

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 Królica, 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 Królica, 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

<https://doi.org/10.18778/8142-729-6>

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 zjawiskowi 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 fermentie 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 zadziwiał 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 „ceremonii 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 neoplatonńskiej 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 egemplifikacja 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 wyobrażeniowa 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 przecież 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, rewiowe (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 włączeniu 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 mistyce: 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 proponował 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. Raszevska-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 dokonała 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 *Świącie 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, wysilek, 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 neoklasyczny, 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. Turska, *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 mikropredstawienia⁴².

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 Russolę. 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 Pannaggiego i Vinicio Paladiniego, 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 ruchyłączonych 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 Vasariego, do tańca włączył się ruch pantomimiczny. Szeręg 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 specyficznym 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 połączone 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 przyczepione 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, zawieszenia, 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.

Umacnianie 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 Sokolow). 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 Sokolow⁶³, 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, poczynając 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–widz, 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 Isadory 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 neoklasycznych 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, Haralda Kreutzberga czy Mary Wigman przybliżyły najważniejsze awangardowe zdobycze ówczesnej sztuki tańca. Polacy tańczyli u Diaghilewa, 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.

The background of the entire page is a light gray field covered with a complex, repeating pattern of white geometric shapes. These shapes include vertical rectangles of various heights, some with diagonal hatching, and others with small white dots or circles inside. There are also triangles, some pointing left and some pointing right, and various irregular polygons. The pattern is dense and covers the entire surface, creating a textured, architectural feel.

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 najsłynniejsza 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 Keersmaecker 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., *Terpsichora 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 Keersmaecker*, München 2007; Królica, 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, przeł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010; *Schlemmer | Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2017.

Anna Królica

Afryka – rozwój tańca współczesnego

Taniec współczesny na kontynencie afrykańskim rozwijał się od lat 60. XX w., równolegle 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 wplatano 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 egipscy artyści.



II. 1. Germaine Acogny. ©Hyun Kim

Instytut Baletu z czasem otworzył filię w Aleksandrii (dyr. Wadoud Faizi); poza nim działają także prywatne studia baletowe, których tradycja sięga początków XX w.

W 1958 powstał również załazek zespołu baletowego, który oficjalnie zadebiutował w 1966 pod dyr. Konstantina Szatilowa spektaklem *Fontanna Bachczysaraju* (choreogr. Leonid Lawowski). Był to pierwszy i jedyny w tym czasie rezydencyjny zespół baletowy w Afryce i krajach arabskich. W 1970 Serge Lifar jako pierwszy zachodni choreograf stworzył tu *Dafnis i Chloé*, stopniowo wprowadzano także prace choreografów egipskich: np. jednoaktowy balet dotyczący konfliktu arabsko-izraelskiego *Al-Soumoud* (Męstwo, choreogr. Abdel Monem Kamel, 1971); *Eyoun Bahiyah* (Oczy Bahiyah, choreogr. Kamel i Esmat Ali, 1975) – pean na cześć egipskiego prezydenta, czy folklorystyczny *Al-Moulid* (Wszystkich Świętych, choreogr. Magda Ezz). W serii modernistycznych miniatur choreograficznych tematykę egipską eksplorowała w latach 1974–1985 Magda Saleh. Od 1972 balet kairski odbył kilka międzynarodowych *tournee* (ZSRR, Japonia, Europa, Korea Południowa, Meksyk). Saleh i Kamel występowali gościnnie w Teatrze Bolszoi, niektórzy zaś tancerze egipscy dołączyli na stałe do zespołów europejskich. Po inauguracji nowego budynku Cairo Opera House (1988) dyрекcję przejął Kamel, a do zespołu przyjęto tancerzy ukraińskich i rosyjskich (dziś stanowiących większość). Balet kairski często występuje na oficjalnych, rządowych uroczystościach. Wizyty zespołów *modern dance* otwierają egipską publiczność na nowe nurty, w 1993 w nowym budynku opery powstał pierwszy państwowy zespół tworzący w tej estetyce – Firqat al-Raqas al-Hadith (Kairski Operowy Teatr Tańca), pod dyr. byłego asystenta Maurice’a Bějarta, pochodzącego z Libanu Walida Awniego.

Scena tańca współczesnego znajduje się w Kairze, jest ona niewielka oraz zasadniczo pozbawiona wsparcia państwa. Pierwsze niezależne inicjatywy związane z tańcem współczesnym powstały w latach 90., głównie dzięki artystom takim jak Mohamed Shafik i Karima Mansour, łączącym pracę za granicą z aktywnością lokalną. Cairo Contemporary Dance Centre, założone przez Mansour w 1999, to pierwsza tego typu inicjatywa w dziedzinie tańca współczesnego w Egipcie i w rejonie arabskim. W ramach centrum działa szkoła oraz zespół Ma’at Dance MECA (Movement for Egyptian Contemporary Art). Również w Kairze w 2002 Mirette Mechail założył zespół No Point Perspective, którego główną formą pracy jest improwizacja. Warty uwagi jest również Nassim el Raqas Festival w Aleksandrii, gdzie taniec pokazywany jest w przestrzeniach miejskich.

W Republice Południowej Afryki do lat 70. XX w. taniec baletowy zarezerwowany był wyłącznie dla białych mieszkańców kraju. Na fali nasilającego się *apartheidu* taniec *modern* zaczął być postrzegany jako swoista przestrzeń możliwej emancypacji „czarnego ciała”. W 1973 w Cape Town Sonje Mayo otworzyła studio Jazzart, specjalizujące się w tańcu *modern* i tańcu jazzowym, w ramach którego powstał także pierwszy w kraju zespół, złożony z czarnych tancerzy (dziś znany jako Jazzart Dance Theatre). Z połączenia technik zachodnich, takich jak technika Alexandra czy technika *release*, z tradycyjnymi tańcami południowej Afryki Mayo stworzyła załazek estetyki określanej niekiedy jako *afrofusion* (jednak nie wszyscy artyści afrykańscy akceptują ten termin).

Pierwszym zespołem, w którym występowali tancerze zarówno biali, jak i czarni, był Moving Into Dance, założony w 1978 w Johannesburgu przez Sylvię Glasser. W tym czasie było to działanie nie tylko rewolucyjne, ale też nielegalne. Podobnie jak Mayo Glasser łączyła techniki *modern* z tradycyjnymi tańcami południowej Afryki.

Zmierzch *apartheidu* przyniósł z kolei dążenie do wpisywania ekspresji kulturowej, również tańca, w ogólnie forsowaną ideę społeczeństwa multikulturowego i wielorasowego, nie zawsze chętnie przyjmowaną przez samych artystów, nadal dostrzegających wiele nierówności i separatyzm społeczny. Wiąże się to z pojawieniem się nowego pokolenia czarnych artystów, nastawionych krytycznie wobec socjopolityki państwa, takich jak Gregory Maqoma i Vincent

Mantsoe (wywodzący się ze szkoły Moving Into Dance), Boyzie Cekwana, Dada Masilo, Neli-siwe Xaba. To m.in. z powodu braku wsparcia państwa dla tańca współczesnego w RPA tamtejsi artyści często pracują w Europie. Powoduje to paradoksalną sytuację, że studenci tańca w RPA nie mają zbyt dużego kontaktu z lokalnymi artystami. W Johannesburgu nadal działają także szkoły baletowe uczące klasyki, w tym szkoła rosyjska Waganowej oraz oddział Royal Dance Academy. Powołany w 2001 profesjonalny Joburg Ballet może być przykładem przełamывania stereotypów: zespół łączy tancerzy różnych narodowości i kolorów skóry.

Prekursorem znaczących zmian na kontynencie były tzw. wielkie balety afrykańskie, czyli zespoły narodowe, które w formach scenicznych prezentowały tradycyjny taniec i muzykę; były też ważnym narzędziem budowania tożsamości kulturowej w przededniu upadku kolonializmu. Powstawały one przede wszystkim na obszarze północnej Afryki, najbliższej wpływowi zachodniemu, a najsłynniejszy wśród nich był balet gwinejski, przekształcony z zespołu założonego przez Keitę Fodébé w 1947 w Paryżu. Po odzyskaniu przez Gwineę niepodległości w 1958 zespół Fodéby dostał się pod opiekę prezydenta Sékou Touré, zyskując status instytucji narodowej, tancerze zaś zostali urzędnikami państwowymi (mecenat ustał po śmierci Touré w 1984). W latach 70. zespoły baletów afrykańskich traciły na popularności i znaczeniu, ulegały też folkloryzacji. W tym samym czasie, wraz z początkami dekolonizacji, zaczęły się pojawiać nowe formy miejskie, towarzyszące nurtom muzycznym rozwijającym się od lat 60. (m.in. *reggae* z akcentami politycznymi artysty o pseudonimie Alpha Blondy z Wybrzeża Kości Słoniowej, jazz w Ghanie i Nigerii, *afrobeat* wypromowany przez Felę Kutiego z Nigerii). Ta koniunktura przyczyniła się do popularyzacji gatunków tańca miejskiego, który przeszedł w tym czasie mutację i otworzył się na nowe jakości, odzwierciedlając także procesy modernizacyjne w społeczeństwach. W Afryce Zachodniej rozwinęła się *djandjoba* – taniec kobiecy, wypromowany przez zespół Bembeya Jazz National (obecnie Republika Gwinei), w Wybrzeżu Kości Słoniowej Ernesto Djédjé spopularyzował *ziglibity* – etniczny taniec zaadaptowany na nowoczesną scenę. Youssou N’dour (Senegal) zmodernizował tradycyjny taniec *mbalax*, w całej zaś Afryce popularny stał się kobiecy *danse du ventilateur* (taniec wentylatora), prototyp popularnego *twerka*, zawdzięczający swoją nazwę niezwykle szybkim ruchom bioder. W podobnym stylu utrzymany jest *shakara* – taniec wykonywany zazwyczaj przez parę w kręgu do utworów z nurtu *afrobeat*. Niezwykle widowiskowa jest również pochodząca z Afryki Środkowej rumba, rozpowszechniona na całym kontynencie. W latach 90. spopularyzowały się także *cha-cha*, *soukousm*, *kwassa kwassa* i *ndombolo* (forma grupowa, zapożyczająca m.in. z ruchów bokserskich, popularna zwłaszcza w Kongo) czy *makossa* w Kamerunie.

W latach 60. i 70. państwa afrykańskie podjęły się organizacji pierwszych festiwali międzynarodowych, prezentujących również program taneczny. Były to m.in. Festival Panafricain d’Alger (Festiwal Panafrykański w Algierze) w latach 1969–2009 i World Black and African Festival of Arts and Culture (Światowy Festiwal Czarnej i Afrykańskiej Kultury i Sztuki), zorganizowany w Dakarze w 1966, w Lagos w 1977 i ponownie w Dakarze w 2010. Z kolei powołanie Francophonies – festiwalu teatrów frankofońskich w Limoges w 1984, a następnie w 1990 stowarzyszenia Afrique en créations (Twórcza Afryka) przyczyniło się do rozkwitu teatru w krajach takich jak Burkina Faso, Wybrzeże Kości Słoniowej, Senegal, Mali, Togo, Kongo. Powstały wówczas, pod dużym wpływem tzw. patronów francuskich, pierwsze opery afrykańskie (wyprodukowane w Paryżu): *Waramba: Opéra Mandingue* (reż. Souleymane Koly, 1992) oraz *Un Touareg s’est marié à une Pygmée* (reż. Werewere Liking, 1992).

W 1977, przy wsparciu prezydenta Senegalu Léopolda Sédara, w Dakarze została otwarta Mudra-Afrique, filia szkoły Bédarta pod kierownictwem Germaine Acogny. Jej uczniowie stanowią większość pierwszej generacji afrykańskiego nowego tańca, często łącząc pracę za granicą z pionierską działalnością we własnym kraju, m.in. Irène Tassembédo, która w Paryżu założyła

zespół Ébène, a następnie szkołę i zespół w Burkina Faso; pochodzący z Czadu muzyk, tancerz i aktor Clément Masdonga, pracujący we Francji i Stanach Zjednoczonych; Kongijczyk Longa Fo i Burkińczyk Alassane Congo czy Senegalczyk Jean Tamba (twórca zespołu 5ème Dimension). W kolejnych latach powstały m.in. w Wybrzeżu Kości Słoniowej teatralno-taneczne zespoły Kotéba (1974, dyr. Koly) oraz Village Ki-yi M'bock (1985, dyr. Liking), następnie Koulédafrou (1975–1987), kierowany przez Burkińczyka Drissa Sanou, Companhia de Dança Contemporânea de Angola (1991, pod auspicjami ministra kultury początkowo jako Experimental Dance Group, obecnie zespół niezależny, dyr. Ana Clara Guerra Marques) czy kenijska Compagnie Gàara (1996, dyr. Faustin Linyekula, Opiyo Okach) oraz Salia ni Seydou w Burkina Faso (1993).

Od lat 80. organizowane są kolejne duże festiwale: Dance Umbrella (Taneczny Parasol) w RPA (1984), Marché des Arts et des Spectacles (Targi sztuki i widowisk) w Abidżanie, Wybrzeżu Kości Słoniowej (1993) i Rencontres Chorégraphiques de l'Afrique et l'Océan Indien (Spotkania choreograficzne Afryki i Oceanu Indyjskiego), prowadzone od 1995 przez Culturesfrance (wówczas jako L'AFAA). To ostatnie przedsięwzięcie, zainicjowane przez historyka tańca z Wybrzeża Kości Słoniowej Alphonse'a Tiérou (autora jednej z pierwszych książek o tańcu tego kontynentu – *Doplé, loi éternelle de la danse africaine*, 1989), w bardzo dużym stopniu zaważyło na zdynamizowaniu rozwoju tańca współczesnego w Afryce. W 1995 w zdewastowanej 20-letnią wojną domową Luandzie zorganizowana została pierwsza afrykańska platforma Rencontres. Po dwóch edycjach w Angoli kolejne odbyły się w Antananarywie (Madagaskar 1999, 2001, 2003), w 2006 w Paryżu (uznano wówczas, że żaden z krajów afrykańskich nie gwarantuje odpowiednich warunków organizacyjnych), w 2008 w Tunisie (Tunezja), w 2010 w Bamako (Mali), w 2012 w Johannesburgu, w 2016 w Wagadugu (Burkina Faso). Edycja w 2016 była jednocześnie podsumowaniem trzyletniego cyklu 17 rezydencji artystycznych oraz czterech platform tańca: Tunis Capitale de la Danse (Tunis – stolica tańca) w 2014, Abok I Ngoma w 2014 (Yaoundé, Kamerun), Duo-Solo Danse w 2015 (Saint-Louis, Senegal) oraz Kinani w 2015 (Maputo, Mozambik).

Naturalne dla wczesnej estetyki współczesnego tańca jest czerpanie inspiracji z kultury różnych regionów afrykańskich, swoiste mutacje stylów muzycznych i tanecznych. Artyści odwołują się zarówno do źródeł tańca tradycyjnego, jak i form miejskich oraz kultury zachodniej, a także innych kultur – np. w podnoszącym temat jedności człowieka i natury solo *Gula Matari* pochodzącego z RPA Vincenta Sekwati Koko Mantsoe (1995) czy *Cleansing* La Compagnie Gàara (1997), prezentującym minimalistyczną i intymną estetykę, wychodzącą od rytuału pogrzebowego i odwołującą się do japońskiego *butō* (spektakl ten był interpretowany jako odniesienie do ludobójstwa w Rwandzie w 1994). W 1999 pochodzących z RPA, ale z różnych grup społecznych, Cekwanę i Robyn Orlin połączyła krytyka rasizmu i zaangażowanie polityczne. *Rona* (My) Cekwany to minimalistyczne, spirytualne solo, stworzone również pod wpływem *butō*; z kolei spektakl *Daddy, I've seen this piece...* Orlin (1999), zaprezentowany podczas 3. edycji Rencontres, w humorystycznych kadrach ukazał problem segregacji rasowej. W 1999 całkowicie żeński zespół Tchétché, założony przez Béatrice Kombé Gnopa – symbolizujący wyzwolenie młodych kobiet spod rodzinnej i patriarchalnej presji – w spektaklu *Sans repère* (Bez odniesienia) przedstawił analizę nakładania się globalizacji i tradycji w Afryce. W 2003 nagrodę na Rencontres zdobyło *Ti Chelbé* (Maczo), praca odwołująca się do wielkiej traumy tego kontynentu – niewolnictwa, autorstwa Kettly Noël, Haitanki, mieszkającej w Bamako, reprezentującej afrykańską diasporę. Nie obyło się też bez skandali wokół nowego tańca, przy czym najgłośniejsza była próba cenzury politycznej w 2003 z powodu nagości występującego w spektaklu *Um Solo Para Cinco* (Od jednego do pięciu) Mozambijczyka Augusta Cuvilasa.

Wielu artystów w tym czasie uczyło współczesnego tańca afrykańskiego w szkołach w Europie, zwłaszcza we Francji (niemniej żaden z nich nie zdobył wysokiego stanowiska, np. dyrektora centrum choreograficznego). Artyści ci, wykorzystując rangę festiwalu Rencontres, starali się zachęcić władze swoich krajów do inwestowania w infrastrukturę potrzebną do rozwoju sztuk widowiskowych, nauki, także do wspierania twórców i uwzględnienia statusu twórcy. Salia Sanou, dyrektor artystyczny Rencontres w latach 2000–2006 (od 2006 razem z Seydou Boro), zmienił formułę festiwalu z konkursowej na szerszą prezentację nurtów nowego tańca w Afryce, naukę i wymianę artystyczną, wprowadzając warsztaty i debaty z artystami z innych dziedzin, filozofami, dziennikarzami etc.

Od 1995 tańce afrykańskie coraz częściej pojawiały się na najważniejszych festiwalach europejskich i światowych. Spektakl *Pour Antigone* (Dla Antygony) Mathilde Monnier (1993), zrealizowany z udziałem afrykańskich tancerzy, wywołał prawdziwą modę na Afrykę, wielu znaczących choreografów europejskich przybyło na ten kontynent w poszukiwaniu inspiracji i współpracy: m.in. Benjamin Lamarche w Nigerii, Alain Platel w Burkina Faso, Susanne Linke w Senegalu. Pochodzący z Gujany Bernardo Montet po pobycie w Czadzie stworzył dwie ważne prace ukierunkowane na Afrykę – w 1997 *Issê-Timossé* (Ucieleśnienie tego, co nadejdzie) i następnie *O.More* (2002), Heddy Maalem zaś zrealizował *Święto wiosny* z tancerzami z Senegalu, Beninu i Nigerii (2004). Te prace wpłynęły na zmianę postrzegania tańca afrykańskiego przez zachodnią publiczność, która zaczęła w nich widzieć już nie praktykę społeczną, ale sztukę tworzoną przez młodych Afrykańczyków.

Poza wymienionymi wcześniej do najważniejszych festiwali tańca współczesnego w Afryce należą: Burkina Faso – Dialogues de Corps (Dialogi ciał), od 1997, dyr. Salia nĩ Seydou; Kame-run – Abok i Ngoma, 2002–2014, biennale powołane przez Elise Mballę; Kenia – Encounters Contemporary Dance Festival, 2004, 2005, dyr. Okach; Mali – Dense Bamako Danse, od 2003, dyr. Kettly Noël; Nigeria – Danse Meets Dance, od 2001; Maroko – On Marche. Rencontres Choréographiques de Marrakech (Ruszamy się. Spotkania choreograficzne Marrakeszu), od 2005, dyr. Taoufiq Izeddou; Tunezja – Tunis Capitale de la Danse (Tunis – Stolica Tańca, wcześniej jako Rencontres Choréographiques de Carthage), od 2002, dyr. Syhem Belkhodja, w 2005 występował tu Polski Teatr Tańca – Balet Poznański; Senegal – Kaay Fecc, od 2001, dyr. Nganti Towo, Gacirah Diagne i Jean Tamba.

Grono najważniejszych artystów współczesnego tańca afrykańskiego tworzą: Robyn Orlin (ur. 1955, RPA), Boyzie Cekwana (ur. 1970, RPA), Germaine Acogny (ur. 1944, Senegal), Irène Tassembédo (ur. 1956, Burkina Faso), Koffi Kôkô (Benin), Faustin Linyekula (ur. 1974 w ówczesnym Zairze), Sanou (ur. 1969, Burkina Faso), Dada Masilo (ur. 1985, Soweto).

Główne instytucje edukacyjne to: École des Sables (1998, Dakar, Senegal, dyr. Acogny), Centre Méditerranéen de Danse Contemporaine – Śródziemnomorskie Centrum Tańca Współczesnego (2007, Tunis, dyr. Syhem Belkhodja), centrum choreograficzne La Termitière (2006, Burkina Faso, dyr. Sanou), Cairo Contemporary Dance Centre oraz placówki interdyscyplinarne: Nairobi – Godwon Art Centre (dyr. Okach), RPA – Dance Factory, The Market Theatre. Podobne inicjatywy edukacyjne powstają także w Mozambiku, Czadzie, Kongo.

BIBLIOGRAFIA: Acogny, G., *Danse africaine / Afrikanischer Tanz / African Dance*, wyd. 4., Frankfurt am Main 1994; Ghekiere, D., *La coopération culturelle et la danse contemporaine: une alliance durable?*, „Africultures” 2007, nr 69; Sanou, S., *Afrique. Danse Contemporaine*, red. D. Frétard, Paris 2008; Sörgel, S., *Contemporary African Dance Theatre*, London 2020.

