tańca”, usuwała ze swojej szkoły uczennice pochodzenia żydowskiego, ale ostatecznie popadła w niełaskę, a jej szkoła w Dreźnie została zamknięta⁶².

Do emigracji z powodu pochodzenia żydowskiego zmuszony został Kurt Jooss (1901–1979), twórca *Zielonego stołu* (1932), jednego z najsłynniejszych spektakli tańca w XX w. Uczeń Labana, który w 1927 otworzył istniejącą do dziś szkołę tańca – Folkwang Hochschule w Essen (kształcili się tam m.in. Pina Bausch, Reinhild Hoffmann i Susanne Linke), może być uważany za przedstawiciela drugiej generacji modernistów, która nie odrzucała już z taką oczywistością klasyki teatru i tańca, ale kontynuowała poszukiwanie nowych form. Technika Joossa była połączeniem nauki Labana i tańca klasycznego, w spektaklach zestawiał on elementy pantomimy, teatru, baletu. Estetyka ta najbliższa jest gatunkowi *Tanztheater*, którego pełną formę rozwinęły wymienione absolwentki szkoły w Essen.

Umocnienie się nazizmu i wybuch II wojny światowej spowodowały, że centrum rozwoju tańca przeniosło się z Europy do Ameryki, już od początku wieku kształtowanej przez pionierów modernizmu. Taniec *modern* w Ameryce był tak samo zróżnicowany jak w Europie, przy czym należy pamiętać, że balet rozwijał się tam dopiero od lat 30. XX w., i to w ogromnym stopniu dzięki emigrantom z Europy (Fokin, Miasin, Balanchine). Amerykanie poznali już Balety Rosyjskie Diagilewa, Wigman, Joossa, Valeskę Gert czy Haralda Kreutzberga. Niektórzy artyści amerykańscy w latach 20. i 30. XX w. występowali również w Europie (Ted Shawn, Anna Sokołowa). Nie jest więc niczym zaskakującym, że po obu stronach Atlantyku pojawiły się korespondujące ze sobą idee.

Najważniejszą postacią amerykańskiego *modern dance* jest niewątpliwie Martha Graham (1894–1991), obok niej Doris Humphrey i Charles Weidman oraz Hanya Holm i José Limón. Należy także wymienić Annę Sokołową⁶³, tworzącą choreografie zaangażowane społecznie i politycznie, oraz Lestera Hortona, którego inspirowała przede wszystkim kultura Indian, jak i cały ruch *negro dances*⁶⁴, rozwijający się niejako paralelnie do tańca *modern*, zdominowanego przez artystów wywodzących się z białej klasy średniej. Do tej grupy wpisuje się też Martha Graham, wychowanka Denishawn School w Los Angeles, gdzie pracowała głównie z Tedem Shawnem. Graham szukała inspiracji w literaturze, psychologii (teorii Junga), mitach, kulturze amerykańskich Indian i Azji. Estetyka jej prac łączy elementy abstrakcji i prymitywizmu. Tworzyła zarówno spektakle solowe (najsłynniejszy to *Lamentation*, 1930), jak i grupowe, które nazywała też „tańcem masowym” (masa jako jedność)⁶⁵. W jej wypowiedziach na temat tańca można się doszukać motywów podobnych jak u europejskich modernistów: taniec wywodzi się z natury człowieka, z nieświadomości, jest – jak cała sztuka – ewokacją wewnętrznych impulsów, kolektywnej historii i kolektywnej psyche⁶⁶. W 1927 założyła w Nowym Jorku własną szkołę, opartą na stworzonej przez siebie technice tańca, z powodzeniem nauczanej i praktykowanej do dziś. Jej technika, głównie za sprawą uczniów (m.in. Alaina Bernarda), oddziaływała także na nowe nurty tańca w Europie, a zwłaszcza w Izraelu.

62 L. Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich*, s. 105–112.

63 Zob. I. Partsch-Bergshon, *Modern Dance in Germany...*, s. 55–56.

64 Zob. S. Manning, *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*, Minneapolis 2004.

65 M. Franko, *Dancing Modernism / Performing Politics*, Bloomington 1995, s. 64–68.

66 M. Graham, *Graham 1937*, przedruk w: *The Vision of Modern Dance. In the Words of Its Creators*, red. J.M. Brown i in., New Jersey 1979, s. 49–54.