Joanna Szymajda

Agnel Romana

właśc. Romana Paulina Maciuk-Agnel [ur. 1965]

polska tancerka, historyk sztuki, choreografka, dyrektor zespołu. Ukończyła Społeczną Szkołę Baletową w Krakowie i historię sztuki na paryskiej Sorbonie; zdobyła specjalizacje w zakresie tańca historycznego i charakterystycznego, doskonaliła je m.in. w VII Konserwatorium w Paryżu. Kształciła się też w Indiach (Madras) w klasycznym tańcu indyjskim *bharatanatyam*. Od 1991 związana z paryskimi zespołami tańca historycznego: Le Ballet Légendaire d'Île de France (kierownik), Le Bal Paré (solistka m.in. w *La Dame et le Chevalier*), Théâtre Baroque de France. Od poł. lat 90. działa w Polsce. W Warszawskiej Operze Kameralnej wraz ze znawcą muzyki dawnej, dyrygentem Jean-Claude'em Malgoire zrealizowała (opracowanie ruchu i układów tańca oraz udział w przedstawieniach) *Alceste* Jeana-Baptiste'a Lully'ego (1997) i *Tancrède* André Campry (2000), a także *Tétide in Sciro* Domenica Scarlatti'ego (2000). Współpracuje z teatrami dramatycznymi, operowymi i muzycznymi w kraju i za granicą, opracowując ruch i układy tańców historycznych.

W 1997 założyła w Krakowie Balet Dworski Ardenre Sole (obecnie Cracovia Danza), a rok później Fundację Cracovia Danza. Od 2000 na dziedzińcu arkadowym na Wawelu i w przestrzeniach miejskich Krakowa organizuje międzynarodowy Festiwal Tańców Dworskich Cracovia Danza, nadając każdej edycji inny temat przewodni, organizuje warsztaty i pokazy plenerowe.

Do polskiego życia kulturalnego wniosła niewątpliwą nowość: w ślad za koncertowo-operowym nurtem wykonawstwa historycznie poinformowanego wprowadziła taniec historycznie poinformowany (zob. rekonstrukcja choreograficzna), wiążąc go ponadto z dziejami Polski. W tym stylu podkreślała wagę gestu, pracy rąk i etykiety kroków, angażowała najlepszych muzyków z tej dziedziny (m.in. klawesynistki Elżbietę Stefańską, Urszulę Bartkiewicz). Realizuje spektakle do muzyki z epoki (często odtwarzanej z taśmy), oparte na rekonstruowanych choreografiach i zapisach w traktatach historycznych, w kostiumach szytych często według dawnych prawideł.

Uprawia także taniec orientalny, współpracuje z Marią Pomianowską, multiinstrumentalistką badającą źródła muzyki etnicznej wszystkich kontynentów; prowadzi zajęcia w Akademii Muzycznej w Krakowie (tańce historyczne). Brała udział w projekcie Polska – Indie. Konwersacje; odbyła podróże artystyczne do Indii (2009, 2010, 2011) i występowała na Indyjsko-Europejskim Festiwalu Tańca. Jest autorką publikacji dotyczących zagadnień tańca historycznego.

Odnaczona Srebrnym Krzyżem Zasługi przez Prezydenta RP, najwyższym odznaczeniem rządu francuskiego – Orderem Legii Honorowej, Brązowym Krzyżem Zasługi Gloria Artis oraz Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski.

BIBLIOGRAFIA: Agnel, R., *Istota i znaczenie gestu w operze i balecie XVII i XVIII w.*, [w:] *Improwizacja w muzyce baroku*, red. M. Zieliński, Bydgoszcz 2004; Agnel, R., *Kilka uwag na temat tańca na dworze wawelskim w okresie Złotego Wieku*, [w:] *Taniec w Krakowie*, Kraków 2007; Agnel, R., *Podstawowe formy tańca dworskiego w okresie Baroku*, [w:] *W kręgu tańca barokowego*, red. P. Grajter, Łódź 2007; Agnel, R., *The Origins and the Symbolism of the Polonaise*, [w:] *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert*, red. U. Schlottermüller, H. Weiner, M. Richter, Freiburg 2008.

Małgorzata Komorowska

Ailey Alvin

[1931–1989]

amerykański tancerz, choreograf, reżyser. Uczył się tańca u Katherine Dunham oraz Lestera Hortona w Los Angeles, w zespole którego zadebiutował w 1950, a następnie u Marthy Graham, Hanyi Holm i Charlesa Weidmana w Nowym Jorku. Po śmierci Hortona w 1953 objął kierownictwo zespołu. W Nowym Jorku tańczył m.in. w broadwayowskim musicalu *House of Flowers*, a w 1958 stworzył Alvin Ailey American Dance Theater. W tym samym roku opracował *Blues Suite*, jedną z jego najbardziej znanych choreografii, której głównym tematem były ból i gniew kojarzone z *bluesem* i – szerzej – afroamerykańskim dziedzictwem. W 1960 stworzył sławną choreografię *Revelations*, a następnie *Masekela Language* (1969), *Cry* (1971) i *Night Creature* (1975). Tworzył choreografie do spektakli tanecznych Joffrey Ballet i American Ballet Theatre, a także dla komedii muzycznych i opery. Od 1964 jego zespół często występował za granicą, odwiedzając kraje Dalekiego Wschodu, Związek Radziecki, Australię i Afrykę. W 1969 założył w Brooklinie Alvin Ailey American Dance Center, a w 1970, wraz z Pearl Lang, American Dance Center na Manhattanie; w 1972 został stałym rezydentem New York City Center, zmienił też nazwę organizacji na Alvin Ailey City Center Dance Theater; do pierwotnej nazwy powrócił w 1976. W repertuarze zespołu znalazło się wiele prac innych choreografów, m.in. Hortona i Billa T. Jonesa. Prezentacje taneczne charakteryzowały się zróżnicowaniem rasowym tancerzy, a także indywidualizmem osobowości i stylów tanecznych. Styl Alvin Ailey American Dance Theatre można określić jako eklektyczną, spektakularną i intensywną emocjonalnie mieszankę tańca klasycznego, *modern dance* i jazzu. Po śmierci choreografa dyrekcję zespołu objęła Judith Jamison.

BIBLIOGRAFIA: Bailey Peter, A., *Revelations. The Autobiography of Alvin Ailey*, Sacramento 1997; DeFrantz, T.F., *Dancing Revelations. Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*, Oxford 2004; Dunning, J., *Alvin Ailey. A Life in Dance*, Cambridge, MA 1998; Tracy, R., *Ailey Spirit. The Journey of an American Dance Company*, New York 2004.

Magdalena Zamorska

Akrobatyka

[gr. *akrobatēs*]

1) szereg skodyfikowanych dyscyplin sportowych; 2) jedna z tradycyjnych technik cyrkowych i podstawa warsztatu artysty cyrkowego; 3) element warsztatu aktora, tancerza, mima, performer. Specyficzna odmiana fizycznej ekspresji, wymagająca odpowiednich warunków fizycznych oraz długoletniego treningu. Jej elementy dzielą się na dynamiczne i statyczne; stworzenie układu akrobatycznego polega na ich skomponowaniu. Główne elementy to liczne warianty i kombinacje obrotów, podciągnięć, podpór, przerzutów, salt, stójek, skoków, zwisów. Część z nich wymaga specjalnych przyrządów, odmiennych w akrobatyce sportowej i cyrkowej. Wyróżnia się akrobatykę podstawową (edukacja fizyczna ogólnorozwojowa, forma pomocnicza w dyscyplinach sportowych); sportową i widowiskową [Kaczyński 1988: 9 i n.]. W tych wszystkich odmianach niezbędne jest opanowanie warsztatu, różnią się one natomiast celem ich wykorzystania: wyczyn sportowy, wykonanie cyrkowe numeru, fizyczne przygotowanie tancerza i aktora.

W europejskim kręgu kulturowym jest częścią odległego dziedzictwa antycznego. Jako odrębna dziedzina aktywności fizycznej (ale i praktyka kulturowa) uprawiana była w protosportowych zawodach i popisach oraz jako forma treningu wojskowego i aktorskiego. Od końca XIX w. zyskała popularność dzięki cyrkom oraz „systemom gimnastycznym” dla amatorów (np. gimnastyka szwedzka). W Polsce rozwinęła się m.in. dzięki działalności Towarzystwa Gimnastycznego Sokół.

Od poł. lat 20. XX w. taniec akrobatyczny stał się modny w teatrach rewiowych europejskich metropolii, skąd wzorce przenikały do teatrów w Polsce, a w sposób szczególnie do teatrów warszawskich, jak Bagatela, Morskie Oko, Niebieski Młyn, Qui Pro Quo („Dyrektor Włast stale jeździł do Paryża po nowe numery, muzykę i teksty, które potem przerabiał na polski” [Halama 1984: 25]). Specyfikę polską można dostrzec w eklektycznym połączeniu tańca charakterystycznego (opartego często na tańcu ludowym), tańców towarzyskich z wpływami cyrku, wodewilu i music-hallu. Akrobatykę i popisy cyrkowe w latach 20. i 30. do swoich choreografii włączali m.in. Bożena Alesso, Elżbieta Antoszówna, Irena Filonówna, siostry Halama (Zizi, Loda, Alicja, Helena), Iga Korczyńska, Malina (Maria Aleksandra) Michalska, Ina i Jerzy Ney, duet Niewęgłowskich, siostry Watras [Mamontowicz-Łojek 1972: 32, 39–44]. Feliks Parnell w licznych duetach (z Niną Pawliszczewą i Zizi Halamą) w partnerowaniu wykorzystywał spektakularne możliwości połączenia akrobatyki z tańcem i pantomimą [Parnell 2003: 214–219]. Tacjanna Wysocka na początku lat 20. obserwowała treningi akrobatyczne w Cyrku Staniewskich i zapraszała akrobatów do prowadzenia zajęć w swojej szkole [Wysocka 1962: 134–143]. Akrobatyka była ważnym elementem stylu choreograficznego Tacjann-Girls (tancerek akrobatycznych, m.in. Janiny Kędzierskiej, Hanny Lebedowicz, Janiny Łukaszewicz, Janiny Smoszewskiej): „Tacjann-girls nie były [...] typowym zespołem girls [...]; efekt widowiskowy [...] układów opierał się głównie na elementach akrobatycznych, które w tym czasie zyskały przewagę także w jej nauczaniu” [Mamontowicz-Łojek 1972: 44]. Wysocka wykorzystała swoją praktykę pedagogiczną w wydany w 1955 poradniku *Gimnastyka artystyczna*. Conrad Drzewiecki (uczeń Parnella) istotnym elementem stylu Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego uczynił oparte na akrobatyce skoki, przerzuty, podciągnięcia.

W tańcu współczesnym elementy akrobatyki często są używane zarówno w tańcu neoklasycznym, jak i w pantomimie, teatrze fizycznym, w stylach *breakdance*, *urban hip-hop* (zob. taniec uliczny). Ale podstawowe zasady akrobatyki sportowej czy cyrkowej (opartej na ruchu eksplorującym siłę, zwinność, balans, ryzyko) mogą służyć jako materiał choreograficzny w wielu skrajnie różnych stylach i technikach tańca współczesnego. Pojawiły się m.in. w pracach Trishy Brown, Jacka Łumińskiego, Davida Parsonsa, Rootless Root, Paula Taylora, Ultima Vez. W choreografiach łączących taniec z nowym cyrkiem akrobatyka bywa główną techniką prowadzenia ruchu, a zarazem autoreferencyjnym tematem przedstawienia (Compagnie XY).

BIBLIOGRAFIA: Halama, L., *Moje nogi i ja*, Warszawa 1984; Kaczyński, A., *Akrobatyka*, Wrocław 1988; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Parnell, F., *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*, Łódź 2003; Wysocka, T., *Gimnastyka artystyczna*, Warszawa 1955; Wysocka, T., *Wspomnienia*, Warszawa 1962.

Grzegorz Kondrasiuk



Il. 2. Warsztaty z Tonym Orrico w ramach Alternatywnej Akademii Tańca, Art Stations Foundation, Poznań 2014. Fot. Jakub Wittchen. ©Art Stations Foundation

Alternatywna Akademia Tańca

organizowany w latach 2009–2019 w Poznaniu w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec coroczny cykl pięciodniowych sesji warsztatowych, prowadzonych przez uznanych pedagogów i artystów, skierowany do polskich tancerzy i choreografów. W jej ramach polscy artyści tańca mogli rozwijać swoje kompetencje z zakresu współczesnej choreografii.

Ważnym aspektem działalności akademii była nie tylko cykliczność, trwale wzmacniająca system edukacji tancerzy i choreografów w Polsce (dostępność stypendiów), ale także stworzenie platformy wymiany informacji i doświadczeń wśród uczestników. Organizatorzy oferowali laboratoryjny model edukacji oraz interdyscyplinarność prowadzonych zajęć. Kładli przy tym nacisk na współczesną dynamikę rynku sztuki tańca, promującego nie tylko techniczne umiejętności, ale także osobowości oraz kreatywność adeptów.

Wykładowcami byli m.in. Nigel Charnock, Jonathan Burrows, Jozef Frucek, Michael Schumacher, Isabelle Schad, Simone Aughtertlony, Chris Harding, Arkadi Zaides, Hooman Sharifi, David Zambrano, Keith Hennessy, Raimund Hoghe, Philippe Blanchard, Myriam Gourfink, Claudia Dias, Rosalind Crisp, Maria Scaroni, Sjoerd Vreugdenhil, Peter Pleyer i Lisa Nelson.

Gabriela Karolczak

American Ballet

amerykański zespół baletowy działający w latach 1934–1938, założony przez Lincolna Kirsteina i Edwarda M.M. Warburga, którego kierownikiem artystycznym był George Balanchine. W skład zespołu weszli uczniowie prowadzonej przez Balanchine'a od 1933 School of American Ballet. Pierwsze przedstawienie zespołu – *Serenade* – odbyło się w grudniu 1934 w Hartford, Connecticut. W marcu 1935 przez dwa tygodnie zespół pokazał w Adelphi Theatre w Nowym Jorku siedem baletów Balanchine'a: *Alma Mater*, *Dreams*, *Reminiscences*, *Serenade*, *Transcendence*, *Mozartiana* i *Errante*. W skład zespołu wchodził m.in. Ruthanna Boris, Giselle Caccialanza, William Dollar, Joseph Levinoff (ur. w Warszawie), Eugene Loring, Kataryn Mullooney, gościnnie występowali Tamara Geva i Paul Haakon.

Od jesieni 1934 zespół występował w Metropolitan Opera w Nowym Jorku jako balet operowy. Jako *premier danseur* zaangażowany został Anatole Vilzak, zespół zaś powiększono o kolejnych tancerzy, m.in. Harolda i Lwa Christensenów, Ericka Hawkinsa, Albię Kavan, Lilian Moor. Na repertuar składały się utwory z pierwszego sezonu i nowe produkcje Balanchine'a, jak *The Bat* (1936) oraz choreografia do *Orfeusza i Eurydyki* Christopa Willibalda Glucka z kostiumami i scenografią zaprojektowaną przez Pavla Tchelitcheva – śpiewaków w spektaklu przeniesiono do fosy orkiestrowej. Te zbyt nowoczesne rozwiązania nie zdobyły uznania publiczności. W 1937 zespół zorganizował dwudniowy festiwal Igora Strawińskiego, na który złożyły się trzy balety Strawińskiego w choreografii Balanchine'a: *Apollon musagète* (1928) oraz stworzone na tę okazję *The Card Party* i *Le baiser de la fée*. Mimo że oba wieczory z udziałem kompozytora za pulpitem dyrygenckim okazały się sukcesem, kontrakt z Metropolitan Opera w następnym roku nie został przedłużony, gdyż uznano, że Balanchine nie respektował obowiązującego w niej tradycyjnego stylu.

Wiosną 1941 Kirstein na zlecenie Nelsona A. Rockefellera zorganizował zespół na pięciomiesięczną *tournee* po Ameryce Południowej. Kirstein swój Ballet Caravan połączył z American Ballet, tworząc American Ballet Caravan pod kierunkiem Balanchine'a. W repertuarze występów gościnnych znalazły się *Ballet Imperial*, *Concerto Barocco*, *Billy the Kid*, *The Filling Station* oraz *Apollon musagète*.

Pomimo krótkiej działalności American Ballet odegrał ważną rolę w rozwoju baletu klasycznego w Stanach Zjednoczonych, gdyż przyczynił się do powstania pierwszej szkoły baletowej, zbliżonej profilem i poziomem kształcenia do rosyjskich szkół baletowych, zaprezentował w Ameryce twórczość Balanchine'a, rozwinął talenty wielu tancerzy i choreografów oraz doprowadził do powstania New York City Ballet (1948).

BIBLIOGRAFIA: Chujoy, A., *The New York City Ballet*, New York 1953; *Dance for a City. Fifty Years of New York City Ballet*, red. L. Garafola, E. Foner, New York 1999; Kirstein, L., *The New York City Ballet*, New York 1973; Reynolds, N., *Repertory in Review. Forty Years of the New York City Ballet*, New York 1977; Taper, B., *Balanchine. A Biography*, New York 1984.

Jadwiga Majewska

American Dance Theater

repertuarowy zespół tańca działający w latach 1964–1965 w Nowym Jorku pod kierownictwem José Limóna, którego celem było zachowanie klasycznego kanonu *modern dance* jako dziedzictwa po pierwszej rewolucji tanecznej. Zespół przeciwstawiał się kierunkowi reprezentowanemu przez pokolenie młodych choreografów z Judson Church (zob. Judson Dance Theater), którzy obalali wszystkie zasady związane z tradycją tańca *modern*. Zespół działał dzięki wsparciu The New York State Council

on the Arts, wystąpił dwukrotnie w New York State Theater w Lincoln Center: w listopadzie 1964 zaprezentowano prace Doris Humphrey, Limóna, Donalda McKayle'a i Anny Sokolow; w marcu 1965 przedstawiono choreografię Valerie Bettis, Merce'a Cunningham, Paula Drapera, Lucasa Hovinga, Humphrey, Pearl Lang, Limóna, Sophie Maslow, Alwina Nikolaisa i Sokolow. Z powodu trudności finansowych zespół nie mógł kontynuować działalności. Jego znaczenie w historii tańca uważa się za wyjątkowe, gdyż jako pierwszy zespół dbał o dziedzictwo amerykańskiego *modern dance*.

BIBLIOGRAFIA: Limón, J., L. Garafola, *José Limón. An Unfinished Memoir*, Hanover 1998; McDonagh, D., *The Complete Guide to Modern Dance*, Garden City, NY 1976.

Jadwiga Majewska

Amerta Movement

[Joged Amerta]

somatyczno-spirytualistyczne praktyki ruchowe zapoczątkowane przez Indonezyjczyka Suprpto Suryodarmo (ur. 1945), inspirowane tradycjami medytacyjnymi z Jawy. Słowo *amerta* w języku jawańskim oznacza „eliksir” lub „nektar życia” [Reeve 2011: 55]. Oficjalnie w 2010 przyjęto nazwę Joged Amerta, którą praktycy tłumaczą jako „tańczący/ruszający się nektar życia” [Reeve 2010: 189] i odróżniają od starego terminu jako szerszego, obejmującego także działania inspirowane zbliżoną filozofią. Dydaktyka oraz rozwój praktyki prowadzone są od 1986 w szkole Padepokan Lemah Putih na Jawie oraz okazjonalnie w Europie (głównie w Niemczech i Wielkiej Brytanii) oraz USA.

Rozwój praktyki rozpoczął się w latach 70. XX w., gdy jej główny twórca zainteresował się współzależnością człowieka/performera i jego środowiska naturalnego, kulturalnego oraz społecznego. Relacja ta pozostała kluczowym elementem jego ekologicznej filozofii, uwzględniającej często prowadzenie zajęć w naturalnym otoczeniu. Pomimo czerpania z lokalnego kontekstu w praktykach nie są wykorzystywane tradycyjne tańce, a ruch bazuje na improwizacji z wykorzystaniem zachowań codziennych: spacerowania, siadania etc. Autorzy tego programu to grupa tzw. pionierów – poza Suryodarmo należą do niej Niemcy Christina Stelzer i Christian Böhringer oraz Szwajcarka Susanka Christman, która od 1984 rozwijała praktykę na Jawie. Wniesiona przez nich inspiracja zachodnim postmodernizmem została połączona z technikami medytacyjnymi pochodzącymi z tradycji jawańskiej (Sumarah) oraz buddyzmu *theravāda* (Vipassanā). Celem praktyki ma być doświadczeniowa redukcja dualizmu ciała i umysłu.

Amerta Movement nie obejmuje skodyfikowanego katalogu technik cielesnych, a ich zakres i forma zależą od praktykującego i od instruktora, który to tytuł nadaje Suryodarmo jako nieformalny guru. Zajęcia mają charakter aktywnej relaksacji, która poprzez redukcję cielesnych oraz mentalnych blokad ma podnosić wrażliwość na otoczenie. W Polsce praktyka funkcjonuje głównie jako metoda wspierająca psychoterapię.

BIBLIOGRAFIA: Bloom, K., M. Galanter, S. Reeve, *Embodied Lives. Reflections on the Influence of Suprpto Suryodarmo and Amerta Movement*, Charmouth 2013; Reeve, S., *Nine Ways of Seeing a Body*, Axminster 2011; Reeve, S., *Reading, Gardening and 'Non-Self'. Joged Amerta and its emerging influence on ecological somatic practice*, „Journal of Dance & Somatic Practices” 2010, nr 2; Wojciechowska, A., A. Bielańska, *Amerta movement, czyli „filozofia ruchu” w terapii osób chorych psychicznie*, „Psychoterapia” 2001, nr 1.

Tomasz Ciesielski

Ameryka Łacińska – rozwój tańca współczesnego

Rozwój tańca współczesnego w Ameryce Łacińskiej związany jest ściśle z historią: misjami Kościoła katolickiego, konkwistą i wpływami europejskimi – zwłaszcza z emigracją artystów po I i II wojnie światowej. Misje katolickie jako pierwsze wprowadzały elementy europejskie do lokalnych kultur, głównie poprzez formy teatralne i taneczne, które często wspomagały procesy chrystianizacyjne. Natomiast emigrujące elity europejskie, m.in. w czasie wojen napoleońskich, wprowadziły tańce salonowe. W czasie konkwisty brutalna eliminacja kultur autochtonskich ułatwiła ekspansję nowych form: związanych z kulturą chrześcijańską (np. procesje, *congada* w Brazylii), dworską (np. argentyński *pericón* czerpiący z kadryla, większość uroczystych form tańców meksykańskich) czy popularną – formy karnawałowe, maskarady, interludia (np. *La Tirana*). Specyficznym efektem tych procesów są także tańce udratyzowane, odnoszące się do doświadczenia samej konkwisty, np. meksykańskie *Moros y Cristianos* i *La Conquista de México* czy peruwiańskie *Apu Inca* – taniec wyobrażający śmierć ostatniego wodza Inków. Wpływy hiszpańskie w XVII w. (obecne głównie w Chile, Argentynie, Meksyku i na Karaibach) przejawiały się np. w hybrydowych formach tańca, jak np. kreolska *panana*. W Brazylii wykształciły się formy mieszane, łączące kulturę lokalną i wpływy portugalskie oraz afrykańskie (*capoeira*, *candomblé*). Napływ niewolników w innych krajach spowodował szybką asymilację elementów tańców afrykańskich z kulturą autochtonską. Tym samym południowoamerykańskie tańce folklorystyczne i popularne są w większości mieszanką kultur prekolumbijskich, europejskich i afrykańskich. Od początku XIX w. powstawanie nowej tożsamości polityczno-kulturowej kontynentu wiąże się z większą otwartością na wymianę kulturową, w tym wizyty zagranicznych zespołów tańców dworskich (hiszpańskich, francuskich, portugalskich). Zjawisko to w połączeniu z nową emigracją wyższych klas społecznych z Europy spowodowało przenikanie tańców dworskich (menueta, kadryla) do kultur lokalnych. Na początku XX w. pojawił się właściwy taniec artystyczny – głównie dzięki *tourné* po Ameryce Łacińskiej Isadory Duncan (1916), Anny Pawłowej (1916–1918 i 1920) oraz Baletów Rosyjskich (1913–1914 i 1917). W czasie trwania i po zakończeniu II wojny światowej wielu artystów z Europy wyemigrowało do Ameryki Północnej i Południowej, modernizując taniec w stylu ekspresjonistycznym. W 1940 kontynent odwiedził m.in. zespół Kurta Joossa ze spektaklem *Zielony stół*, który wzbudził ogromne zainteresowanie publiczności. Znaczący wpływ na rozwój sztuki tańca wywarły zróżnicowane w natężeniu i czasie trwania okresy dyktatur. Pierwsze wpływy niemieckiego ekspresjonizmu i amerykańskiego *modern dance* były widoczne już w latach 40. i 50., a od lat 70. XX w. powstawały zespoły tańca współczesnego (ale także klasyczne i neoklasyczne). Do początku XXI w. w kilku krajach (Chile, Brazylii, Argentynie, Meksyku, na Kubie) wykształciła się stosunkowo dobrze rozwinięta struktura instytucjonalna tańca, zarówno tańca klasycznego, jak i tańca współczesnego, a w większości pozostałych krajów działają dziś artyści i instytucje niezależne, niemniej sytuacja poszczególnych krajów różni się znacząco z uwagi na nierówności ekonomiczno-polityczne.

Chile

W Chile już w XIX w. pojawiły się tańce dworskie (gawot, menuet, w 2. poł. XIX w. – walc i polka), a w późniejszym okresie także pierwsze formy widowisk tanecznych. Po odzyskaniu niepodległości w 1818 Chile potrzebowało nowej tożsamości kulturowej i intelektualnej, która odpowiadałaby ideom nowo powstałej republiki, a długa historia opery i baletu ułatwiła niejako

uznanie tańca za sztukę narodową. W 1843 powstała tu jedna z pierwszych na kontynencie szkół tańców dworskich, a w latach 1850–1857 *tournée* odbywały liczne zespoły europejskie, m.in. Compagnie de Monsieur Poncot, Compagnie Roussets, amerykańsko-europejska trupa akrobatyczno-taneczna Martinetti–Ravel. Jeden z tancerzy Pawłowej – Jan Kaweski – został w Santiago i założył tu w 1921 akademię tańca klasycznego. Taniec modernistyczny pojawił się za sprawą szwajcarskiej tancerki Andrée Haas, uczennicy Émile’a Jaques-Dalcroze’a, inicjatorki pierwszego nowoczesnego programu nauczania tańca na Uniwersytecie Chiilijskim (1928). Razem z Elsą Martin, uczennicą Mary Wigman, Haas zaproponowała nowe podejście do tańca, związane z muzyką współczesną i psychoanalizą. Jej metoda obejmowała zajęcia z gimnastyki, rytmiki, tańca, choreografii, pantomimy i innych technik zaczerpniętych od Wigman i Rudolfa Labana. W 1940 troje tancerzy Joossa – Ernst Uthoff, Lola Botka, Rudolf Pescht – założyło na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Chiilijskiego szkołę tańca współczesnego, a następnie w 1945 stały zespół taneczny, finansowany przez państwo – Ballet Nacional Chileno (Chiilijski Balet Narodowy). Uczyla w niej m.in. Doreen Young, wychowanka Kaweskiego. Początkowo zespół wystawiał balety europejskie (*Coppélia*, *Pietruszka*) oraz choreografie Joossa i produkcje pozostające w duchu tańca ekspresjonistycznego. W latach 50. zespół prezentował estetykę bardziej neoklasyczną. Tutaj szkolili się prekursorzy tańca nowoczesnego: Patricio Bunster (członek zespołu Joossa, studiował również technikę Sigurda Leedera), Joan Turner i Malucha Solari (właśc. María Louisa Solari Mongrío). W 1951 powstało pierwsze oryginalne dzieło chiilijskiego twórcy – utrzymane w duchu niemieckiego ekspresjonizmu *El umbral del sueño* Solari. Z kolei Bunster wprowadził po raz pierwszy kulturowy kontekst latynoamerykański (brutalna historia konkwisty hiszpańskiej i wojen prekolumbijskich) do swojego dzieła *Calauacán* (1959).

W 1952 radzieccy tancerze Vadim Sulim i Nina Gritsova założyli w Teatro Municipal de Santiago drugi zespół baletowy, ukierunkowany klasycznie. W 1958 zmienił on nazwę na Ballet Arte Moderno, prezentując styl współczesny, aby w 1982 powrócić do formuły klasycznej pod dyr. Ivana Nagya, ponownie zmieniając nazwę na Ballet de Santiago. W 1993 współdyrekcję zespołu objęła Marcia Haydée, związana z baletem w Stuttgarcie, co umożliwiło wymianę tancerzy i wzbogacenie repertuaru o prace m.in. Johna Cranko i Ismaela Iva.

W choreografiach powstających w latach 1960–1973 dominowały idee narodowe i popularnokulturowe. W latach 60., w czasach rządów Salvadora Allende, promowano masowość tańca. W 1964 Turner i Alfonso Unanue rozpoczęli prowadzenie warsztatów choreograficznych dla amatorów, upowszechniając taniec jako praktykę rekreacyjną, wspierając również politycznie program Allende. Pracę tę kontynuował założony w 1969 Ballet Popular. W tym czasie powstały także zespoły folklorystyczne, nawiązujące do rdzennych tradycji Chile, m.in. Ballet Folklórico Aucamán (1965), który następnie został przekształcony w Ballet Folklórico Nacional (BAFONA – Narodowy Balet Folklorystyczny).

W latach 70. XX w. reżim militarny Augusta Pinocheta, związany z burżuazją chilijską, uznał balet za bardziej odpowiedni i mniej ofensywny niż sztuka modernistyczna, wspierana przez poprzedników. Po przewrocie w 1973 dyrektorzy Ballet Nacional Chileno pełnili swoje funkcje z nadania władzy Pinocheta, a styl zespołu był zasadniczo klasyczny. Kierunek rozwoju tańca w Chile nie był więc taki, jak w krajach europejskich (taniec dworski – balet – taniec współczesny). To balet przełamywał tutaj prymat tańca współczesnego, zwłaszcza silnej tradycji niemieckiego tańca ekspresjonistycznego, dominującej w latach 40. i 50. Nadejście demokracji w 1990 odświeżyło sposób funkcjonowania zespołu, a jego dyrektorami zostawali często uznani artyści zagraniczni. Okres dyktatury to paradoksalnie czas rozwoju niezależnych zespołów i ośrodków tańca, tworzonych z dala od pozostających pod wpływami władzy uniwersytetów i teatrów.

W 1985 Turner i Bunster założyli pierwsze centrum tańca współczesnego – Centro de Danza Espiral, w którym szczególny nacisk położono na konteksty społeczne tej sztuki. Do pozostałych najważniejszych inicjatyw tego okresu należy zaliczyć: interdyscyplinarną Agrupación de Danza Mobile (1977–1991) pod dyr. ucznia Alejandra Jodorowsky’ego – Hernána Baldricha Meneses, zespoły Teatro Contemporáneo de la Danza (1974–1979) i Vértice (1979–1982, dyr. Ingeborga Krussell), zespół posiadający przez wiele lat skład wyłącznie żeński – Danzahora (1980) Gaby Conchy, grupę tańców dawnych El Taller de Danzas Antiguas (1976–2005) pod dyr. Sary Vial, eklektyczną w stylu Compañía Karen Connolly (od 1986), Teatro Experimental de Danza-Teatro, założony w 1982 przez Magaly Rivano i Alejandra Cohena, a także działalność artystki specjalizującej się w *improvizacji* – Vicky Larraín. Od końca lat 80. coraz bardziej obecny jest także *hip-hop* i formy miejskie, od lat 90. zaś wyłoniło się nowe pokolenie artystów działających w kolektywach i grupach niezależnych (Espaciochecoslovaquia, Experimentación Escénica, AnilínA Colectivo, Compañía de Danza Contemporánea OTUX, Compañía Danza JAM, Compañía de Danza Mundo Moebio i in.), powstają centra rezydencyjne i edukacyjne, np. NAVE – interdyscyplinarne centrum sztuk performatywnych w Santiago, czy El Centro Cultural Escénica en Movimiento w Concepción.

W Chile od lat 90. organizowanych jest kilka międzynarodowych festiwali tańca: najstarszy to interdyscyplinarny Santiago a Mil International Theatre Festival (od 1994), w ramach którego na stałe zagościł taniec, jednym z najstarszych i największym wyłącznie tanecznym jest Festival Internacional Danzalborde (Santiago, od 2001), ponadto – Festival de Danza Contemporánea Junto al Río (od 2009) i Festival LOFT (od 2010). Od 2016 działa wspierana przez Ministerstwo Kultury krajowa sieć tańca Corredor Sur de Danza Contemporánea, w ramach której organizowane są krajowe *tournée* chilijskich zespołów oraz wymiana między ośrodkami.

Głównym centrum, zarówno naukowym, jak i artystycznym, pozostaje Departament Tańca Wydziału Sztuk Uniwersytetu Chilijskiego. Tutaj wydawane jest pierwsze czasopismo poświęcone tańcowi – „Chile Danza” (od 1998). Ponadto w latach 2001–2004, średnio raz na kwartał, wychodziło czasopismo „Impulsos”, skoncentrowane głównie na tańcu współczesnym, od 2000 ukazuje się również pismo poświęcone baletowi „Arte Ballet”.

Brazylia

Tancerze i nauczyciele baletu pojawili się w Brazylii już w 1. poł. XIX w. (Hiszpan Louis Lacombe od 1811, Francuz Auguste Toussaint od 1815), zaspokajając głównie potrzeby kulturalne portugalskich emigrantów, niemniej wykształcili oni także pierwszą brazylijską tancerkę – Estelę Sezefredę. W Rio de Janeiro teatry powstawały początkowo głównie po to, by gościć zespoły europejskie podczas ich *tournée* (np. Teatro Lirico, 1909–1934, gdzie występowały m.in. Balety Rosyjskie, Pawłowa, Colonel Wassily de Basil Original Ballets Russes). W 1916 w Rio i São Paulo występowała Duncan. W Teatro Municipal (główny teatr operowy Brazylii, 1909) rosyjska tancerka Maria Olenewa w 1927 założyła istniejącą do dziś szkołę, w której działał także zespół baletowy, od 1936 jako oddzielna struktura. Zespół początkowo prezentował wyłącznie spektakle oparte na technice klasycznej, w 1934 pracował tu m.in. Serge Lifar. W 1939 w nowym budynku teatru oficjalnie zainaugurował działalność Ballet Municipal de Rio de Janeiro, w latach 1939–1943 pod kierownictwem czeskiego artysty Vaslava Veltcheka, który następnie został dyrektorem miejskiej szkoły baletowej i zespołu w São Paulo. Kolejnymi dyrektorami zespołu w Rio byli m.in. tancerze Baletów Rosyjskich: Igor Schwiezoff i Tatiana Leskowa oraz Brazylijka Dalal Achcar. Pierwsza czarna tancerka brazylijska, Mercedes Baptista, wystąpiła

w tym zespole w 1947; była ona uznawana za pionierkę popularyzacji kultury afro-brazylijskiej. Duży wpływ na rozwój zespołu miała Achcar, m.in. przez rozbudowanie go do ponad 100 tancerzy, ale także jako założycielka Ballet Association of Rio de Janeiro, stowarzyszenia mającego na celu poprawę standardów nauczania baletu w kraju. W São Paulo pierwszy zespół baletowy skoncentrowany na repertuarze klasycznym założyła w 1941 Polka – Halina Biernacka, która występowała w zespole Bronisławy Niżyńskiej. Pierwszą brazylijską tancerką, która uczyła baletu i otworzyła szkołę w São Paulo, była Maria Carmen Brandão. Do lat 70. w tańcu baletowym dominowała szkoła rosyjska (nauczająca wg metody Waganowej) oraz angielska, urozmaicona jednak często wnoszoną do tańca tematyką narodową (np. *Maracatu Dances* oparte na tańcach regionalnych, choreogr. Olenewa i Veltchek, 1930; *Amazonian Forest*, choreogr. Achcar, 1975).

Kolejnym ważnym zespołem był Ballet of the Fourth Centennial, założony w São Paulo w 1953 pod dyr. węgiersko-włoskiego choreografa, ucznia Labana, Aurela von Millosa. Zespół działał tylko kilka lat, ale wywarł znaczący wpływ na lokalne środowisko artystyczne, podejmując istotną współpracę z twórcami sztuk wizualnych oraz wprowadzając estetykę niemieckiego tańca ekspresjonistycznego. Główną popularyzatorką tej estetyki była Chinita Ullman – uczennica Wigman, która otworzyła swoją szkołę tańca w São Paulo (1940). Nurty modernistyczne upowszechniała także tancerka Baletów Rosyjskich Nina Verchinina, od 1954 mieszkająca w Rio, gdzie współpracowała z Ballet Municipal, ale także od 1960 przez ponad 30 lat prowadziła własną szkołę.

W Brazylii pojawiały się także inne nurty modernistyczne – Francuzka Renée Gumiel, uczennica Joossa, propagowała interdyscyplinarne podejście do tańca w swoich choreografiach i w szkole, którą prowadziła w São Paulo. Metodę Labana popularyzowała w latach 50. Węgierka Maria Duschenes, system José Limóna – Lourdes Bastos, a Marthy Graham – Ruth Rachou i Clarisse Abujamra.

W całym kraju w teatrach miejskich zaczęły powstawać kolejne zespoły baletowe: w Teatro Municipal de São Paulo stały zespół baletowy – Balé da Cidade de São Paulo – istnieje od 1968 (pierwszy dyrektor Johnny Franklin). Od 1974 profil zespołu zmieniał się na współczesny, w 2017 jego dyrektorem artystycznym (pierwszym czarnym w historii tańca w Brazylii) został Isamel Ivo – artysta odnoszący sukcesy w Europie, związany z festiwalem ImPulsTanz i Biennale di Venezia. W Teatro Municipal de Salvador de Bahia od 1981 działa stały zespół baletowy, specjalizujący się w tańcu nowoczesnym. W Kurytybie w 1969 zainaugurował działalność Balé Teatro Guaíra (dyr. Ceme Jambay i Yara de Cunto, w latach 1971–1976 dyrektorem był Yurek Shablewski, choreograf polskiego pochodzenia). Współcześnie w Teatro Guaíra działa również szkoła tańca, a także organizowany jest międzynarodowy festiwal tańca. Wiele teatrów miejskich w Brazylii nie posiada stałych zespołów, ale na zasadzie impresaryjnej współpracuje z niezależnymi grupami.

Kolejne ożywienie na scenie tańca nastąpiło w latach 70., gdy powstały pierwsze znaczące niezależne grupy współczesne, m.in. Ballet Stagium (1971, Rio, dyr. Marika Gidali i Décio Otero) – odwołujący się do tradycji brazylijskich i mający ambicje dotarcia do szerokiej publiczności; eksplorujące kulturę afro-brazylijską i jej miejskie formy Grupo Corpo (1975, Belo Horizonte, dyr. Rodrigo Pederneiras i Paulo Pederneiras) – jeden z najbardziej znanych na świecie zespołów brazylijskich; fizykalne i poetyckie w estetyce Cisne Negro (1977, São Paulo, dyr. Hulda Bittencourt) czy Companhia Atores Bailarinos założona w 1980 przez Reginę Mirandę w Rio. Kolejna fala związana z wpływami *postmodern dance* i *hip-hopu* nastąpiła w latach 90. Powstały wtedy m.in. Lia Rodrigues Companhia de Dança (Rio, 1990), znana ze swojego zaangażowania w pracę w fawelach i ciesząca się wsparciem europejskich festiwali

grupa hip-hopowa Membros (1990, Macau, dyr. Taís Vieira i Paulo Azevedo), Deborah Colker Dance Company (Rio, 1993), Marcia Milhazes Dança Contemporânea (Rio, 1994) i Grupo de Rua (Rio, 1996), o korzeniach hip-hopowych, prowadzona przez uznanego również w Europie choreografa Bruno Beltrão.

W latach 1995–2005 działał w Rio specjalny program wspierający taniec – Programa RioArte de Subvenção à Dança, który przyczynił się do powstania wielu niezależnych grup tańca współczesnego. Program wspierał miejskie zespoły, przyznając roczne subsydia, ponadto oferował stypendia badaczom i artystom indywidualnym. Dwukrotnie w jego ramach przyznano nagrody RioDança. W latach 1998–1999 realizowano projekt „Memória da Dança” (Pamięć Tańca), w ramach którego zbierano dokumenty i archiwa związane z rozwojem tańca w Brazylii. Ponadto zespołom, które nie otrzymały subwencji, ułatwiano współpracę z teatrami (dostęp do sceny). Program współfinansował także dwa ważne festiwale – Panorama de Dança – jeden z najważniejszych festiwali tańca w Brazylii, zainaugurowany w 1992, oraz Dança em Trânsito (od 2002). Zakończenie programu w 2006 spowodowało rozwiązanie wielu grup i przejście na projektowy system pracy, przetrwało zaledwie kilka z kilkudziesięciu zespołów. Poza Rio festiwale organizowane są m.in. w Salvadorze (VivaDança, od 2006), Festival Contemporâneo de Dança w São Paulo (od 2008), Festival Dança Brasil. Taniec w Brazylii nie otrzymuje strukturalnego finansowania, ale jest wspierany w ramach grantów, m.in. przez Funarte (Narodową Fundację Sztuki); mimo trudności z finansowaniem rozwija się środowisko artystów i zespołów niezależnych (m.in. São Paulo Companhia de Dança, 2008; Cia REC Alice Ripoll, 2009). W latach 1978–1992 ukazywało się także brazylijskie czasopismo „Dançar”, poświęcone tańcowi.

Pierwszy wydział tańca w Brazylii powstał w 1956 na Uniwersytecie Federalnym Stanu Bahia (UFBA). Założyła go artystka polskiego pochodzenia – Yanka Rudzka, która pracowała w Brazylii do 1965; oprócz szkoły prowadziła również własną grupę taneczną, a jej uczniowie i tancerze stanowili nowe pokolenie artystów tańca współczesnego w Salvador Bahia (m.in. Lia Robatto). Od lat 80. na wielu uniwersytetach powstały kierunki studiów zajmujące się ciałem w ruchu (m.in. Unicamp w São Paulo, od 1985), ale tylko dwa wspomniane tutaj prowadzą studia na poziomie magisterskim, pozostałe na poziomie licencjatu.

Wielu brazylijskich tancerzy występuje dziś w zespołach na całym świecie, szczególne międzynarodowe uznanie zdobyły m.in. Marcia Haydée (solistka Stuttgart Ballet) i Laura Proença (solistka Baletu XX wieku).

Argentyna

Wpływy hiszpańskich tańców dworskich w Argentynie datuje się już na XV w., niemniej większe znaczenie miały tradycje francuskie, obecne tu od XVII w. Sporadycznie balet pojawiał się przede wszystkim w Buenos Aires na początku XIX w. W 1830 w Teatro Colisseo występował gościnnie mały zespół oraz kilku tancerzy z Hiszpanii, ale dopiero otwarcie Teatro Colón w 1857 umożliwiło pokazy europejskiego baletu. Zespół Jeana Rousseta występował tu z repertuarem romantycznym, prezentując m.in. *Giselle*. Ponadto oglądano tu Thierry Company, Bouffes Parisiens, pierwszą zaś szkołę baletu otworzył w 1879 Giovanni Pratesi.

W 1908 powstał nowy budynek Teatro Colón, w którym działał niewielki zespół taneczny, występujący głównie w operach. Gościnnie prezentowało się wielu tancerzy zagranicznych (Olga Preobrajenska, Balety Rosyjskie w 1913 i 1917, Pawłowa i Duncan w 1916). W 1925 teatr przeszedł reorganizację i stworzono stały zespół – Ballet Estable del Teatro Colón pod dyr. Adolpha Bolma. Jest to najstarszy zespół baletowy kontynentu. Na przełomie lat 30. i 40. XX w. dyrekcję

sprawowała uczennica Wigman, Margarita Wallman. Gościnnie pracowali tutaj choreografowie: Wacław Niżyński, Michaił Fokin, Lifar, George Balanchine, Leonid Miasin, Janine Charrat, Antony Tudor. W latach 50. debiutowało pierwsze pokolenie tancerzy argentyńskich, którzy zdobyli międzynarodowe uznanie, m.in. Olga Ferri i José Neglia. W 1968 zespół miał swój debiut międzynarodowy, występując na scenie paryskiej, a w 1971 Rudolf Nuriejew zrealizował z nim swoją wersję *Dziadka do orzechów*.