Druga generacja modernistów amerykańskich, począwszy od lat 40. XX w., będzie negować spirytualizm Graham, prowadząc bardziej formalne poszukiwania (Alwin Nikolais, Paul Taylor) aż do przełomu, jakim okaże się aleatoryzm prac Merce'a Cunninghama. Cunningham we współpracy z Johnem Cage'em zredefiniował relacje muzyka–taniec–wiedz, otwierając drogę do eksperymentów postmodernizmu, esencją których była działalność Judson Dance Theatre i Grand Union. Poza USA technika Cunninghama wpłynęła zasadniczo także na rozwój nowego tańca francuskiego, zaś nurt amerykańskiego postmodernizmu na całokształt tzw. tańca konceptualnego. Czerpiąca z pełni tych doświadczeń współczesna scena tańca to hybrydowy konstrukt łączący osiągnięcia pionierów nowych nurtów z wpływami nowych technologii, sztuk wizualnych, performansu, nauki, filmu etc.

Rosnąca popularność szkół tańca modernistycznego w pierwszym dwudziestolecu XX w. przyczyniła się do popularyzacji tej nowej formy nie tylko scenicznego wyrazu, ale także sposobu życia, zwłaszcza młodych kobiet z rodzącej się klasy średniej. W latach 1910–1920 zachodni balet i taniec modernistyczny powędrowały do wschodniej Azji. Rosjanie, w ucieczce przed rewolucją bolszewicką, osiedlali się w Chinach i Japonii, gdzie otwierali studia, ucząc w nich kolejne generacje tancerzy. Również absolwenci szkół Isadora Duncan podróżowali do Chin i Japonii. W latach 1920–1930 Japończycy wyjeżdżali z kolei na studia do Europy, gdzie poznawali też niemiecki taniec ekspresyjny, który zaadaptowali we własnych warunkach kulturowych – w takiej formie zapoznali się z nim Chińczycy, a następnie eksportowali go do swojego kraju. W ten sposób zarówno balet rosyjski, jak i modernistyczny taniec zachodni pojawiły się w Chinach i Japonii oraz w Ameryce Północnej mniej więcej w tym samym czasie. Intensywna wymiana kulturalna pomiędzy Europą a Ameryką zaowocowała, pomimo estetycznych odrębności, przenikaniem się idei modernistycznych. Natomiast wymuszona wojną emigracja artystów przyczyniła się do rozpropagowania modernistycznych i neoklasyknych nurtów na całym świecie.

Próbując podsumować tę bardzo skrótowo kreśloną charakterystykę wycinka dziejów tańca, można zauważyć, że wyłaniają się z niej dwa główne kierunki w rozwoju tańca modernistycznego – jeden związany z pewną negacją obiektywnej rzeczywistości, skierowany ku naturze i wewnętrznym impulsom, będący niejako odpowiedzią na desakralizację nowoczesnego społeczeństwa. Ważna jest w nim relacja jednostka–społeczeństwo (stąd dwie najbardziej popularne formy tańca – solo i taniec masowy). Drugi kierunek gloryfikuje zmianę, obiektywną rzeczywistość, i to z niej czerpie wyznaczniki nowej estetyki tańca. Oba te kierunki wydały swoich mistrzów, stworzyły własne teorie i szkoły. Trzecim kierunkiem była droga awangardy estetycznej, która trwała tu i teraz (jak Balety Rosyjskie i Balety Szwedzkie, Valeska Gert), ucieleśniając dynamikę zmian początku wieku, ale bez szczególnej troski o swoje dziedzictwo.

Polscy artyści tańca od samego początku byli obecni i uczestniczyli w tej fermentacji estetycznej i ideowej. Mimo trudnych uwarunkowań polityczno-historycznych nowe nurty pojawiały się na ziemiach polskich od początku XX w. (występy Duncan i działalność Stefanii Dąbrowskiej), a po odzyskaniu niepodległości modernistyczne idee szczególnie mocno rozpowszechniły się dzięki działalności takich postaci jak Janina Mieczysława, Tacjana Wysocka, Irena Prusicka. Gościnne występy w latach 30. Kurta Joossa, Harald Kreutzberga czy Mary Wigman przybliżyły najważniejsze awangardowe zdobycze ówczesnej sztuki tańca. Polacy tańczyli u Diagilewa, prowadzili własne zespoły impresaryjne (Jan Ciepliński, Polski Balet Reprezentacyjny), a zespół Tacjanny Wysockiej wystąpił na słynnym konkursie paryskim w 1932. Szczególnym osiągnięciem tego okresu była organizacja Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Warszawie w 1933, na którym goszczono artystów z całego świata. Wybuch II wojny światowej zniweczył wiele z tych osiągnięć, ale nie zahamował rozwoju sztuki tańca w Polsce. Powolne