Rząd argentyński wspierał nauczanie i rozwój tańców folklorystycznych, od 1939 działał w Buenos Aires Wydział Tańca w Narodowym Konserwatorium Muzyki i Sztuk Sceniczych, a od 1948 Narodowa Szkoła Tańca Folklorystycznego (dyr. Antonio Barceló), przejęta w 1988 przez Narodowy Wyższy Instytut Pedagogiki Folkloru. W 1990 powstał także Narodowy Balet Folklorystyczny (dyr. Norma Viola, Santiago Avala).

Taniec *modern* i taniec współczesny pojawiły się dopiero w latach 40. – pierwszy zespół tańca modernistycznego, Winslow Ballet, został założony w 1944 przez studentkę szkoły tańca Denishawn – Miriam Winslow, wprawdzie działał tylko dwa lata, ale wywarł duży wpływ na kształcenie pionierów tańca współczesnego, m.in. Renate Schottelius, uczennicę Wigman i Limóna, która stworzyła pierwszy zespół taneczny w latach 50., oraz Anę Itelman, która po studiach w Stanach Zjednoczonych została jedną z wiodących nauczycielek kompozycji.

Spadkobierczyni Wigman – Dore Hoyer – po sukcesach odniesionych podczas występów gościnnych, na zaproszenie rządu stworzyła i prowadziła w latach 1959–1963 szkołę tańca w La Plata, którą ukończyli kolejni ważni twórcy w historii tańca w Argentynie, m.in. jeden z najbardziej cenionych choreografów swojego pokolenia Oscar Araiz.

W latach 60. działało już kilka zespołów i wielu artystów uprawiających taniec w stylu modernistycznym. W 1962 powstało stowarzyszenie Amigos de la Danza, mające na celu wspieranie nowej choreografii w ramach m.in. programów rezydencyjnych. Z kolei Centrum Eksperymentu Audiowizualnego Instytutu Di Tella, otwierając przestrzeń studyjną nowemu pokoleniu choreografów (m.in. Araizowi), umożliwiło poszukiwania oryginalnych języków wypowiedzi tanecznej, pozostających poza tradycją amerykańskiego i niemieckiego *modern dance*.

W 1968 powstał pierwszy i najważniejszy państwowy zespół tańca współczesnego – Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín w Buenos Aires, pod dyr. Araiza, w latach 1999–2016 działający pod dyr. choreografa polskiego pochodzenia Mauricio Wainrota. W latach 70., pomimo dyktatury militarnej, powstało kilka niezależnych grup tańca, spośród których najbardziej rozpoznawalna jest Nucleodanza (dyr. Margarita Ball i Susana Tambutti). W 1980 taniec współczesny pojawił się na krótko w ramach cyklu Danzas Abiertas, ale dopiero po wprowadzeniu rządów demokratycznych w 1983 zagościł w kulturze argentyńskiej na dobre, chociaż przez niektórych krytyków oskarżany był o brak „narodowej tożsamości”. W tym czasie powstały także liczne zespoły niezależne: interdyscyplinarne Árnica Danza-teatro (1990, dyr. Mabel Dai Chee Chang), Brenda Angiel Aerial Dance Company (od 1994), Tedancari (od 1992), Grupo Krapp (od 1998), Marañas (dyr. Laura Veiga), interdyscyplinarny kolektyw Motos Ninja (2011, od 2012 działa w Meksyku). Poza stolicą, w Kordobie, Compañía de Danza Blick (2005) pełni także funkcję producenta nowych form tańca oraz organizuje festiwal współczesnych form scenicznych Mo/Ver. W Mar del Plata działa centrum choreograficzne prowadzące zespół oraz (w latach 2011–2017) festiwal Ola Danza (spektakle, warsztaty). Festiwal tańca niezależnego – Festival Internacional de Danza Independiente Cocoa – prowadziła w latach 1997–2017 fundacja Cocoa. Obejmował on program krajowy, międzynarodowy, wideo taniec, sekcję *masterclass* i teoretyczną.

Nauczanie tańca klasycznego i tańca współczesnego w dużym stopniu skoncentrowane jest w Escuela Nacional de Danzas (Narodowej Szkole Tańca), wyodrębnionej w 1950

z Departamentu Tańca Wyższego Narodowego Konserwatorium Muzyki oraz w ramach struktur Instituto Superior de Arte (Wyższego Instytutu Sztuki) przy Teatro Colón. Zarówno w zakresie tańca współczesnego, jak i tańca klasycznego działają szkoły prywatne; kursy i szkolenia oferują także fundacje i stowarzyszenia funkcjonujące w obszarze tańca. Studia w zakresie historii, teorii i estetyki tańca współczesnego prowadzi od 1987 Uniwersytet w Buenos Aires.

Do najśłynniejszych tancerzy pochodzących z Argentyny należą: Jorge Donn, solista Baletu XX wieku, María Ruanova, Paloma Herrera – solistka American Ballet Theatre, z którym związany był także Julio Bocca, od 2010 dyrektor Sodre – narodowego baletu Urugwaju.

Meksyk

W Meksyku w XVII i XVIII w. w teatrze Mexico City Coliseo występowały zespoły tańców dworskich. Znacząca była również obecność na scenach tańców regionalnych, m.in. z powodu braku profesjonalnych szkół baletowych. Pierwszy spektakl baletowy zaprezentowała w 1786 trupa Jerónimo Maraniego. Marani był jednym z pierwszych popularyzatorów i nauczycieli baletu w ówczesnej Nowej Hiszpanii. Po deklaracji niepodległości w 1821 balet i taniec ludowy często występowały obok siebie w programach teatrów czy podczas ulicznych festiwali. W latach 1877–1910 Meksyk odwiedziło wielu artystów europejskich, m.in. Loïe Fuller (1897). Rewolucja 1910 spowodowała, że większy nacisk zaczęto kłaść na narodowe aspekty sztuki, w tym tańca. Nawet Pawłowa w 1919 występowała tu w tradycyjnym kostiumie meksykańskim, wykonując regionalny taniec *jarabe* na *pointach*. W 1925 powstała państwowa szkoła dla nauczycieli tańca, a w 1930 szkoła tańca klasycznego (dyr. Hipólito Zybine, tancerz Baletów Rosyjskich). W 1930 Nina Shestakowa otworzyła prywatną szkołę tańca. W 1931 siostry Nelly i Gloria Campobello założyły pierwszy zespół baletowy o profilu folklorystycznym, Ballet 30–30, który wspierał występami m.in. wojskowe parady. Pierwsza państwowa szkoła tańca powstała w 1932 jako część Wydziału Sztuk Pięknych Ministerstwa Edukacji. Nauczano w niej zarówno tańca klasycznego, jak i folkloru (siostry Campobello) oraz sztuki dramatycznej. W 1943 duet Campobello założył kolejny zespół – Ballet de la Ciudad de México, kontynuujący linię meksykańską. Pod koniec lat 30. Amerykanki – Anna Sokolow i Waldeen Falkenstein – zostały zaproszone przez lokalnych artystów do stworzenia nowych zespołów. W efekcie w 1945 grupa Waldeen prezentowała w Palacio de Bellas Artes (1934) program oparty na jej choreografiach, przełamując zarówno prymat techniki klasycznej, jak i tematyki narodowej. Waldeen uważana jest za najważniejszą pionierkę ekspresyjnego, modernistycznego tańca meksykańskiego. Potrzeba rozwoju meksykańskiej wizji modernizmu była tak duża, że gdy w 1948 powstał Narodowy Balet Meksyku, jego tancerze odrzucili technikę klasyczną jako bazę treningu, koncentrując się na rozwoju własnego stylu *modern*. Choreografie do spektakli tworzyli tu m.in. Guillermo Key, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle. Zespół nie powielał narodowej linii swoich poprzedników, ale potrafił na kulturę meksykańską spojrzeć krytycznie i analitycznie, odgrywając tym samym rolę zespołu narodowego. W 1954 spowodowało to jednak ingerencję władz, które zablokowały premierę krytycznego wobec rewolucji meksykańskiej spektaklu *Rescoldero*. Po *tournee* w 1957 zespół otworzył się na szerszy trening, w tym klasykę oraz technikę Graham, zapraszając wielu nauczycieli z zagranicy. Od 2006 działa jako prywatne przedsięwzięcie, prowadzi także Narodowe Centrum Tańca Współczesnego.

W 1951 Instituto Nacional de Bellas Artes (instytucja państwowa powstała w 1947) zaprosiła do współpracy Limóna, który opracował sześć utworów nawiązujących do korzeni kultury

meksykańskiej, podejmując współpracę także z tancerzami amatorami. W 1952 powstał – również odwołujący się do tradycji – Ballet Folklórico di México (dyr. Amalia Hernández), od 1959 działający, ze wsparciem państwa, przy Palacio de Bellas Artes. Jego sukces spowodował pojawienie się podobnych inicjatyw w całym kraju.

W latach 60. i 70. rosła liczba nowych zespołów: Ballet Independente (1966, dyr. Raúl Flores Canelo), łączący tematykę meksykańską z najnowszymi technikami tanecznymi; Ballet Teatro del Espacio (1979, dyr. Gladiola Orozco i Michel Descombey); neoklasyczny, balanchinowski Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México (1970, dyr. Gloria Contreras); Alternativa, założona przez Luisa Fandiña, łączącego abstrakcyjne konstrukcje z symbolizmem, czy Forino Ensemble (1977), nawiązujący do awangardy, realizujący projekty *site-specific*. Szkoły tańca i zespoły meksykańskie powstawały jako projekty niezależne lub też przy domach kultury i uniwersytetach (np. Ballet Contemporáneo de la Universidad Veracruzana, 1974). W 1977 powstała też Compañía Nacional de Danza, przekształcona z Ballet Clásico de México (1963), w latach 2003–2008 jej dyrektorem był Polak Dariusz Blajer (obecnie prowadzący Joven Ballet de Jalisco w Guadalajarze).

Druga fala popularności tańca współczesnego to lata 90. XX w., kiedy powstawały kolejne zespoły niezależne, głównie w stolicy – Mexico City: Delfos Danza Contemporánea (1992), Tania Pérez-Salas Company (1994), Physical Momentum (2007, dyr. Francisco Córdova). W późniejszym okresie rozwinęły się także centra produkcyjne i edukacyjne: na półwyspie Jukatan (Mérida) od 2007 działa zespół i centrum Tumàka't, zajmujące się produkcją i pokazami spektakli, rezydencjami i projektami edukacyjnymi. Cuatro X Cuatro (2007, dyr. Shantí Vera) to zespół i zarazem laboratorium choreograficzne współprowadzone przez kolektyw artystów pochodzących z różnych miast. W 2011 powstało Centrum Produkcji Tańca Współczesnego – Ceprodac, finansowane m.in. przez Ministerstwo Kultury i Instituto Nacional de Bellas Artes. Zespoły współczesne utrzymują się przede wszystkim z grantów pochodzących z różnych źródeł państwowych i prywatnych, nie ma form trwałego finansowania ze strony państwa.

Instituto Nacional de Bellas Artes to główny organ wspierający rozwój tańca w Meksyku, tutaj powstał wydział tańca (1957), obecnie działający jako La Coordinación Nacional de Danza (od 1992), zajmujący się promocją, pokazami i wspieraniem produkcji. W 1983 założono tu również centrum dokumentacji – Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza, mające za zadanie tworzenie archiwów oraz organizację konferencji i szkoleń. Poza Instituto Nacional de Bellas Artes działają także półprywatne szkoły tańca, np. na prowincji La Escuela Profesional de Danza de Mazatlán (1998), czy mniejsze inicjatywy, jak nastawione na edukację ESCorporart. Organizowane są także festiwale tańca, jeden z największych to International Contemporary Dance Festival of Mexico City (od 2016).

Kuba i Karaiby

Wymiana kulturowa z Kubą od poł. XIX w. przebiegała intensywnie i wielokierunkowo: z jednej strony zachodziły podobne procesy jak na kontynencie, tj. zapożyczanie wzorców hiszpańskich i francuskich (np. pochodzący od kadryla narodowy taniec *danzón*), sakralnych i świeckich tańców afrykańskich (np. *orisha*), ale z drugiej strony nastąpił też transfer popularnych tańców kubańskich, takich jak rumba, *cha-cha* czy mambo do Nowego Jorku czy Mexico City. Od XIX w. Hawanę odwiedzały zespoły i soliści udający się na *tournee* po Ameryce Łacińskiej, w tym Pawłowa i Jooss. W 1931 Sociedad Pro-Arte Musical (Stowarzyszenie na rzecz Sztuki Muzycznej) otworzyło pierwszą szkołę baletową pod dyr. Nikołaja Jaworskiego. Jednym z pierwszych

jej absolwentów był Alberto Alonso, a następnie Alicia Alonso. Oboje, podobnie jak kilkoro innych absolwentów, zasilili na krótko szeregi objazdowych zespołów europejskich. W 1944 dyрекcję przejął Alberto Alonso, pozostając na stanowisku do 1959, gdy do władzy doszedł Fidel Castro. Szkoła kształciła głównie kubańskich tancerzy, uczył tu m.in. Leon Fokin, siostrzeniec Michaiła Fokina.

W 1948 przy wsparciu Sociedad Pro-Arte Musical powstał Ballet Alicia Alonso (od 1955 Ballet de Cuba). W 1950 Alicia Alonso założyła także własną szkołę pod kierownictwem Fernanda Alonsy. Kilkoro innych artystów również powołało do życia swoje zespoły. Balet Alonso miał w repertuarze zarówno klasykę, jak i prace choreografów kubańskich. W 1956 z powodu ustania wsparcia państwa zespół zakończył działalność, a w 1959 podczas uroczystości na cześć nowego rządu został reaktywowany jako Ballet Nacional de Cuba (Narodowy Balet Kuby). W latach 1959–1960 zespół odbył oficjalne *tournee* po Ameryce Łacińskiej, Europie i Chinach. W 1967 Maja Plisiecka zaprosiła Alberta Alonsa, pierwszego zagranicznego choreografa, do stworzenia *Carmen* dla moskiewskiego Teatru Bolszoi. Spektakl ten został następnie włączony do repertuaru Baletu Narodowego Kuby oraz innych zespołów na świecie. Balet Narodowy Kuby zdobył uznanie na całym świecie, był nagradzany w znaczących konkursach, m.in. w 1966 zdobył Grand Prix na Festival International de Danse de Paris za *Giselle*, zaś Alberto Alonso w 1968 otrzymał pierwszą nagrodę na Varna International Ballet Competition za *Espacio y Movimiento* do muz. Igora Strawińskiego. Również wielu tancerzy tego zespołu było nagradzanych w konkursach w Warnie i Moskwie w latach 60. i 70. W roli choreografów z zespołem współpracowali m.in. Alberto Méndez, Iván Tenorio, Jorge Lefebvre.

W 1969 były solista Baletu Narodowego Kuby Jorge Riverón stworzył Ballet de Camagüey, próbując wprowadzić progresywne tematy do spektakli, ale po przejściu dyrekcji przez Fernanda Alonsa (1974) balet powrócił do tradycyjnego repertuaru. Riverón kontynuował pracę choreograficzną, również z Baletem Narodowym.

W 1961 rząd rozwiązał prywatne szkolnictwo baletowe i ustanowił szkoły państwowe – Escuela Nacional de Arte z wydziałem tańca i Escuela Provincial de Ballet. Program nauczania obejmował m.in. balet klasyczny i tańce folklorystyczne oraz kursy ideologiczne. Gościnnie uczyli tu również pedagodzy rosyjscy. Jednocześnie z powstaniem Baletu Narodowego powołano wydział tańca *modern* przy Teatro Nacional pod dyr. choreografa Ramira Guerri, który wkrótce utworzył National Dance Company of Havana (dziś Danza Contemporánea de Cuba). Guerra zaprosił do współpracy m.in. Amerykankę Lornę Burdsall, która wprowadziła do repertuaru zespołu układy Doris Humphrey. Po nawiązaniu częściowych relacji ze Stanami Zjednoczonymi zespół w 2011 wyjechał tam na *tournee*. Estetykę National Dance Company kształtowała technika kubańska (*la técnica cubana*), która tu właśnie wyrosła. Składają się na nią wpływy amerykańskiego *modern dance*, techniki klasycznej i folkloru, z wykorzystaniem tradycyjnej muzyki na żywo – odzwierciedla ona niejako fuzję kulturową, jaką jest kubańskie społeczeństwo (co wyraża m.in. spektakl *Suite Yoruba*, choreogr. Guerra, 1960). Uważana za jedno z najważniejszych osiągnięć tańca kubańskiego, *técnica cubana* była nauczana w Escuela Nacional de Arte oraz w jej kilkunastu oddziałach lokalnych. Guerra wykształcił też kolejne pokolenie choreografów, z których wielu założyło własne zespoły, m.in. Caridad Martinez (Ballet Teatro de la Habana, 1987), Eduardo Rivero (Teatro de la Danza del Caribe w Santiago, 1988, który prowadził do swojej śmierci w 2012; estetyka zespołu połączyła wpływy *modern dance*, tańca współczesnego i kultury afro-karaibskiej), Marianela Boán (założycielka jednego z pierwszych zespołów tańca współczesnego o interdyscyplinarnym profilu – DanzAbierta, 1988), Manolo Vázquez, który wraz z Burdsall założył eksperymentalną grupę Así Somos w Hawanie, i Elfriede

Mahler (Danza Libre w Guantanamo). Tworzenie prywatnych przedsięwzięć stało się możliwe dzięki liberalizacji polityki państwa w latach 90. Jednym z pierwszych zespołów była – początkowo nieformalna – grupa założona przez Narcisa Medinę, zdobywcę Prix de Lausanne w 1986 za *Metamorphosis* – spektakl, który pojawił się następnie w repertuarach wielu zespołów kubańskich i meksykańskich. Medina odwoływał się do pozakubańskich estetyk, takich jak *butō*, teatr tańca, *performance art*. W 1996 powstała szkoła i zespół Narcisa Mediny – *Compañía de la Danza*. Spośród pozostałych należy wymienić Danza-Teatro Retazos (Isabel Bustos, 1988), Danza Combinatoria (Rosario Cárdenas, 1988), a poza stolicą: w Holguin – *Codanza* (Maricel Godoy, 1992), zespół, który zdobył międzynarodowe uznanie; w Matanzas – interdyscyplinarny *Danza Espiral* (Lilian Padrón, 1987); w Guantanamo – *Danza Fragmentada* (Ladislao Navarro, 1993).

W 1996 w Teatro Mella w Hawanie odbyła się 1. edycja organizowanego do dziś krajowego festiwalu tańca współczesnego *Días de la Danza*. Ponadto odbywają się tu międzynarodowe festiwale: *International Dance Festival in Urban Landscapes*, organizowany przez Danza-Teatro Retazos od lat 90., oraz *International Ballet Festival*, organizowany jako biennale przez Balet Narodowy od 1960.

Poza Alicią Alonso, która stała się ikoną baletu kubańskiego, jednym z najbardziej znanych dziś tancerzy i choreografów kubańskich jest Carlos Acosta, solista Narodowego Baletu Kuby oraz *The English National Ballet*, *The Royal Ballet*, obecnie dyrektor artystyczny *Birmingham Royal Ballet*. Szkoła kubańska jest również jednym ze źródeł rozwoju tańca w całym regionie karaibskim.

W pozostałych krajach regionu karaibskiego nie rozwinęły się tak znaczące struktury baletowe oraz tańca współczesnego, głównie z powodu procesów historycznych, które jednakże spowodowały, iż w XIX i XX w., wraz z odyskaniem niepodległości, rosła chęć narodowej ekspresji kulturowej, również poprzez taniec. Zaczęły powstawać narodowe szkoły i zespoły tańca, w których studiują przede wszystkim źródła tradycyjnych tańców, przy jednoczesnych staraniach o profesjonalizację zespołów poprzez stosowanie technik zachodnich. Jedną z najważniejszych postaci tańca karaibskiego jest Katherine Dunham, która w USA spopularyzowała kulturę karaibską, łącząc ją ze stylem *modern dance*, podobnie jak pochodząca z Bahamów Lavinia Williams. Wyjątkiem może być Puerto Rico, gdzie taniec ma swoją silną reprezentację również w formach współczesnych. W 1954 powstał tu *Ballet de San Juan*, w jego repertuarze znalazła się klasyka oraz taniec hiszpański, urozmaicone tematyką portorykańską. Jego dyrekcję objęły Ana García i Gilda Navarra, które wykształciły kolejne pokolenia tancerzy i choreografów. Navarra w 1971 założyła teatr mimu i tańca (*Taller de Histriones*, 1971–1985) prezentujący rodzaj *mime-dramas*. W latach 70. powstały także *Ballet Concierto de Puerto Rico* (Lolita San Miguel) oraz *Ballet Teatro Municipal de San Juan* (dyr. Juan Anduze) – oba poza klasyką prezentują amerykańskich i karaibskich choreografów. W latach 50. krótko działał także niezależny zespół *Teatro de la Danza*, założony przez José Parésa, drugą próbą był *Ballet Puertorriqueño*, założony w latach 70. przez Ramóna Segarrę. W tym czasie, mimo braku lokalnej tradycji, powstało wiele zespołów w stylu *modern*. Do pierwszej generacji tych twórców należały wykształcone w USA: Petra Bravo, Viveca Vázquez, Awilda Sterling i Gloria Llompart, początkowo tworzące grupę *Pisotón*, potem rozwijające indywidualne style. W swoich pracach ewokowały tematykę społeczną i genderową, używały interdyscyplinarnych tekstów oraz eksperymentalnych technik koncentrujących się na użyciu głosu, na ruchu codziennym etc. Natomiast wpływ Merce’a Cunninghama i Johna Cage’a widoczny był w pracach Oscara Mesteya.