odradzanie się baletu, a zwłaszcza osiągnięcia powojennych pionierów – Janiny Jarzynówny-Sobczak, Conrada Drzewieckiego, Henryka Tomaszewskiego – ponownie wprowadziły polski taniec na międzynarodową mapę awangardy. Lata 90. XX w. zaś to szczególnie intensywny okres rozwoju tańca współczesnego, niezależnych zespołów i festiwali – ruchu, który do dziś nie ustaje w swojej intensywności i coraz śmielej wplata się w międzynarodową sieć interdyscyplinarnych zjawisk i nowej choreografii.

Joanna Szymajda

Powyższy tekst jest zmienioną i znacznie poszerzoną wersją artykułu: J. Szymajda, *Złoty wiek ruchu*, [w:] *Schlemmer* | *Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2016, s. 83–127.

Słownik tańca współczesnego



Abstrakcyjny taniec

[niem. *abstrakter Tanz*, ang. *Abstract Dance*]

kierunek w modernistycznej sztuce tańca, dla którego charakterystyczne jest traktowanie ludzkiego ciała jako obiektu geometrycznego, z pominięciem jego aspektu emocjonalnego.

Termin funkcjonował początkowo jako określenie poszukiwań formalnych w dziedzinie tańca prowadzonych przez Oskara Schlemmera w Bauhausie w Weimarze, a następnie w Dessau. Idee tańca abstrakcyjnego odzwierciedlało wystawienie *Baletu triadycznego* (1922) – dzieła interdyscyplinarnego, łączącego formę, barwę i ruch w przestrzeni sceny. Schlemmer zaprojektował i wykorzystał 18 kostiumów i masek, które nałożone na ciało i twarz performerów zmieniały ich w abstrakcyjne, przestrzenne, poruszające się obiekty. Użycie kostiumów i masek nieodnoszących się do rzeczywistości społecznej dodatkowo wyobcowywało postać ludzką, czyniąc z niej byt abstrakcyjny. Teoretyczną wykładnię swoich eksperymentów zawarł Schlemmer w eseju *Człowiek i sztuczna figura* (1925), w którym za znak naszych czasów uznał abstrakcję polegającą na oderwaniu poszczególnych części od całości, aby wzmocnić ich wyraz – z drugiej strony stanowi ona uogólnienie, które pozwala wykreować nową całość. Przedstawił tutaj cztery typy sztucznej figury: chodzącą architekturę, manekina, organizm techniczny oraz figurę odmaterializowaną. W Dessau Schlemmer stworzył cykl *Tańce Bauhausu*, na który złożyły się etiudy polegające na konfrontowaniu ciała tancerza z determinującymi jego ruch drążkami, obręczami, płaszczyznami metalowymi i lustrzanymi. Do tych eksperymentów nawiązywały później w Niemczech Reinhild Hoffmann i Susanne Linke oraz Gerhard Bohner.

Z nieco innych inspiracji zrodził się amerykański taniec abstrakcyjny. W latach 1940–1950 na amerykańską scenę taneczną silnie oddziaływali malarze, przedstawiciele ekspresjonizmu abstrakcyjnego, zwłaszcza Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning. Wiele zasad i strategii wypracowanych w malarstwie tego czasu zostało przeniesionych do działań scenicznych choreografów. Jako kontynuatorów tańca abstrakcyjnego, tworzących pod wpływem europejskiego tańca modernistycznego oraz artystów spod znaku ekspresjonizmu abstrakcyjnego, wskazuje się: Ericka Hawkinsa, Alwina Nikolaisa i Merce'a Cunnighama oraz pokolenie postmodernistów na czele z Yvonne Rainer, które pokazywało na scenie tzw. czysty ruch.

Hawkins był mężem Marthy Graham oraz członkiem jej zespołu, który opuścił w 1951; odtąd tworzył własne choreografie do partytur swojej drugiej żony, Lucii Długoszewski. Nie wszystkie jego choreografie zalicza się do tego nurtu, ale w *Geography of Noon* (1964), *Cantilever* (1963) czy *Classic Kite Tails* (1972) można dostrzec autorską koncepcję tańca abstrakcyjnego, polegającą na jego rozumieniu jako obrazu wyrażającego piękno.

Nikolais bywa określany jako „człowiek teatru”, ponieważ stosował na scenie różne rodzaje mediów, zarówno muzykę elektroniczną, jak i wizualizację, wpisując w nie działania tancerza. Na ciało tancerza, przypominające rzeźbę, nakładał różnorodne efekty świetlne i wizualne, co umożliwiało naprzemienne pokazywanie obrazów nierzeczywistych i rzeczywistych. Jego najslynniejsza choreografia należąca do tego nurtu to *Kaleidoscope* (1956), w której wykorzystał tyczki, koła, pręty,

peleryny. Ten interdyscyplinarny charakter spektaklu oraz próby przededefiniowania ciała tancerza przypominają działania sceniczne Schlemmera.

Cunningham pierwszy raz wystąpił w tańcu solowym na scenie w 1944, współpracując z kompozytorem Johnem Cage'em. W 1953 założył zespół Merce Cunningham Dance Company – w stworzonych dla niego choreografiach starał się realizować koncepcję tańca w czasie i przestrzeni, co oznaczało wyabstrahowanie go ze znanego kontekstu scenicznego, unikanie narracji i fabuły, ciągłości sekwencji. Jako przykłady zaliczane do tego nurtu mogą posłużyć *Suite by Chance* (1953) i *Dime a Dance* (1953). W odróżnieniu od wcześniejszych koncepcji eksponował wysublimowaną technikę i wirtuozowskie podejście do ciała tancerza.

Także niektóre choreografie Anne Teresy de Keersmaeker noszą znamiona tańca abstrakcyjnego, szczególnie pierwsze prace tworzone z matematyczną precyzją, podążające za muzyką, polegające na organizacji ruchu w przestrzeni przy zachowaniu minimalizmu w gestyce i działaniu, np. *Fase. Four Movements to the Music of Steve Reich* (1982). Jej autorski styl sytuuje się pomiędzy amerykańskim minimalizmem a niemieckim teatrem tańca (*Tanztheater*).

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Kästner, I., *Meg Stuart, Anne Teresa de Keersmaeker*, München 2007; Królicza, A., *Dyskretnie i wywrotowo*, „Dwutygodnik” 2014, nr 137; Lahusen, S., *Oskar Schlemmer. Mechanical Ballets?*, „Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research” 1986, t. 4, nr 4; Schlemmer, O., *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010; *Schlemmer | Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2017.

Anna Królicza

Afryka – rozwój tańca współczesnego

Taniec współczesny na kontynencie afrykańskim rozwijał się od lat 60. XX w., równoległe do rozpadu kolonializmu. Proces ten przebiegał różnie w zależności od regionu, polityki kulturalnej władz, stanu gospodarki – np. w Republice Południowej Afryki dobry stan infrastruktury niezbędnej do funkcjonowania instytucji kultury i powszechny wpływ kultur zachodnich ułatwiał rozwój tańca, w odróżnieniu od np. państw Afryki Zachodniej. Dynamizm współczesnej choreografii afrykańskiej ukształtowały także kulturowe fenomeny panafrykańskie oraz międzynarodowe festiwale.

Oddziaływanie Zachodu przejawiało się m.in. w tym, że tradycyjne tańce afrykańskie pod wpływem kolonizacji ulegały pewnym transformacjom, gdy wplataną w nie – celowo lub jako parodię – figury czy zasady salonowych tańców europejskich (np. taniec parami). Najwcześniej taniec teatralny pojawił się w Egipcie, który odegrał główną rolę w zakresie popularyzacji baletu i nurtów tańca współczesnego w północnej Afryce i na Półwyspie Arabskim, następnie, wraz z kolonizacją brytyjską, w RPA. Royal Opera House w Kairze, która powstała z okazji inauguracji Kanału Sueskiego w 1869, była pierwszym teatrem operowym w Afryce. Gościł on wiele europejskich zespołów operowych, dramatycznych i baletowych; pierwszy balet *Giselle* pokazano tu w 1882. Państwowa szkoła baletowa (dziś Wyższy Instytut Baletowy, oferujący naukę do stopnia doktora w zakresie baletu) została założona w 1958 przez pierwszego egipskiego ministra kultury Sarwata Okaszę. Pracowali w niej głównie rosyjscy pedagodzy, dopiero od 1979 nauczanie przejęli egipcscy artyści.



II. 1. Germaine Acogny. ©Hyun Kim