Pierwsze w regionie karaibskim Archiwum Tańca utworzył Uniwersytet Puerto Rico.

Z kolei Republika Dominikańska pierwsza powołała w 2010 narodowy zespół tańca współczesnego – La Compañía Nacional de Danza Contemporánea, pod dyr. kubańskiej choreografki Marianeli Boán. Balet Narodowy ustanowiono tu w 1981.

Wenezuela

Głównym ośrodkiem rozwoju tańca jest stolica – Caracas, gdzie w 1930 Gally de Mamay, była tancerka Pawłowej, zainicjowała pierwsze, prywatne lekcje baletu. Po okresie dyktatury, w 1948 jej uczennica Nena Coronil założyła Narodową Szkołę Baletu (bez wsparcia państwa), a w 1953 Ballet Nena Coronil – pierwszy profesjonalny zespół baletowy w kraju, skupiony głównie na klasyce baletowej.

Pierwszą szkołę tańca współczesnego (1948–1959), przy której działał również zespół, założyli Grishka Holguín i Conchita Crededio. W latach 1957–1968 funkcjonował, również w połączeniu ze szkołą i pod kierownictwem Imy Contreras, Narodowy Balet Wenezueli, który poza klasyką proponował również jej autorskie choreografie. W 1968 zespół ten przekształcił się w państwowy Ballet del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) – Balet Narodowego Instytutu Kultury i Sztuk Pięknych, pod dyr. Elíasa Péreza Borjasa, który wprowadził do repertuaru taniec *modern*. Jedną z choreografek zespołu była Graciela Henríquez – pionierka współczesnej kreacji w balecie. Od lat 60. działał także Ballet Clásico de Cámara i szkoła baletowa pod dyr. Niny Novak, artystki polskiego pochodzenia.

Lata 70. w Wenezueli to rosnący wpływ technik *modern* – Graham, Alwina Nikolaisa, ale także Cunninghama, i metod interdyscyplinarnych. W 1974 INCIBA zmienił politykę finansowania tańca i w związku z okresem tranzytowym wielu tancerzy odeszło z zespołu, ale jednocześnie powstały liczne niezależne grupy, niezwiązane z żadną publiczną instytucją lub szkołą, ukierunkowane na współczesne estetyki, m.in. Taller de Danza de Caracas pod dyr. José Ledezmy, która stała się kuźnią wielu talentów nowego tańca, Macrodanza (dyr. Norah Parissi) czy Contradanza (dyr. Hercilia López). W 1975 powstał też Ballet International de Caracas (BIC), pozostający pod wpływem amerykańskiego tańca *modern* (pracował tu m.in. Alvin Ailey). W 1980 absolwentki londyńskiego The Place – Adriana i Luz Urdaneta założyły zespół Danzahoy, wprowadzając nowe, europejskie estetyki, ale także poszukując indywidualnego języka wypowiedzi, zakorzenionego w kulturze ich kraju. Prace tworzyli tutaj m.in. Henríquez czy były tancerz Limóna Carlos Orta; zespół wprowadził także system prac sygnowanych kolektywnie. Ballet Nuevo Mundo de Caracas (1981), pod dyr. Dale’a Talleya oraz solistki BIC Zhandry Rodriquez, jednej z najsłynniejszych tancerek w kraju, stawiał sobie za cel wprowadzenie baletu współczesnego. W 1980 powstał również neoklasyczny Ballet Fundación Teresa Carreño, który trzy lata później przeniósł swoją siedzibę do nowoczesnego technologicznie kompleksu Teatro Teresa Carreño. Występowały tu takie gwiazdy jak Nuriejew, a jednym z rodzimych choreografów odnoszących największe sukcesy był Vincento Nebrada (m.in. *Firebird*, 1984). Stopniowo teatr ten wchłaniał tancerzy z większości szkół oraz zespołów baletowych i neoklasycznych, a w 1986 otrzymał tu stałą rezydencję zespół Danzahoy. Jest to jeden z najważniejszych ośrodków rozwoju tańca w kraju.

W 1983 powstały Danza-Teatro pod dyr. Abelarto Gameche, ukierunkowanego na estetykę postmodernistyczną, oraz Coreoarte Orty, który skupił się na łączeniu tańca *modern* i folkloru. W 1992 powstał Ballet Contemporáneo de Caracas (dyr. María Eugenia Barrios i Izraelczyk Offer Zaks), nawiązujący stylistycznie do teatru tańca i *modern dance*. Poza stolicą działa m.in. zespół

Danzaluz na Uniwersytecie Zulia, pod dyr. Marisol Ferrari, która prowadzi również szkołę i wydaje publikacje o tańcu.

Powstały także zespoły prezentujące uteatralizowane formy tańców narodowych, z których najbardziej popularny jest prowadzony przez Yolandę Moreno – Agrupación Venezolana de Danzas Nacionalistas (1962).

W edukacji dominuje Instituto Superior de Danza (Wyższa Szkoła Tańca), który posiada też swoje filie w mniejszych ośrodkach w kraju. Ma on szczególne znaczenie dla badań i rozwoju tańca, organizuje m.in. festiwal młodych choreografów (od 1984), wydaje czasopismo „La Danza” i udziela miejsca na rezydencje mniejszym zespołom. W 1992 w Caracas z inicjatywy krytyczki tańca Teresy Alvarengi oraz Laury Nazoi i Alice Dotty powstało Centrum Dokumentacji i Badań nad Tańcem, opiera się ono na działaniu fundacji i ma za cel archiwizację i popularyzację materiałów drukowanych i multimedialnych dotyczących historii tańca w kraju.

Podobnie jak w innych krajach podejmowane są inicjatywy festiwalowe – w 2012 odbył się jednorazowy festiwal form miejskich i tradycyjnych w przestrzeni miejskiej – Caracas on Foot, a w 2014 zorganizowano pierwszy krajowy festiwal tańca Venezuela Moves!, łączący balet, taniec współczesny i folklor.

Jednym z najbardziej znanych współczesnych twórców tańca pochodzących z Wenezueli jest (pracujący w Europie) David Zambrano, twórca oryginalnej techniki improwizacji.

Urugwaj

Montevideo, stolica Urugwaju, jest najważniejszym ośrodkiem rozwoju tańca, tutaj już w początkach XX w. występowały ważne zespoły europejskie, rosyjskie i amerykańskie. W 1935 powstał tu państwowy, narodowy zespół baletowy – Sodre Corps de Ballet (od 2010 Ballet Nacional de Sodre), przez wiele lat główne miejsce rozwoju tańca klasycznego, ale także goszczące nurty modernistyczne i współczesne. Pierwszym dyrektorem był Alberto Pouyane, następnie prowadziło go wielu zagranicznych artystów, m.in. Alexander i Clothilde Sacharoff, a także Polak Yurek Shabelewsky (1954–1957). Po wielkim pożarze w 1973 zespół nie miał stałej siedziby, dopiero w 2009 osiadł na stałe w Dr. Adela Reta National Auditorium. Repertuar zespołu opiera się na klasyce baletowej, ale szerszy program zawiera także dzieła neoklasyczne i współczesne artystów rodzimych i zagranicznych.

Za pionierkę nurtów współczesnych uznawana jest Violeta López Lomba, która uczyła się tańca m.in. w USA (dla Sodre stworzyła *Contemporary suite*, 1959). W 1957 powstał pierwszy zespół Dalica (dyr. Elsa Vallarino). Rok później powstał The Ballet de Cámara de Montevideo pod dyr. Heby Rosy, początkowo neoklasyczny, szybko przyswoił estetykę ekspresjonizmu niemieckiego i technikę Limóna.

W 2001 powstało Casarrodante – pierwsze miejsce rezydencji artystycznych, warsztatów i produkcji tańca współczesnego. W 2007 i 2008 zorganizowano festiwal tańca współczesnego Dialogues Montevideo, reaktywowany w 2012 jako Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay.

Od 1975 działa Narodowa Szkoła Tańca, kształcąca na poziomie średnim w zakresie baletu i folkloru. Kształcenie w zakresie tańca współczesnego ogranicza się do form warsztatowych.

W większości pozostałych krajów kontynentu funkcjonują narodowe szkoły i zespoły baletowe (Gwatemala – 1948, Ballet Oficial w Boliwii – 1951, Peru – 1967, Panama – 1972, Ekwador – 1980, Dominikana – 1981, Nikaragua – 1998, Paragwaj – 2003 i Kostaryka – 2018). Zazwyczaj działają również narodowe zespoły folklorystyczne, a przy uniwersytetach ośrodki badań nad tańcem, często głównie regionalnym. Z uwagi na uwarunkowania geoeconomiczne, ale także

kulturowe (np. ogromną popularność tańca folklorystycznego) taniec *modern* i taniec współczesny rozwijały się mniej intensywnie i/lub z dużym opóźnieniem. Obecnie niemal w każdej ze stolic kontynentu odbywa się festiwal tańca współczesnego, często organizowany oddolnie, istnieją także niezależne szkoły, zespoły i ośrodki produkcyjne.

W **Ekwadorze** za pioniera rozwoju tańca uważany jest Raimond Maugé Thonie, który w 1929 przybył do Quito ze swoim zespołem, a następnie został zaangażowany jako nauczyciel baletu w Narodowym Konserwatorium Muzycznym. W 1948 otworzył swoją szkołę baletową, istniejącą do końca lat 70., która wznowiła działalność jako szkoła tańca współczesnego w latach 90. (dyr. Luis Mueckay). W 1955 powstała Escuela de Ballet de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Szkoła Baletowa Centrum Kultury Ekwadorskiej), przekształcona w 1974 w Instituto Nacional de Danza (Narodowy Instytut Tańca). Instytut ukończyło pierwsze pokolenie choreografów tańca współczesnego, m.in. Wilson Pico (twórca Experimental Modern Ballet w 1972) czy María Luisa González. W ramach Instytutu działał także Ballet de Cámara de Ecuador (1980–1984). W 1976 powstał zespół Nacional Dance Company, zasilany głównie zagranicznymi tancerzami, ale stopniowo włączający artystów ekwadorskich. Jego lider Marcelo Ordóñez postawił sobie za cel eksplorację korzeni kulturowych Ekwadoru za pomocą najnowszych technik tanecznych oraz folkloru. W 1984 powstał zespół uznany za głównego reprezentanta współczesnej perspektywy – Frente de Danza Independiente (Niezależny Narodowy Ruch Tańca), pod dyr. m.in. Pica, prowadzący również własną szkołę. Działa także Metrodanza – państwowa szkoła tańca baletowego.

Do pionierów nowych nurtów w **Kolumbii** należy zaliczyć Jacinta Jaramilla, od lat 30. łączącego badania tańca folklorystycznego z m.in. techniką Duncan, której uczył się w Nowym Jorku. W latach 70. nowe trendy europejskie przywiozła do Bogoty rumuńska artystka Irinna Brecker, która założyła tu swoją szkołę The Studio. Jej uczeń – Carlos Jaramillo – uważany jest za twórcę modernistycznego stylu kolumbijskiego, łączącego folklor z baletem i tańcem *modern* oraz muzyką kompozytorów kolumbijskich. W 1981 założył on szkołę i zespół Triknía Kábhelioz (obecnie działa w Niemczech).

Istniejący w Cali Instytut Baletu Incolballet oferuje edukację na poziomie średnim w zakresie baletu i folkloru. Tutaj powstał pierwszy zawodowy zespół w Cali – Incolballet (1978), założony przez Glorię Castro, która studiowała m.in. technikę Cunninghama. Dziś profil zespołu skłania się ku klasyce. W Kartaginie z kolei istnieje szkoła nastawiona na techniki współczesne – El Colegio del Cuerpo, pod dyr. pionierów tańca współczesnego w Kolumbii – Álvaro Restrepo (studiował m.in. techniki Graham, Limóna, Cunninghama) i Marie France Delieuvin. Prowadzą oni również zespoły El Puente i Athanor Danza.

Innym wychowankiem Brecker, który wpłynął na rozwój tańca współczesnego, jest Peter Palacio, on również studiował w USA i Europie. W 1990 założył interdyscyplinarny zespół Danza Concierto, w ramach którego rozwija swój styl oparty na eksploracji kultury kolumbijskiej i jej socjopolitycznych kontekstach, a także zainicjował festiwal International Season of Contemporary Dance w Medellin (1996–2006).

W **Boliwii**, jednym z najbiedniejszych krajów kontynentu, nowe nurty tańca rozwijały się głównie dzięki pionierskiej działalności Melo Tomsich, która założyła w Cochabamba najpierw szkołę (1978), a potem zespół (2006), zainicjowała również pierwszy festiwal tańca współczesnego – Festival Nacional de Danza Contemporánea, i wykształciła kolejne pokolenia choreografów. Obecnie w La Paz działają m.in. María José Rivera, łącząca klasykę z tańcem współczesnym, grupa ArteMóvida (2009, dyr. Noreen Guzmán de Rojas), kolektyw ViaDanza założony w 2000 przez Sylvię Fernández, organizujący od 2012 międzynarodowy festiwal Danzénica. Taniec współczesny jest również obecny w formie kursów praktycznych na uniwersytetach.

W **Gwatemali** działają m.in. interdyscyplinarny kolektyw Proyecto Apartamento 302, stworzony w 2015 przez tancerza Josué Castrę, aktora Bena Arévalę oraz dramatopisarza René Estuarda Galdámeza, czy grupa Paso Scenic (2007) założona przez Adrianę Cuéllar.

W **Kostaryce** w 1988 Jimmy Oritz-Chinchilla założył pierwszy zespół tańca współczesnego, prowadzi także własną szkołę (El Barco Dance Conservatory, 2003) i międzynarodowe warsztaty taneczne (Ensimismados, od 2007). Ana Patricia Cambronero organizuje jeden z najstarszych festiwali tańca współczesnego, z kolei za organizację młodszej inicjatywy – International Street Art Festival / Contemporary Movement odpowiada Grupa Escénico. W Narodowym Centrum Kultury w San José istnieje też stała przestrzeń sceniczna dla tańca.

W **Panamie**, gdzie dominuje taniec folklorystyczny i balet, taniec współczesny wspierany jest głównie przez Uniwersytet Panamski. Niemniej funkcjonują prywatne i niezależne szkoły (Escuela de Danzas Teresa Mann) czy międzynarodowy festiwal Prisma, od 2012 organizowany przez niezależną fundację. Od 2004 taniec prezentowany jest również w ramach Panama International Festival of Performing Arts.

BIBLIOGRAFIA: Alcaíno, G., L. Hurtado, *Retrato de la danza independiente en Chile 1970–2000*, Santiago 2010; Alvarenga, T., *Dance and Research in Venezuela. Talent and Persistence*, „Dance Research Journal” 1995, t. 27, nr 1; Cifuentes, M.J., *Historia social de la danza en Chile. Visiones, escuelas y discursos 1940–1990*, Santiago 2007; Giersdorf, J., *Dall’utopia all’archivio, Patricio Bunster e la funzione politica della coreografia*, [w:] S. Franco, *Ricordanze, memoria in movimento e coreografia della storia*, Torino 2010; John, S., *Contemporary Dance in Cuba. Técnica Cubana as Revolutionary Movement*, Jefferson, NY 2012; Montecinos, Y., *Historia del ballet en Chile*, [w:] *Revista musical chilena*, Santiago 1967; Salgado, S., *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown 2003; Secchin Braga, P., *Brazylia tysiąca tańców*, przeł. P. Olkusz, „Dialog” 2014, nr 10.

Joanna Szymajda

Anglo-Polish Ballet

polski zespół baletowy działający w latach 1940–1947 w Londynie. Jego założycielem był Czesław Konarski, solista Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, główny choreograf zespołu i wraz z Alicją Halamą odtwórcą czołowych ról; menedżerem był pochodzący z Polski Jan Cobel (Cobell). Od grudnia 1940 wystawiano *Wesele krakowskie, divertissement* w 8 scenach, *Pana Twardowskiego*, miniaturę *Umarł Maciek, umarł*; popisem Halamy były *Schubertiana* i miniatura *Dancing Woman* (muz. Włodzimierz Launitz). Zespół prezentował też chopinowskie *Sylfidy* (choreogr. Michaił Fokin) i sceny z *Jeziora łabędziego*, zestawiając je w różnie tytułowane programy (np. *Na przekór złym okolicznościom, Happy Poland*). W sezonie 1940/1941 krótsze pokazy miały charakter tzw. przedstawień *lunch-time*. Zespół występował na zmianę w ośmiu londyńskich teatrach (m.in. Prince of Wales Theatre, St James’s Theatre, London Casino, Apollo Theatre, Hippodrome, Adelphi Theatre), parokrotnie odbywał też *tournée* po Wielkiej Brytanii (Manchester, Norwich, Birmingham, Blackpool, Oksford i in.). Ocenia się, że do końca 1941 dano 500 przedstawień w 50 dużych miastach dla żołnierzy polskich oraz dla ok. pół miliona brytyjskiej publiczności cywilnej [Marczak-Oborski 1967]. Przez kolejne dwa lata liczba przedstawień wzrosła do 1,5 tys. [Lisiecka 2017]. Sezony londyńskie cechowała regularność (1942, 1943, 1944, 1947); wiosenne cykle występów obejmowały po kilkanaście przedstawień. Wykonawcy (Konarski, Halama) bywali angażowani

do filmów realizowanych przez telewizję BBC (*Lisbon story*, *The Years Between*). Tancerze wzięli też udział w fabularyzowanym dokumencie filmowym Eugeniusza Cękałskiego *The Scottish Mazurka* (1943). Wznawiana przez biuro Polskiej Armii publikacja *Polish Folk Dances and Dance-Song* (1941, 1943, 1944, 1946) pełniła funkcję instruktażowo-promocyjną, zawierała bowiem nuty (w aranżacji Tomasza Glińskiego), pieśni ze słowami, a kolorowe ilustracje (Ireny Łukaszewicz) figur i strojów do 20 różnych tańców dawały barwny obraz przedstawień. W ramach akcji ENSA (Entertainments National Service Association), organizacji powołanej w celu zapewnienia artystycznej rozrywki żołnierzom brytyjskich sił zbrojnych na frontach II wojny światowej, zespół prezentował polskie tańce we Włoszech (m.in. Bari w 1944) i w Indiach (1945).

Skład liczącego ok. 40 osób zespołu był zmienny; w czasie wojny zespół dawał schronienie i możliwość uprawiania zawodu artystom polskim, brytyjskim i innych narodowości. Współpracowali z nim scenograf Stanisław Węgrzyn, reżyser (także popularny aktor kabaretowy i filmowy) Konrad Tom, dyrygenci – znany z warszawskich teatrów rewiowych Ludo Philipp oraz Launitz, także autor muzyki. Członkami zespołu baletowego byli m.in. Leon Biedrzycki, Władysław Karnecki, Olga Malicka, Irena Popielska, Pola Smolińska oraz Joy Camden, Sally Gilmour, Leo Kersley, Alexis Rassine. Loda Halama w 1947 nie tylko tańczyła w *Weselu krakowskim* (Panna Młoda), *Panu Twardowskim* (Pani Twardowska) i w *Symfonii patriotycznej* (muz. Fryderyk Chopin), ale również była autorką choreografii do baletu *Peasant Weekend*. Pod koniec działalności zespołu dołączył do niego Jan Ciepliński (choreogr. *Walc cesarski*, muz. Johann Strauss). Angielka Helena Wolska (właśc. Bessie Fobers-Jones), przed wojną członkini Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, była tancerką (Królowa łabędzi w *Jeziorze łabędzim*), baletmistrzynią i choreografką (*Springtime*, muz. Johann Strauss; *Clair de lune*, muz. Claude Debussy). Wolska wydała książkę *Dances of Poland*, zawierającą nuty tańców i pieśni (w aranżacji A. Foster), barwne ilustracje oraz opisy kroków i figur, a także zasady wymowy polskich spółgłosek i bibliografię. Publikacja ta ukazała się w brytyjskiej serii *The National Dances of Europe*, obejmującej tańce 24 narodów.

Występy polskiego zespołu baletowego przyjmowane były przychylnie, po części jako kontynuacja dobrze wspominatej w Londynie wizyty Polskiego Baletu Reprezentacyjnego w Covent Garden w 1937.

BIBLIOGRAFIA: Lisiecka, A., *Loda Halama. Pierwsze nogi Drugiej Rzeczypospolitej*, Warszawa 2017; Marczak-Oborski, S., *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967; Tyszkiewicz, A., *Polish Folk Dances and Dance-Song*, London 1946; Wearing, J.P., *The London Stage 1940–1947. Calendar of Productions, Performers and Personnel*, Rowman & Littlefield 1976; Wolska, H., *Dances of Poland*, London 1952.

Małgorzata Komorowska

Antropologia tańca

subdyscyplina antropologii zajmująca się badaniami tańca oraz choreografii w kontekście ich roli, form oraz miejsca w kulturze. W odróżnieniu od etnochoreologii obejmuje wszelkie przejawy tańca i ruchu człowieka, koncentrując się na ich interpretacji w kontekście subiektywnym i intersubiektywnym.

Subdyscyplina wyłoniła się przede wszystkim w związku z anglosaską tradycją badawczą, niemal równocześnie z pierwszymi opracowaniami z zakresu etnografii tańca w Europie. W 1928 Edward Evans-Pritchard opublikował jedną z pierwszych prac podkreślających znaczenie szerokiej antropologicznej analizy tańca, wykraczającej poza jego miejsce w strukturze rytualnej.

Dopiero jednak od lat 60. XX w. nastąpił istotny rozwój badań. W 1960 Gertrude P. Kurath opublikowała pracę zarysującą antropologiczne badania tańca w USA. Sama będąc tancerką, podkreślała znaczenie treningu tanecznego jako podstawy badań, co do dzisiaj pozostaje szeroko akceptowanym standardem metodologicznym. Istotnym momentem była także konferencja *New Directions in the Anthropology of Dance* (1972, Uniwersytet Indiana) oraz publikacja *Antropologii tańca* autorstwa Anyi Peterson Royce (1977). Zasadniczym problemem stało się wówczas zdefiniowanie pojęcia tańca, którego denotacja często nie przystawała do różnych form ustrukturyzowanego ruchu w kulturach pozaeuropejskich, a jednocześnie była podważana w awangardowych formach choreograficznych [Peterson 2014: 29]. Towarzyszył temu także podział na „tańce prymitywne” i balet jako formę wysoką, a nie wyłącznie odmienną etnicznie [Kealiinohomoku 2013], oraz inne przejawy etnocentryzmu w badaniach.

Peterson wyróżniła także pięć dominujących w antropologii tańca perspektyw: 1) podejście ewolucyjne (ewolucjonizm) – taniec jest elementem kultury pierwotnej i wraz z jej rozwojem cywilizacyjnym traci swoje znaczenie; 2) badanie cech kulturowych (relatywizm kulturowy) – każde społeczeństwo jest unikatowe i formy ruchu powinny być badane zgodnie z kategoriami oraz charakterystycznymi cechami danej kultury; 3) badanie układu: kultura i osobowość (psychologizm) – taniec wyraża stan psychiczny przedstawicieli danej kultury i w takim kontekście powinien być opisywany; 4) podejście zorientowane na problem w odniesieniu do społeczeństw pluralistycznych (sytuacjonizm) – taniec jako wyraz i forma aktywności służąca rozwiązywaniu problemów oraz konfliktów społecznych; 5) ujęcie tańca jako jedyne w swoim rodzaju fenomenu (funkcjonalizm) – badania skupione na jego formie, uwzględniające symbolikę, strukturę i semiotykę.

Wpływ na metodologię i zakres antropologii tańca miały różne nurty w humanistyce zachodniej: semiotyka, strukturalizm, komunikologia, kulturoznawstwo, performatyka. Współcześnie do dominujących nurtów należą: postkolonializm, który stymuluje badania w kontekście tożsamości (kulturowej, etnicznej etc.) poruszającego się w tańcu ciała; *gender studies*, eksponujące problematykę płci i seksualności; oraz kognitywistyka, stawiająca w centrum procesy poznawcze zachodzące podczas wykonywania oraz obserwowania tańca jako konstytutywne dla tego fenomenu w ogóle.

W kontekście krajowym inicjatorem podobnej refleksji był Roderyk Lange, autor prac z zakresu etnochoreologii i choreologii, które wraz ze swoją terminologią obejmują w Polsce obszar antropologii tańca.

BIBLIOGRAFIA: Evans-Pritchard, E., *The Dance*, „Africa. Journal of the International African Institute” 1928, t. 1, nr 4; Kealiinohomoku, J., *Antropolog przygląda się baletowi jako formie tańca etnicznego*, przeł. K. Pastuszek, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Kurath, G.P., *Panorama of dance ethnology*, „Current Anthropology” 1960, t. 1, nr 3; Peterson Royce, A., *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Warszawa 2014.

Tomasz Ciesielski

Ashton Frederick

właśc. Sir Frederick William Mallandaine Ashton [1904–1988]

choreograf brytyjski, uważany – obok Ninette de Valois i Marie Rambert – za twórcę baletu angielskiego. Urodził się w Ekwadorze, naukę tańca podjął w Anglii u Leonida Miasina, a następnie był uczniem Rambert. Jako tancerz debiutował w jej zespole, a następnie rozpoczął karierę

choreograficzną. Początkowo tworzył niewielkie miniatury baletowe, czerpiąc z tradycji angielskiej pantomimy. W 1935 został zaangażowany do londyńskiego zespołu *Sadler's Wells Ballet* (obecnie Royal Ballet) jako główny choreograf. Pracował tam nieprzerwanie przez 35 lat, w tym w latach 1963–1970 pełnił funkcję dyrektora. Dla prowadzonego przez siebie zespołu stworzył kilkadziesiąt nowych baletów, w tym kilkanaście pełnospektaklowych, a także własne wersje baletów klasycznych i XX-wiecznych. Gościnnie pracował także z innymi zespołami zachodnioeuropejskimi, opracowywał też choreografie dla filmu i telewizji. Do jego najważniejszych realizacji choreograficznych należą: *Wariacje symfoniczne* (muz. César Franck, 1946), *Kopciuszek* (muz. Siergiej Prokofjew, 1948), *Córka źle strzeżona* (muz. Louis Joseph Ferdinand Hérold, oprac. John Lanchbery, 1960), *Sen* (wg *Snu nocy letniej* Williama Shakespeare'a, muz. Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1964). Stworzył także m.in. własną wersję *Romea i Julii* (muz. Prokofjew, 1955) i *Ondyny* (muz. Hans W. Henze, 1958).

Był mistrzem tanecznej narracji, opowieści i dowcipu, przy jednoczesnym zachowaniu klasycznego piękna linii i doskonałości techniki baletowej. Rozwijał język tańca, wzbogacając go o środki aktorskie zaczerpnięte z angielskiej pantomimy teatralnej, a swoje spektakle teatralizował, będąc jednocześnie doskonałym reżyserem i umiejętnie dobierając współpracowników. Dlatego też jego najważniejsze balety są przenoszone na inne sceny w formie zamkniętej całości chronionej licencją, z oryginalnymi kostiumami i scenografią.

Jego choreografie do dziś obecne są w repertuarach światowych scen tańca. *Kopciuszek* i *Córka źle strzeżoną* miał w swoim repertuarze Polski Balet Narodowy. Artysta, wielokrotnie nagradzany i odznaczany, w 1950 otrzymał tytuł szlachecki.

BIBLIOGRAFIA: Dominic, Z., J.G. Selwyn, *Frederick Ashton*, London 1971; Kanvanagh, J., *Secret Muses. The Life of Frederick Ashton*, London 1996; Vaughan, D., *Frederick Ashton i jego balety*, przeł. L. Woźnicka, Warszawa 1985.

Katarzyna Gardzina

Ausdruckstanz

[dosł. taniec wyrazisty]

termin stworzony w Niemczech w latach 20. XX w. na określenie nowych form tańca rozwijanych w opozycji do tańca klasycznego. Stosowane są także pojęcia alternatywne: *der neue künstlerische Tanz*, *New Artistic Dance* – nowy taniec artystyczny, *Freier Tanz* – taniec wyzwolony, taniec ekspresyjny, *German Dance* (w USA), taniec absolutny, taniec plastyczny. Jest to termin ogólny, który nie odnosi się do określonej techniki wykonawczej, systemu nauczania ani spójnej estetyki, lecz obejmuje różnorodne praktyki taneczne, których wspólnym celem było przywrócenie tańczącemu ciału naturalnego wyrazu. Początek tego ruchu łączy się z zainteresowaniem estetyką stosowaną i systemem cielesnego wyrażania emocji, stworzonymi przez François Delsarte'a.

Nowy nurt tańca zrodził się w Niemczech na fali *Lebensreform* (reformy życia) i głoszonych w jej ramach haseł powrotu do natury i wyzwolonej kultury cielesnej. Za jego źródła należy uznać zarówno służące harmonijnemu rozwojowi ciała systemy gimnastyczne (m.in. Bess Mensendieck, Rudolfa Bodego), jak i poszukiwania prowadzone przez Rudolfa Labana i Mary Wigman w kolonii Monte Verità (1913–1917), których celem było uzyskanie jedności ciała i umysłu, uwolnienie ruchu od figur klasycznych, uniezależnienie tańca od dyktatu muzyki i literatury, badanie ekspresji cielesnej jako autonomicznego środka wyrazu scenicznego.



Il. 3. *Zielony stół*, choreogr. Kurt Jooss, 1945. Fot. Roger Wood
©Royal Opera House, ArenaPA

Laban rozumiał taniec jako sztukę ustanawiającą harmonię, która dzięki równowadze ciała – ducha – duszy poprzez rytm łączy kulturę i naturę. Szczyt popularności *Ausdruckstanz* przypadł na lata 20. i 30. XX w., kiedy wobec akceptującej nowe formy tańca krytyki zdobył on popularność na scenach niemieckich i zagranicznych. W przeważającej większości pokazy tańca wyrazistego były etiudami solowymi i charakteryzowały się indywidualnym językiem ciała poszczególnych wykonawców oraz specyficznym przekazem, jaki stanowił ich taniec. Sabine Huschka podkreśla odmienne stanowiska tancerzy wobec nowoczesności i wielkomiejsko-industrialnego trybu życia: „stanowiska [tancerzy] oscylowały wokół entuzjazmu dla oszałamiającego wielkomiejskiego życia (Valeska Gert), mistycznego wymiaru egzystencji (Wigman), alternatywno-ideologicznej krytyki kultury (Rudolf Laban), beztroskiej postawy konformistycznej (Gret Palucca) po lewicowo-liberalny agitprop (Jean Weidt) i refleksję społeczno-krytyczną (Kurt Jooss)” [Huschka 2001: 158]. Wśród tancerzy związanych z niemieckim nurtem wymienić należy także Gertrud Bodenwieser, Dorothee Günther, Rosalię Chladek, Yvonne Georgi, Haralda Kreutzberga i Dore Hoyer. Wykonawcy *Ausdruckstanz* rezygnowali często ze scenografii, ograniczając ją do efektów świetlnych, budujących dramaturgię przedstawienia, muzykę zaś zastępowali rytmicznym dźwiękiem instrumentów perkusyjnych. Ważnym elementem stał się kostium, który skrywając częściowo sylwetkę tancerza, funkcjonował jako forma plastyczna w przestrzeni.

Odmianą tańca wyrazistego były chóry ruchowe działające w środowiskach amatorskich. Choreografie dla grup wykonawców często tworzyły z nich ciało zbiorowe pod przywództwem solisty, wprawiane w jednorodny ruch i wyrażające wspólne emocje. Na otwarcie XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936 opracowano choreografię masową w wykonaniu chórów ruchowych.

Głównymi ośrodkami tańca wyrazistego w Niemczech były: Berlin, związany z działalnością Labana, Drezno, gdzie swoją szkołę prowadziła Wigman, oraz Essen, gdzie pracował Jooss. Konsolidacji środowiska tancerzy niemieckich i przepływowi idei estetycznych służyły kongresy tańca zorganizowane w Magdeburgu (1927), Essen (1928) i Monachium (1930), podczas których nie tylko prezentowano nowe dzieła, ale także dyskutowano na temat edukacji tanecznej, utworzenia niezależnych od dramatu i opery scen tańca oraz działalności stowarzyszeń artystyczno-zawodowych. Po 1933 Laban, a po jego emigracji Wigman objęli prominentne stanowiska w systemie kultury narodowo-socjalistycznej, co kładło się cieniem także na uprawianym przez nich stylu tańca.

Taniec wyrazisty cieszył się wyjątkową popularnością także w USA i w Polsce. Po amerykańskich *tournée* (1930–1933), podczas których była entuzjastycznie przyjmowana przez krytyków i publiczność, Wigman wraz ze swoją uczennicą Hanyą Holm założyła w 1931 w Nowym Jorku szkołę tańca (w 1936 przemianowaną na Hanya Holm School), która stała się ówczesnie jednym z ważniejszych ośrodków edukacji tanecznej; jej absolwentem był m.in. Alwin Nikolais. Do popularyzacji nowej formy tańca w Ameryce przyczynili się także Ruth St. Denis i Ted Shawn.

Wiele polskich tancerek w różnym stopniu związanych było z tańcem wyrazistym, w Polsce nazywanym wówczas „tańcem ekspresjonistycznym”: Janina Mieczyska brała udział w kursach Wigman (Drezno, Monachium, Berlin) i Kreutzberga (Salzburg); jej uczennica – Pola Nireńska w latach 1929–1933 uczyła się w drezdeńskiej szkole Wigman, a w 1932 towarzyszyła jej podczas amerykańskiego *tournée*; także Irena Prusicka była uczennicą Wigman i najważniejszą popularyzatorką jej stylu tańca w Polsce; inne zaś – np. Ziuta Buczyńska, Hanna Szwarcówna – wykonywały tańce utrzymane w stylu „ekspresjonistycznym”. Należy także zaznaczyć, że wobec wzrastającego w Niemczech antysemityzmu w Warszawie znalazła schronienie Ruth Abramowicz Sorel (Ruth Sorel), która wraz ze swoim scenicznym partnerem Georgiem Grokem prowadziła kursy tańca wyrazistego.

Współcześnie w Polsce odbyły się pokazy spektakli odwołujących się do tradycji *Ausdruckstanz*: w 2011 podczas warszawskiego Festiwalu Ciało/Umysł Fabian Barba, pochodzący z Ekwadoru, prezentował *A Mary Wigman Dance Evening*; w 2013 w ramach projektu Archiwum Ciała w CK Zamek w Poznaniu były przedstawiane dwie prace: Martin Nachbar nawiązywał do *Affectos Humanos* Dore Hoyer w spektaklu *Urheben/Aufheben*, natomiast Olga de Soto w *An Introduction* odnosiła się do spektaklu *Zielony stół* Joossa, ukazując mechanizmy kształtowania się pamięci kolektywnej.

BIBLIOGRAFIA: Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2001; Jeschke, C., *Ausdruckstanz*, [w:] S. Dahms, *Tanz*, Stuttgart 2001; Laban, R., *Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung*, Wilhelmshaven 1984; Leyko, M., *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012; Wigman, M., *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart 1963.

Anna Królca, Małgorzata Leyko

Austria – rozwój tańca współczesnego

Taniec teatralny w Austrii stał się popularny w XV w. Taneczne interludia wprowadzano do szkolnych przedstawień jezuickich, a taniec odgrywał dużą rolę w wystawnych uroczystościach dworskich; pierwsze *pantomimy* pojawiły się w 1560 na turnieju zorganizowanym przez Maksymiliana II, który na stałe zatrudniał profesjonalnych tancerzy. W 1631 z okazji zaślubin syna Ferdynanda II i Marii Anny Habsburg na wiedeńskim dworze wystawiono pełnospektaklowe przedstawienie taneczno-muzyczne. W 1. poł. XVIII w. zmienił się status tancerzy, którzy nie byli już członkami dworu, lecz przedstawicielami klasy średniej, prezentującymi swoją sztukę komercyjnie. Od 1728 balet i pantomimę można było oglądać w Theater am Kärntnertor w Wiedniu, a od 1741 także w Burgtheater. Za czasów Marii Teresy Habsburg taniec przestał być traktowany wyłącznie jako rozrywka – zyskał status niezależnej dziedziny sztuki. Do najważniejszych twórców tego okresu należał Franz Hilverding, charakter wiedeńskiego baletu odmienił zaś francuski reformator Jean-Georges Noverre. Na początku XIX w. Wiedeń stał się centrum baletu wczesnoromantycznego. W 1862 otworzono szkołę baletową, która w 1870 zyskała status instytucji państwowej. W 1869 wiedeński zespół baletowy przeniósł się do Hofoper, co zmusiło twórców do zasadniczych zmian w stylu tworzonej choreografii ze względu na większą przestrzeń sceniczną. Dużą popularnością cieszyły się wówczas widowiska baletowe wzbogacone o elementy pantomimy.

Po I wojnie światowej i rozpadzie monarchii balet przestał pełnić prestiżową funkcję sztuki dworskiej, a wypracowana przez lata estetyka zdezaktualizowała się; Hofopernballett przekształcił się w Staatsopernballett i rozpoczął poszukiwanie nowego języka. Największy wpływ na jego rozwój mieli Richard Strauss i Heinrich Kröner. Strauss m.in. w latach 1912–1914 skomponował muzykę do *Josephslegende* dla Baletów Rosyjskich. Z kolei *Don Juan* Krönera to jedno z nielicznych przedstawień, w których udało się częściowo wskrzesić dawną świetność wiedeńskiego zespołu. Stagnacja klasycznego baletu zbiegła się z narodzinami tańca wyzwolonego, którego pierwszą austriacką przedstawicielką była Grete Wiesenthal, wcześniej związana z Hofopernballett, który opuściła, by w 1908 wraz z siostrami otworzyć szkołę nowego tańca. W 1925 do Laxenburga w pobliżu Wiednia przeniesiono z Hellerau (Niemcy) szkołę założoną tam w 1912 przez Émile'a Jacques-Dalcroze'a, co umocniło pozycję Austrii jako jednego z europejskich centrów „tańca wyzwolonego”.

Po II wojnie światowej tylko kilka przedstawicieli „nowego tańca” (m.in. Wiesenthal, Rosalia Chladek) kontynuowało swoją – opozycyjną wobec baletu klasycznego – działalność. Nowe pokolenie tancerzy z początku lat 80., których prace często były mocno osadzone w kontekście socjopolitycznym, przyczyniło się do renesansu tańca wyzwolonego. Ich rozliczne przedsięwzięcia stały się ważnym elementem austriackiej oferty kulturalnej. Do najważniejszych przedstawicieli drugiej fali tańca wyzwolonego należą: Liz King, Manfred Aichinger, Nikolaus Selimov, Sebastian Prantl, Willi Dorner i Editta Braun. W latach 1942–1958 dyrektorem baletu Wiener Staatsoper była Erika Hanka, która z sukcesem wprowadzała do choreografii estetykę tańca wyzwolonego. Jej najbardziej znana praca to *Der Mohr von Venedig* (1955). W latach 60., po śmierci Hanki, wiedeńskiemu zespołowi brakowało silnej osobowości, która byłaby w stanie poszerzyć lub zrewolucjonizować repertuar. Do najwybitniejszych przedstawień z tego okresu należą *Jeziorek łabędzie* i *Don Kichot* Rudolfa Nuriejewa. Gerhard Brunner (dyr. baletu Wiener Staatsoper w latach 1976–1990) budował repertuar przede wszystkim ze stworzonych z myślą o wiedeńskiej publiczności prac najwybitniejszych światowych choreografów. W tym czasie chętnie rekonstruowano też zarówno solowe, jak i grupowe prace przedstawicieli tańca wyzwolonego.

Obok Wiener Staatsopernballett drugą ważną sceną współczesnego baletu w Austrii jest Volksoper, gdzie wystawiono *Schwanensee Remixed* Liz King i Catherine Guerin. Z kolei wiedeński

Tanztheater Homunculus, założony w 1981 przez Manfreda Aichingera, działający do 2011, skupiał się na nowoczesnym tańcu ekspresjonistycznym, który opiera się na systemie ruchowym Chladek. Do ważnych przedstawicieli tańca nowoczesnego należą także Rose Breuss i Roderich Madl, Philip Gehmacher (reprezentujący nurt krytyczny), Liquid Loft / Chris Haring (znany z zaawansowanych eksperymentów z nowymi technologiami), Amanda Piña i Zdravko Haderlap, wystawiający w swoim Tanztheater Ikarus choreografie społecznie krytyczne. Najbardziej znanym austriackim choreografem pozostaje Johann Kresnik, przez lata związany z niemieckim teatrem tańca. Wśród najważniejszych szkół tańca wymienić należy: Salzburg Experimental Academy of Dance, Institut of Dance Arts na Uniwersytecie im. Antona Brucknera w Linzu oraz wiedeńskie Dance Spectrum School i Sunrise Studios. Festiwal ImPulsTanz w Wiedniu (którego współzałożycielem i wieloletnim doradcą artystycznym był Brazylijczyk Ismael Ivo) to jeden z największych w Europie festiwali tańca współczesnego; inny ważny międzynarodowy festiwal to Tanzsommer w Innsbrucku. Ważnym ośrodkiem wspierającym rozwój nurtów krytycznych i interdyscyplinarnych w ramach rezydencji i regularnych pokazów jest Tanzquartier Wien.

W Wiedniu pracuje lub rozpoczynało swoje kariery wielu polskich artystów, m.in. Cezary Tomaszewski, Radosław Hewelt, Filip Szatarski, Magdalena Chowaniec, Ewa Bankowska, Agata Maszkiewicz, Hygin Delimat. W ramach Stary Browar Nowy Taniec gościł w Poznaniu Gehmacher (2008), natomiast Dorner występował w Lublinie (2012). Ivo na zaproszenie Klubu Żak był jurorem konkursu Solo Dance Contest (2013). Wiele polskich tancerzy brało także udział w międzynarodowym programie mentorskim w ramach festiwalu ImPulsTanz.

Autorem pierwszych opracowań dotyczących austriackich tańców ludowych jest Raimund Zoder; współcześni badacze folkloru zrzeszeni są w Austrian Folk Song Foundation. Dopiero taniec wyzwolony zrodził zainteresowanie tańcem jako sztuką, którą należy dokumentować. Balet pozostawał na uboczu zainteresowań badaczy aż do 1960 i występów Nuriejewa. W poł. lat 70. Institut für Theaterwissenschaft na Uniwersytecie Wiedeńskim podjął systematyczne badania nad tańcem. W latach 1976–1982 ukazywał się periodyk „Tanzblätter”. Obecnie artykuły poświęcone tańcowi publikowane są w magazynach „Maske und Kothurn” i „Österreichische Musikzeitschrift”.

BIBLIOGRAFIA: Ploebst, H., *Ku poprawie Austrii. Rola choreografów i tancerzy z Europy Wschodniej we współczesnym życiu kulturalnym kraju*, przeł. A. Płaza, <https://taniecpolska.pl/bibliografia/ku-poprawie-austrii-rola-choreografow-i-tancerzy-z-europy-wschodniej-we-wspolczesnym-zyciu-kulturalnym-kraju/> (dostęp: 21.08.2020); Werbowski, I., *Austria. Dance Theatre*, [w:] *The World of Theatre*, red. I. Herbert, London–New York 2003.

Magdalena Zamorska

Awangarda

termin stosowany na określenie formacji ideowo-estetycznych w sztuce na początku XX w., stanowiących opozycję wobec obowiązujących estetyk i kanonów twórczych. Jednym z obszarów działań awangardowych był taniec eksperymentujący z technikami i środkami wyrazu, zrywający z dotychczasowymi zasadami kreacji tanecznej. Zazwyczaj wyróżnia się dwie formacje awangardowe: wczesną, klasyczną awangardę (ok. 1900–1930) oraz neoawangardę (ok. 1950–1970). Jako pionierów wczesnej awangardy tanecznej (głównie ze względu na ich krytykę baletu i wprowadzenie oryginalnych technik tańca) wymienia się najczęściej: Isadorę Duncan, Ruth St. Denis, Doris Humphrey, Rudolfa Labana, Mary Wigman, Kurta Joossa. Artyści ci zaproponowali nowe

podejście do ruchu w tańcu, eksponując jego ekspresyjny charakter. Inny kierunek eksperymentów na początku XX w., tym razem w obrębie baletu, wyznaczali: Michaił Fokin, Siergiej Diagilew, Wacław Niżyński, George Balanchine (we wczesnym etapie twórczości) i in. Diagilew w założonym przez siebie zespole Balety Rosyjskie współpracował z kompozytorami Igorem Strawińskim, Maurice'em Ravelem, Claude'em Debussym, a w dziedzinie scenografii z Pablem Picasssem, Georges'em Brakiem oraz Henrim Matisse'em. Dobrą ilustracją tego nurtu jest widowisko baletowe *Parada* (choreogr. Leonid Miasin, muz. Erik Satie), w którym tancerze nosili zaprojektowane przez Picassa stroje wykonane z tektury, co sprawiało, że ich ruchy miały charakter minimalistyczny i „kanciasty”. Z kolei w *Stalowym kroku* (choreogr. Miasin), skomponowana przez Siergieja Prokofiewa muzyka przypominała hałas rozpędzonych maszyn, a ruch tancerzy sugerował czystą gimnastykę i zmechanizowane gesty robota. Oprócz kubistycznych eksperymentów zespołu Diagilewa i futurystycznych baletów mechanicznych, warto wspomnieć o „białych baletach”, pozbawionych fabuły, oraz o szwedzkich formach baletowych autorstwa Jeana Börlina pod mecenatem Rolfa de Maré, inspirowanych dadaizmem. O szczególnym związku futuryzmu z tańcem świadczy napisany przez Filippa Tommasa Marinettiego *Manifest tańca futurystycznego*.

W formacji neoawangardowej, określanej także mianem anty-sztuki, podważano najczęściej podstawowe wyznaczniki tańca jako sztuki. W nurcie tym wymieniany jest Merce Cunningham oraz Anna Halprin. Cunningham zerwał z tendencjami ekspresyjnymi w *modern dance*, koncentrując się na czystym ruchu. Współpracował z Johnem Cage'em (happening, performans) i Robertem Rauschenbergiem (pop art, minimal art). Porównywał taniec do przypadkowego ruchu ulicznego, losowo wybierając kolejność wchodzenia tancerzy na scenę. Do neoawangardy czasami zaliczany jest także Balanchine (w późniejszym okresie swojej twórczości), ze względu na tendencje minimalistyczne w tworzonych przez niego formach baletowych oraz ograniczenie w nich roli muzyki i scenografii. Z nurtem tym łączeni są też niektórzy reprezentanci *postmodern dance* (zarówno z grupy Judson Dance Theater, jak i Grand Union), z powodu ich powiązań z *minimal art* i konceptualizmem. Obydwie grupy negowały podstawowe wyróżniki tańca, rezygnując z jego ekspresyjności i wirtuozerstwa, wprowadzając na scenę niewykwalifikowanych tancerzy, wykonujących np. codzienne czynności, lub eksperymentując w niekonwencjonalnych przestrzeniach, np. na dachach dzielnicy Manhattan.

Czasami wskazywany jest także trzeci nurt awangardy tanecznej, by odróżnić Cunninghama jako prekursora *postmodern dance* (drugi nurt: 1944–1961) od „nowej fali” (*new wave*), obejmującej tancerzy z grup Judson Dance Theater i Grand Union (trzeci nurt: 1962–1976). Powyższe próby porządkowania formacji awangardowych prowadzą do znacznego zamieszania terminologicznego. Wynika ono z faktu, że *postmodern dance* ma odmienny zakres znaczeniowy niż postmodernizm w innych sztukach. Zazwyczaj przyjmuje się, że historyczna awangarda kończy się wraz z nastaniem postmodernizmu w sztuce i kulturze. Należy też podkreślić, że rozróżnienie na *modern dance* i *postmodern dance* nie pokrywa się z podziałem na awangardę klasyczną i neoawangardę w tańcu.

BIBLIOGRAFIA: Bannes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Bieszczad, L., *Paradoksy tanecznej awangardy*, [w:] *Wiek awangardy*, red. L. Bieszczad, Kraków 2006; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Sier-Janik, B., *Post Modern Dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki*, Warszawa 1995; Wójcicka, M., *Próba opisu i analizy przemian awangardowych w tańcu europejskim i amerykańskim na przestrzeni XX wieku*, „Studia Estetyczne” 1987, nr 1.

Lilianna Bieszczad

b



II. 4. Josephine Baker, Paryż 1926. Fot. Stanisław Julian Ignacy Ostroróg
©National Portrait Gallery, Smithsonian Institution

Baker Josephine

właśc. Freda Josephine McDonald [1906–1975]

urodzona w USA francuska artystka rewiowa, tancerka, aktorka, piosenkarka, a także agentka francuskiego ruchu oporu i działaczka na rzecz praw obywatelskich. W początkach kariery koncertowała z Dixie Steppers, zespołem działającym w ramach sieci wodewilu zrzeszającej czarnych artystów (Theatre Owners Booking Association), a następnie występowała w dwóch popularnych czarnych musicalach na Broadwayu: *Shuffle Along* i *The Chocolate Dandies*, oraz w prestiżowym nowojorskim klubie nocnym The Plantation. Jej najważniejsze dokonania przypadają na lata 20. i 30., już po wyjeździe z USA. We Francji występowała początkowo z amerykańską czarną grupą rewiową w *La Revue nègre* (Czarna rewia) w teatrze Opéra Music-Hall des Champs Élysées, kierowanym wówczas przez Rolfa de Maré. Pod kierunkiem menedżera Giuseppe Abatina szybko zyskała pozycję gwiazdy sceny musicalowo-kabaretowej i jazzowej (m.in. Folies Bergère, Casino de Paris, Olympia), przyczyniając się do popularności *charlestona*; prowadziła również swoją własną scenę – Chez Joséphine. Jej popisowy solowy taniec *danse sauvage*, w którym kreowała personę Fatou, stał się źródłem niemalże natychmiastowego sukcesu. W konstrukcji estetycznej Fatou przebrzmiewa dyskurs kolonialny i teorie antropometryczne, leżące u podstaw seksualizowanej, egzotycznej figury czarnej kobiety – źródła atawistycznych fantazji wypartych przez nowoczesny racjonalizm, ale silnie obecnych w modernistycznej poezji i malarstwie, zwłaszcza u zafascynowanej Afryką i prymitywizmem paryskiej awangardy (w tym tanecznej, czego przykładem jest *La création du monde* Baletów Szwedzkich). „Muzyka jazzowa, do której tańczyła Baker, była postrzegana zarówno jako muzyka dżungli, jak i pieśń maszyn – styl zarazem modernistycznie nowoczesny i absolutnie prymitywny” [Burt 1998]. W jej rewiowych tańcach współcześni badacze dostrzegają cechy tradycyjnych tańców afrykańskich, takie jak policentryzm i polirytmia, czyli taniec uwzględniający więcej niż jedno centrum w ciele i operujący jednocześnie wieloma rytmami. Jako tancerka budziła sensację odważnymi kreacjami (słynna „bananowa spódniczka” zaprojektowana przez Jeana Cocteau, pawie pióra, biżuteria zastępująca kostium etc.), nagością i erotyką, zamykającymi się w swoistej formie zintegrowanego stereotypu egzotycznej uwodzicielki, która stała się jej znakiem rozpoznawczym i którą świadomie performowała; odzwierciedlały to także nadawane jej określenia „Czarna Wenus”, „Czarna Perła” czy „Czekoladowa Wenus”. Z tych samych powodów część krytyki uznawała jej występy za gorszące moralnie. Jako pierwsza czarna kobieta wystąpiła także w pełnometrażowym filmie niemy *La sirène des tropiques* (Syrena z tropików) z 1927, w reżyserii Mario Nalpassa i Henriego Etiévanta. Wielokrotnie występowała na scenach europejskich i w USA, w 1929 odbyła *tournee* po Jugosławii i Europie Wschodniej, w 1938 podziwiała ją publiczność w Warszawie, Katowicach i Krakowie.

Została odznaczona m.in. Medalem Ruchu Oporu przez Francuski Komitet Wyzwolenia Narodowego, Krzyżem Wojennym oraz Orderem Kawalera Legii Honorowej przez generała Charles’a de Gaulle’a. W 2021 jako pierwsza czarna kobieta została włączona do paryskiego Panteonu, narodowego mauzoleum bohaterów.

BIBLIOGRAFIA: Burt, R., *Alien Bodies. Representations of Modernity, ‘Race’ and Nation in Early Modern Dance*, London–New York 1998; Jules-Rosette, B., *Josephine Baker in Art and Life. The Icon and the Image*, Urbana–Chicago 2007.

Joanna Szymajda



Il. 5. *The Four Temperaments*, choreogr. George Balanchine, Royal Opera House Covent Garden, Londyn 2015. Fot. Robbie Jack. ©Crobis via Getty Images

Balanchine George

właśc. Georgij Melitonowicz Bałancziwadze [1904–1983]

rosyjsko-amerykański tancerz pochodzenia gruzińskiego, choreograf i pedagog. Uważany za jednego z najważniejszych choreografów XX w., twórcę baletu neoklasycznego w Stanach Zjednoczonych i nowatorskiego amerykańskiego stylu tańca. W 1921 ukończył Cesarską Szkołę Teatru i Baletu w Petersburgu, a w 1924 studia muzyczne w petersburskim Konserwatorium. Występował w Teatrze Maryjskim w choreografiach Mariusa Petipy, Lwa Ivanowa, Alexandra Gorsky'ego, Nikołaja Legata i Michaiła Fokina. W latach 1924–1929 należał do zespołu Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa. W tym okresie poznał awangardowe nurty w sztuce, co wyznaczyło drugi biegun – obok techniki klasycznej – jego prac choreograficznych. W tym czasie powstały jego wczesne choreografie: *Le Chatte* (1927), *Apollon musagète* (1928) i *Syn marnotrawny* (1929). Współpraca z poznanym wówczas Igorem Strawińskim trwała wiele dekad i zaowocowała szeregiem wybitnych dzieł, m.in. *Orfeusz* (1948), *Agon* (1957), *Monumentum pro Gesualdo* (1960), *Jewels*, *Emeralds*, *Rubies*, *Diamonds* (1967), *Symphony in Three Movements* (1972). Po śmierci Diagilewa występował w Kopenhadze, Londynie, Monte Carlo i Paryżu, próbując stworzyć własny zespół. W 1933 na zaproszenie Lincolna Kirsteina wyjechał do Nowego Jorku, gdzie dzięki wsparciu zamożnego mecenasa w 1934 otworzył School of American Ballet, a rok później stworzył własny zespół American Ballet, od 1948 działający pod nazwą New York City Ballet.

Wobec braku tradycji baletowych w kulturze amerykańskiej starał się stworzyć język tańca łączący różne style i konwencje; wychodząc od właściwej mu techniki klasycznej, łączył ją z elementami tańca jazzowego, rewiowego, musicalowego i formami czerpanymi z kultury popularnej,

ze sportu i akrobatyki. Jako choreograf był otwarty na aktywną współpracę z tancerzami, elastycznie reagował na ich propozycje, włączając je w układ całości, choć próby rozpoczynał, mając określone założenia formalne, stylistyczne i muzyczne. Posiadał niezrównaną umiejętność wykorzystywania amerykańskich cech tancerzy, których emocjonalna obiektywność, nie mniej niż ich szybkość i kontrola skomplikowanych rytmów złożyły się na trwałość jego stylu niesłabnącego przez pięć dekad. Nie tylko wykształcił całe pokolenie amerykańskich tancerzy, ale stworzył szkołę baletową, która mogła konkurować z najlepszymi w Europie.

Dla kierowanego przez siebie zespołu tworzył oryginalny repertuar, który ewoluował wraz ze zmieniającymi się konwencjami estetycznymi, partyturami muzycznymi, doświadczeniami wykonawczymi i indywidualnym rozwojem poszczególnych tancerzy. W *Serenadzie* (1935) zrezygnował z wątku fabularnego, podążając jedynie za dramaturgią utworu muzycznego. „Fabułę zastąpił myślą lub nastrojem, który chciał opisać tańcem. Jego choreografie cechuje jasność kompozycji i doskonałość stylu. Przestrzegał harmonii, proporcji i symetrii. Klarowność, konsekwencja oraz oszczędność wyrazu przywodzą na myśl prostotę dzieł Bacha czy Mozarta” [Marczyński 2014: 37]. Do jego najwybitniejszych dzieł należą: *Le Baiser de la Fée* (1937), *Concerto Barocco* (1941), *Ballet Imperial* (inny tytuł: *Tschaikovsky Piano Concerto No. 2*, 1941), *Four Temperaments* (1946), *Symphony in C* (1947) oraz *Theme and Variations* (1947) i *Mozartiana* (4. wersja z 1981). Preferował pustą scenę, w wielu choreografiach stosował charakterystyczne proste kostiumy, składające się tylko z białych rajstop i czarnych, przeciętych w talii paskiem, trykotów. Opracował ok. 200 układów tanecznych dla swojego zespołu, ale też współpracował jako choreograf przy przedstawieniach operowych, operetkowych, musicalach i komediach muzycznych, a także przy pięciu filmach wyprodukowanych w Hollywood.

Trudno o jednoznaczne określenie stworzonego przez niego stylu. W ciągu dekad krytycy określali go jako: nowoczesno-klasyczny (*Concerto Barocco*, 1941; *Four Temperaments*, 1946; *Agon*, 1957), klasyczno-romantyczny (*Serenada*, 1935; *Walc*, 1951), konserwatywno-klasyczno-romantyczny (*Jezioro łabędzie*, 1951; *Szkocka symfonia*, 1952), konserwatywno-nowoczesny (*Allegro Brillante*, 1956), nowoczesno-romantyczny (*Ivesiana*, 1954), romantyczno-ascetyczny (*Liebeslieder Walzer*, 1960) czy klasyczno-popularny (*Harlequinade*, 1952; *Who Cares?*, 1970).

Wśród wielu odznaczeń i nagród, którymi został wyróżniony, należy wymienić francuski Order Legii Honorowej (1975), Kennedy Center Honors (1978), Austrian Decoration for Science and Art (1980), Presidential Medal of Freedom (USA, 1983), pośmiertnie został upamiętniony m.in. przez National Museum of Dance's Mr. & Mrs. Cornelius Vanderbilt Whitney Hall of Fame (1987) oraz American Theater Hall of Fame (1988).

BIBLIOGRAFIA: Buckle, R., *George Balanchine. Ballet Master*, New York 1988; Erhardt, L., *Igor Strawiński*, Warszawa 1978; Goldner, N., *Balanchine Variation*, Florida 2008; Gruen, J., *Private World of Ballet*, New York 1975; Joseph, Ch.M., *Stravinsky & Balanchine. A Journey of Invention*, New Haven–London 2002; Marczyński, J., *Dziesięciu tańczących facetów*, Warszawa 2014; Steichen, J., *Balanchine and Kirstein's American Enterprise*, Oxford 2018; Taper, B., *Balanchine. A Biography*, Oakland, CA 1987.

Jadwiga Majewska

Balans

utrzymanie równowagi; jest to ciągła fizjologiczna regulacja postawy pionowej zapewniająca jej stabilność. Czynniki odpowiedzialnymi za zmysł równowagi są oczy, ucho wewnętrzne i proprioceptory. Zmysł równowagi umożliwia poczucie położenia ciała w przestrzeni, za co odpowiada błędnik błoniasty w uchu wewnętrznym.

W tańcu, z uwagi na częste działanie poza pionem lub konieczność utrzymania równowagi przy wykonywaniu obrotów, w tym np. na *pointach*, balans statyczny i dynamiczny jest przedmiotem zarówno treningu we wszystkich technikach tańca, jak i przedmiotem badań naukowych. Udokumentowany w badaniach wpływ technik tańca na utrzymanie balansu jest powodem wprowadzania elementów treningu tanecznego do innych dziedzin, jak sport czy terapia ruchowa.

Przechodzenie od balansu lub kontrbalansu (utrzymywanie równowagi poza pionem dzięki równoważeniu środka ciężkości ze środkiem ciężkości partnera) do stanu bycia poza balansem jest jednym z głównych sposobów uzyskiwania pędu w tańcu.

Zawieszenie ruchu (*suspension*), czyli balansowanie między stanem równowagi a upadkiem, obok współdziałania z siłą grawitacji, swobodnym przepływem energii (*easy flow*), izolacją ruchu i policentryzmem jest podstawową cechą tańca współczesnego. W kontakt improwizacji balans rozumiany jest inaczej niż w innych stylach tańca – nie jako rozciąganie wzdłuż kręgosłupa w osi pionowej, lecz jako relacja ciała do tej części, która stanowi przydatny punkt podparcia, gdyż w pracy tego typu ciało może stać na głowie tak często, jak na stopach, zarówno względem partnera, jak i podłogi.

BIBLIOGRAFIA: Fronczek-Wojciechowska, M., G. Padula, J. Kowalska i in., *Static balance and dynamic balance related to rotational movement in ballet dance students*, „International Journal of Performance Analysis in Sport” 2016, t. 16, nr 3; Paxton, S., *Kontakt improwizacja*, przeł. W. Szczawińska, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013; *Śląski Teatr Tańca 1992–2002*, red. K. Furmaniuk, R. Kuśnierz, J. Łumiński, Bytom 2002.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Balet XX wieku

[Ballet du XX^e siècle]

zespół baletowy założony przez Maurice’a Bějarta, działający w latach 1960–1987 przy Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli. W 1976 Bėjart powołał na krótko wewnątrz zespołu eksperymentalną grupę Yantra. W wyniku konfliktu z dyrektorem teatru Gerardem Mortierem zespół został rozwiązany w 1987, a następnie w Lozannie pod kierownictwem tancerza Gila Romana powstał Bėjart Ballet Lausanne, kontynuujący styl i tradycje Baletu XX wieku.

Styl Baletu XX wieku był autorską wizją Bějarta, który na wiele lat ukształtował wizerunek tańca współczesnego. Produkcje zespołu charakteryzował rozmach inscenizacyjny przy – paradoksalnie – często minimalistycznej scenografii, duże grupy wykonawców, narracyjność, uniwersalność tematów, interdyscyplinarność i niezwykle wysokie wymagania techniczne stawiane tancerzom, łączące balet i neoklasykę, jazz, tańce charakterystyczne i sztukę dramatyczną, a nawet śpiew. Wśród nauczycieli zespołu dominowali przedstawiciele szkoły rosyjskiej, ale regularnie uczyli także pedagodzy Opery Paryskiej. Skład Baletu XX wieku był międzynarodowy i często się zmieniał, ta celowa różnorodność miała wzbogacać estetykę zespołu. Zespół tworzyło ok. 60 tancerzy i tancerek, przy

czym starano się zachować względną równowagę płci. BÉjart pracował przede wszystkim z młodymi wykonawcami, którzy byli bardziej skłonni poddać się jego wizji tańca. Podkreślał ich indywidualizm – często kreował określoną rolę specjalnie dla danego tancerza. Eksponował szczególnie role męskie, ustanawiając pozycję tancerza–mężczyzny jako równorzędną wobec pozycji *primabaleriny*. Ikoniczną postacią zespołu był najlepszy interpretator stylu BÉjarta – Jorge Donn, uosabiający wzór tancerza Baletu XX wieku: smukłego, wysokiego, z wyraźnym zarysem muskulatury. Cechy fizyczne tancerzy podkreślał wystandaryzowany, charakterystyczny *kostium* – przylegający trykot. Do grona wybitnych solistów Baletu XX wieku należą m.in. Michèle Seigneuret, Tania Bari, Laura Proença, Germinal Casado, Niklas Ek oraz Polacy: Wojciech Wiesiołowski i Gerard Wilk. Gościnnie występowali m.in. Maja Plisiecka, Rudolf Nuriejew oraz Jean Babilée. Poza BÉjartem choreografie tworzyli niekiedy tancerze (np. Maguy Marin), a także wybitni choreografowie – Jannine Charrat, Hans van Manen i Leonid Miasin. Na repertuar składały się spektakle do muzyki klasycznej, jazzowej, muzyki świata, ale także eksperymentalnej. Do najśłynniejszych spektakli Baletu XX wieku należą: *Święto wiosny* (1959), *Boléro* (1961), *Msza dzisiejszych czasów* (1967), *Bhakti* (1968), *Nijinsky, clown de Dieu* (1971) oraz *Notre Faust* (1975).

W ciągu 20 lat działalności Balet XX wieku wystąpił w ponad 30 krajach, nie tylko w teatrach i operach, ale także w świątyniach, amfiteatrach, na stadionach, w ogrodach Tuileries w Paryżu, a nawet na pustyni. W 1968 zespół tańczył podczas Letnich Igrzysk Olimpijskich w Meksyku. Balet XX wieku gościł w Warszawie w 1966 w Teatrze Wielkim oraz w Teatrze Rozrywki w 1970, ponadto w 1970 i 1985 występował na Łódzkich Spotkaniach Baletowych, w 2011 powrócił do Łodzi i Warszawy już jako BÉjart Ballet Lausanne pod kierownictwem Gila Romana. Oprócz wspomnianych wyżej polskich tancerzy w Balecte XX wieku tańczyli jako soliści – Waldemar Wołk-Karaczewski i Andrzej Ziemski, a także Katarzyna Gdaniec, Dariusz Blajer i Piotr Nardelli, natomiast w latach 1985–1987 funkcję dyrektora administracyjnego zespołu pełnił Stanisław Bromilski.

BIBLIOGRAFIA: Dollfus, A., *Béjart. Le démiurge*, Paris 2017; Ginot, I., M. Michel, *La danse au XXe siècle*, Paris 2002; Icart-Barat, S., *Jorge Donn par le Ballet du XXe siècle*, Paris–Budapest–Torino 2001.

Joanna Szymajda

Balet Form Nowoczesnych

jeden z pierwszych zespołów tańca nowoczesnego w powojennej Polsce, założony w 1969 przez Jerzego Marię Birczyńskiego, który był jego kierownikiem i choreografem do 2010, kiedy zespół zawiesił działalność. BFN powstał przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, w jego składzie znaleźli się studenci krakowskich uczelni (łącznie działało w nim ok. 10 tys. osób). W spektaklach tanecznych BFN technika tańca klasycznego łączyła się z tańcem nowoczesnym (np. *modern dance*, taniec jazzowy), a podstawę muzyczną stanowiły różne gatunki (m.in. muzyka klasyczna, *soul*, jazz). Większość repertuaru stanowiły choreografie Birczyńskiego, ale zespół pracował także z twórcami zagranicznymi (m.in. Douglasem Dunnem, Davidem Earle'em, Kiliną Crémoną i Rogerem Meguinem).

BFN debiutował w programie Telewizyjny Ekran Młodych, transmitowanym z Krzysztofów w Krakowie (1969), a w następnym roku zdobył wyróżnienie za *Tren pamięci ofiar Hiroshimy* (muz. Krzysztof Penderecki) na Festiwalu Start '70 w Częstochowie. W repertuarze zespołu

znalazły się m.in. *Larghetto* (muz. Fryderyk Chopin, 1979), *Tears of Joy* (muz. Don Ellis, 1979), *Wariacje B-dur* (muz. Chopin, 1990), *Nocturn* (muz. Marek Chołoniewski i Krzysztof Knittel, 1988), *Preludium* (muz. Astor Piazzolla, 1999), *Etiudy baletowe* (muz. Krzysztof Komeda, 2002).

BFN odbywał liczne *tournée* zagraniczne, występował w Stanach Zjednoczonych, Meksyku i wielu krajach europejskich; regularnie uczestniczył w konkursach choreograficznych oraz festiwalach muzycznych i tanecznych w kraju i za granicą (m.in. Łódzkie Spotkania Baletowe, Ogólnopolski Konkurs Tańca Scenicznego i Choreografii w Gdańsku, Krakowski Festiwal Tańca Współczesnego, Tanz Theater-Tage w Heilbronn, Internationales Kulturfestival w Weimarze, Festival Internacional de Danza Contemporánea w San Luis Potosí, Jazz Jamboree w Warszawie, Krakowskie Zaduszki Jazzowe, Jazz nad Odrą we Wrocławiu, Festiwal Pianistów Jazzowych w Kaliszu), na których zdobywał nagrody i wyróżnienia. Zespół otrzymał także (1979) medal Francuskiego Towarzystwa Miłośników Sztuki Le Quarteron oraz Złotą Odznakę za zasługi dla Ziemi Krakowskiej.

BIBLIOGRAFIA: Birczyński, J.M., *Jerzy Maria Birczyński i jego Balet Form Nowoczesnych*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Juliusz Grzybowski

Balet klasyczny

spektakl taneczny stworzony i wykonywany z wykorzystaniem techniki tańca klasycznego, czasem z elementami tańca charakterystycznego. Terminu tego używa się na określenie ogólne sztuki baletowej od jej powstania do końca XIX w. lub całokształtu tej sztuki w jakimś okresie albo w jakimś kraju (np. balet klasyczny XIX w., balet klasyczny w Polsce).

Katarzyna Gardzina

Balet neoklasyczny

spektakl taneczny stworzony i wykonywany z wykorzystaniem techniki tańca neoklasycznego. Terminu tego używa się na określenie ogólne sztuki baletowej tworzonej w technice neoklasycznej w jakimś okresie albo w jakimś kraju (np. balet neoklasyczny XX w., balet neoklasyczny w Ameryce).

Katarzyna Gardzina

Balet Opery Bałtyckiej w Gdańsku

historycznie związany jest z Janiną Jarzynówną-Sobczak, która w 1949 założyła zespół baletowy opery w Gdańsku, a następnie była jego wieloletnią dyrektorką i główną choreografką. Jej najsłynniejsze balety: *Niobe*, *Tytania i osioł*, *Cudowny mandaryn*, *Dafnis i Chloé*, *Harnasie* były zapowiedzią nowego języka, który wykorzystywał środki bliskie teatrowi tańca. O ich nowatorstwie świadczą m.in. prezentacje na Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień (1958, 1960). Wyprzedzające swój czas były również filmowe wersje *Tytanii i osła* oraz *Niobe*, realizowane

w nadmorskim plenerze. Wielką indywidualnością, kreującą legendarne role w baletach Jarzynówny-Sobczak, była Alicja Boniuszko. W latach 1963–1971 przy Operze Bałtyckiej działał także Balet Miniatur, którego aktywność była niezależna od repertuaru zespołu baletowego. Po odejściu Jarzynówny przez ponad dekadę funkcję kierownika baletu pełnił Gustaw Klauzner, który wznowił działalność Baletu Miniatur pod nazwą Baletowa Scena, a po nim kolejno zespołem kierowali: Walery Niekrasow, Bożena Kociołkowska, Bronisław Prądyński, Andrzej Marek Stasiewicz, Sławomir Gidel, Roman Komassa. W 2010 balet Opery Bałtyckiej został przekształcony przez kierującą nim Izadorę Weiss w autorski Bałtycki Teatr Tańca, który działał do 2016. Wraz z rozpoczęciem sezonu 2016/2017 przywrócono mu strukturę i funkcję operowego zespołu baletowego, a jego kierownikiem został Wojciech Warszawski z Izabelą Sokołowską-Boulton na stanowisku zastępcy. W 2018 zrealizowano m.in. wersję *Giselle* łączącą część współczesną (choreogr. Emil Wesołowski) i klasyczny akt II, a Ewa Wycichowska przygotowała tryptyk *Święto wiosny* (2021) z udziałem m.in. tancerzy starszego pokolenia.

Jagoda Ignaczak

Balet Opery Krakowskiej

związany jest z początkami stałej sceny muzycznej w Krakowie (1954); po raz pierwszy pełnospektaklowy wieczór baletowy *Romeo i Julia* Piotra Czajkowskiego w choreogr. Jerzego Kaplińskiego zaprezentowano tu w 1963 (wówczas jeszcze w Miejskim Teatrze Muzycznym Opery i Operetki w Krakowie). Na zaproszenie ówczesnego dyrektora Kazimierza Korda swoje choreografie na scenie krakowskiej realizowali w następnych latach m.in. Henryk Tomaszewski (*Francesca da Rimini* Czajkowskiego, 1963; *Pietruszka* Igora Strawińskiego, 1965) i Eugeniusz Papliński (*Harnasie*, muz. Karola Szymanowskiego, 1964). W latach 1976–1980 kierownikiem baletu był Tomasz Gołbiowski, który zaproponował krakowskiej publiczności autorskie wieczory inspirowane językiem ruchowym europejskich nurtów współczesnych, a także klasyczne przedstawienia we własnej choreografii (*Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* Bogdana Pawłowskiego oraz *Opowieść o Mistrzu Twardowskim* Ludomira Różyckiego). W kolejnych latach repertuar klasyczny rozszerzył się o choreografie m.in. Raissy Kuzniecovej-Szajewskiej i Krystyny Gruszkówny. W historii zespołu znacząco zapisała się współpraca z Przemysławem Śliwą w latach 90., który zrealizował tu m.in. *Carmen* Georges’a Bizeta w opracowaniu Rodiona Szczedrina, *Cudownego mandaryna* Béli Bartóka i *Misterium polskie* Zygmunta Koniecznego. Z innych znaczących kooperacji artystycznych należy wymienić choreografie Hanny Chojnackiej (*Pan Twardowski*), Henryka Konwińskiego (*Córka źle strzeżona*), współczesny spektakl w choreogr. Janusza Orlika (*Wysokie obcasy*, 2007), autorską wersję *Dziadka do orzechów* Emila Wesołowskiego (2012) i tegoż *Carmina Burana* – widowisko oratoryjno-baletowe prezentowane na Zamku Królewskim na Wawelu (2013), spektakle *Kopciuszka* (2010), *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Willibalda Glucka (2013) i *Sen nocy letniej* (2019) w choreogr. i reż. Giorgia Madii, współczesny wieczór baletowy *Emocje*, w kilku wersjach (2015, 2017, choreogr. Violetta Suska, Jacek Tyski, Katarzyna Aleksander-Kmieć, Eduard Bablidze) oraz Tyskiego *Dwie historie – jeden taniec* (2016), z jazzową muzyką na żywo. Choreografie realizowali ponadto: Monika Myśliwiec, Alina Towarnicka (solistka, a potem kierownik zespołu baletu w latach 2003–2006), Hanna de Quell, Rajmund Sobiesiak, Jacek Tomasik, Lilianna Potyka, Marek Zajączkowski, Jacek Drozdowski, Zofia Rudnicka, Marek Różycki, Elena Bogdanovich, Nina Diatchenko, Ondrej Šoth. Natomiast przy spektaklach operowych i operetkowych zespół współpracował m.in. z: Janiną Strzemboszu du Faur, Feliksem Parnellem, Teresą Kujawą, Janiną Niesobską, Izadorą Weiss, Januszem Józefowiczem, Jarosławem Stankiem. Pod kierunkiem Eleny Korpusenko

(2006–2019) zespół powiększył się do ok. 30 osób. Tradycją zespołu są gale baletowe *Grand Pas...*, organizowane na Zamku Królewskim na Wawelu (2010, 2013, 2015, 2017). Od 2019 kierownikiem baletu jest Wioletta Maciejewska; w 2020 zespół przeniósł się do odnowionej siedziby przy ul. św. Tomasza w Krakowie. Przy Operze Krakowskiej od 1963 działa Studio Baletowe (założone przez Korda, jego kierownikiem przez ponad 40 lat była Maria Dimitrow), którego liczni absolwenci zdobywali eksternistyczne dyplomy tancerzy zawodowych i wielu zasiliło – poza zespołem Opery Krakowskiej – inne zespoły baletowe w Polsce oraz Wrocławski Teatr Pantomimy czy też Polski Teatr Tańca – Balet Poznański; do wychowanków studia należą Jerzy Maria Birczyński i Dominika Knapik.

BIBLIOGRAFIA: *Balet Opery Krakowskiej*, red. E. Tosza, Kraków 2020.

Joanna Szymajda

Balet Opery na Zamku w Szczecinie

kameralny, obecnie ok. 20-osobowy zespół, związany ze szczecińską sceną muzyczną, działającą początkowo jako Operetka Szczecińska Towarzystwa Przyjaciół Teatru Muzycznego (1957); pierwsza premiera baletowa odbyła się w 1963 (*Coppélia* Léo Delibes’a w choreogr. Stanisława Miszczyka), pierwszą zaś kierownik baletu była Irena Jedyńska (1959–1967). Następną premierę przygotowano dopiero w 1974, a lata 70. i 80. były pierwszym okresem większego ożywienia ze względu na licznie wystawiane premiery (kier. baletu Rajmund Sobiesiak, 1974–1977; Elżbieta Trzcicka, 1977–1980; Klara Kmitto-Śliwińska, 1981–1982; Piotr Hanl, 1982–1985; Henryk Walentynowicz, 1985–1987; Wiktor Charczenko, 1988–1989). Repertuar w tym okresie pozostawał przede wszystkim klasyczny, z elementami oryginalnych propozycji polskich (np. *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* Bohdana Pawłowskiego w reż. i choreogr. Włodzimierza Traczewskiego, 1983, czy *Miłość, zdrada i śmierć* Giovanniego Battisty Pergolesiego w choreogr. Wioletty Suskiej, 1989). W latach 90. (kier. baletu Artur Żymelka 1993–1995; Mirosław Różalski 1997–2000) pojawiły się w repertuarze propozycje współczesne (*Tolerancja* w choreogr. Żymelki, do muz. m.in. Petera Gabriela, Art Of Noise i Dead Can Dance, 1994), ale także oryginalna propozycja klasyczna (*Nad pięknym modrym Dunajem* Johanna Straussa w choreogr. Różalskiego). Przez jeden sezon (2000/2001) Mikołaj Mikołajczyk prowadził w strukturze opery autorski zespół Teatr DNA. Następnie wrócono do tradycyjnej formy zespołu baletowego i klasyki repertuarowej (m.in. *Dziadek do orzechów*, choreogr. Marek Zajączkowski, 2002; *Córka źle strzeżona*, choreogr. Natalia Fiodorowa – ówczesna kierownik baletu, 2009), cenionym kierownikiem baletu tego okresu był także Walery Niekrasow (2005–2008). Dogłębne zmiany repertuarowe zaproponował Karol Urbański (kier. baletu w latach 2012–2019), wprowadzając liczne propozycje współczesne, m.in. *Odcienie namiętności*, dyptyk w choreogr. Jacka Tyskiego i Yaroslava Ivanienko (2013); *Ogniwa*, tryptyk do muz. Witolda Lutosławskiego, z choreogr. Roberta Glumbecka, Kai Kołodziejczyk i Piotra Czubowicza (2013); *Dzieje grzechu* do muz. Mieczysława Karłowicza, w choreogr. Urbańskiego (2014); *Dzieci z dworca Zoo* do muz. m.in. Davida Bowiego, w choreogr. Glumbecka (2018), *Polowanie na czarownicę* do muz. m.in. Antonio Vivaldiego, w choreogr. Cathy Marston, czy *Pieśń o Ziemi* Romana Palestra w choreogr. Paolo Mangioli oraz *Na kwaterunku* Stanisława Moniuszki w choreogr. Roberta Bondary (2019). W 2015 zrealizowano w koprodukcji i z udziałem tancerzy z BallettVorpommern spektakl *Rock’n’ballet* w choreogr. Glumbecka i Jochena Heckmanna, do muzyki rockowej czołowych zespołów tego nurtu. Urbański zrealizował także własną wersję *Dziadka*

do orzechów (2016) i wprowadził kilka innych propozycji rodzinnych, m.in. *Bajki ci opowiem* do muz. Witolda Lutosławskiego, z choreogr. Anny Hop (2013), czy *Alicja w Krainie Czarów* do zamówionej kompozycji Przemysław Zycha, w choreogr. Tyskiego (2015). Zespół baletu Opery na Zamku zrealizował dotychczas łącznie 29 premier. W latach 2020–2021 kierownikiem baletu była Lucyna Zwolińska, pracująca wcześniej w uznanych zespołach niemieckich jako tancerka i choreografka. Od 2022 funkcję tę sprawuje Grzegorz Brożek.

Joanna Szymajda

Balet Opery Nova w Bydgoszczy

związany jest tradycją z Teatrem Muzycznym Opery i Operetki w Bydgoszczy, który zapoczątkował swoją działalność w 1959, kontynuując dokonania wcześniejszego Studia Operowego. Inauguracyjną premierą była *Fontanna Bachczyśaraju* w choreogr. Rajmunda Sobiesiaka, który przez wiele lat kierował bydgoską sceną baletową, realizując m.in. *Romeo i Julia*, *Dziadka do orzechów*, *Pana Twardowskiego*. Debiutowali tu późniejsi pierwsi tancerze opery poznańskiej i Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego: Roma Juszkat i Wiesław Kościelak oraz Krystyna Gruszkówna, która po kilku latach objęła kierownictwo zespołu. Z bydgoskimi tancerzami współpracowali liczni polscy choreografowie: Conrad Drzewiecki, Witold Gruca, Gruszkówna, Kazimierz Wrzosek, Janina Niesobka, Teresa Kujawa, Zofia Rudnicka, Henryk Konwiński oraz Przemysław Śliwa i Marek Zajączkowski, którzy pełnili także funkcję kierownika baletu. W 2010 stanowisko to objęła Ilona Jaświn-Madejska, która zaprosiła do współpracy wybitnych pedagogów: Annę Grabkę, Ewę Głowacką, Annę Nowak, a scena bydgoska otworzyła się na młodych polskich choreografów, jak Iwona Runowska, Robert Bondara, Karol Urbański, Jacek Tyski, i podjęła współpracę z zagranicznymi twórcami, jak Mauro de Candia, Jorma Elo, Paul Chalmer. Od sezonu 2020/2021 kierownikiem baletu jest Małgorzata Chojnacka. Od 1994 Opera Nova organizuje Festiwal Operowy, w ramach którego prezentowany jest również bogaty międzynarodowy nurt baletowy.

Jagoda Ignaczak

Balet Opery Śląskiej w Bytomiu

związany jest ze sceną bytomską od jej początków, ale historia baletu zaczęła się wraz z powojennymi próbami odnowy życia teatralnego na Śląsku. Katowice były jedną z aktywniejszych scen tańca przed wojną, występowała tu m.in. Josephine Baker, Polski Balet Reprezentacyjny Bronisławy Niżyńskiej czy zespół Tacjanny Wysockiej. W 1945 Walentemu Śliwińskiemu, baletmistrzowi i choreografowi związanemu z Katowicami, została powierzona misja utworzenia baletu przy Teatrze Miejskim (którego został dyrektorem) oraz prywatnej Szkoły Gimnastyki Rytmiczno-Plastycznej i Tańca Artystycznego. Teatr pod dyr. Śliwińskiego bliższy był idei teatru muzycznego, rozpoczął działalność koncertem patriotycznym z udziałem śpiewaków i baletu (liczącego wówczas 20 osób). Istniał krótko (jeden sezon), formalnie jako teatr objazdowy, z programem obejmującym m.in. przegląd narodowych tańców polskich (*Z pieśnią i tańcem po Śląsku*). Późniejszy zespół baletowy Opery Śląskiej (wówczas Opery Katowickiej – instytucji funkcjonującej na scenach Bytomia i Katowic oraz prowadzącej aktywną działalność objazdową) zorganizował Tadeusz Burke, a skład osobowy obejmował w dużej mierze tancerzy pochodzących z rozwiązanego Teatru Muzycznego, w tym m.in. Urszulę Tkoczównę, późniejszą

solistkę. W 1946 kierownikiem baletu został Stanisław Miszczyk, który wystawił pierwszy pełnospektaklowy balet po wojnie na scenach polskich – *Pana Twardowskiego* Ludomira Różyckiego (1948). Balet ten zaprezentowano również uczestnikom Światowego Kongresu Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu w 1948, na rodzimej zaś scenie powracał wielokrotnie w nowych inscenizacjach. Po trzech sezonach funkcję kierownika przejął Jerzy Kapliński, który przeszedł tu z Poznania wraz grupą uznanych tancerzy i tancerek tamtejszej sceny, w tym *Olga Sawicką* i *Barbarą Bittnerówną*. Kolejne premiery baletowe w latach 40. to m.in. *Swantewit* (m.in. z udziałem Witolda Borkowskiego, 1949), *Rapsod* (z Bittnerówną, 1950), *Złota Kaczka* (z Sawicką, 1951), *Coppélia* (choreogr. Kapliński, z Bittnerówną, 1949), *Fontanna Bachczysaraju* (choreogr. Jerzy Gogół, z Bittnerówną i Sawicką, premiera polska 1951), ten ostatni spektakl cieszył się wyjątkowym powodzeniem i został zaprezentowany 147 razy. Po 1954 wystawiano także formę oper-montaży, czyli skróconych wersji dzieł, w tym baletowych (m.in. *Na kwaterunku* Stanisława Moniuszki), aby móc je zaprezentować na scenach w mniejszych miejscowościach. W 1955 zespół baletowy liczył 47 osób, ale trudno było utrzymać największe sławy, które przeszły na sceny warszawską i poznańską. W 1960 kierownikiem baletu został Zbigniew Korycki, który odmłodził zespół, wprowadził także nowe, awangardowe pozycje baletowe: *Królewskiego błazna* Tomasza Kiesewettera (choreogr. Henryk Tomaszewski, 1958), *Trzy balety – wieczór do muz. George’a Gershwina, Maurice’a Ravela i Manuela de Falli* (1965), *Pawia i dziewczynę* Tadeusza Szeligowskiego (choreogr. Zygmunt Patkowski, 1962), a także klasykę – *Dziadka do orzechów*, *Jezioro łabędzie*, *Esmeraldę*, *Romea i Julię*, *Fontannę Bachczysaraju* (w choreogr. Koryckiego), *Cudownego mandaryna*; do zespołu baletowego dołączył Jerzy Makarowski. Na szczególne wsparcie balet mógł liczyć podczas dyrekcji Napoleona Siessa, który doceniał zarówno klasykę, jak i nowoczesność, do współpracy zaś pozyskał Henryka Konwińskiego (zdobył uznanie układami choreograficznymi w operach m.in. *Noc Walpurgii*, *Aida*). Funkcję kierownika baletu w latach 70. sprawowała Barbara Kasprowicz, która wprowadziła, we własnych opracowaniach choreograficznych, *Giselle* (1971), *Don Kichota* (1973) i *Jezioro łabędzie* (1975) oraz *Stworzenie świata* Andrieja Pietrowa (choreogr. Konwiński, polska prapremiera 1974). Po niej baletem kierował Konwiński (1974–1979), od 1981 choreograf etatowy, który zrealizował tutaj kilkadziesiąt baletów oraz oper. Swoje kierownictwo rozpoczął wieczorem złożonym z *Symfonii g-moll* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Siedmiu grzechów głównych* Kurta Weila oraz *W górę – w dół* Wojciecha Kilara (1975). W latach 1978–1981 kierownikiem baletu była Marta Bochenek, która zrealizowała wówczas *Peer Gynta* Edvarda Griega (1978). W tym czasie współpracę z zespołem baletu podjęła także Nina Griszyńska, wystawiając m.in. *Korsarza* Adolphe’a Adama (1979). Zespół baletowy liczył wówczas 44–46 osób, wiele z nich było wychowankami bytomskiej szkoły baletowej. W sezonie 1979/1980 zespół baletu poniósł znaczne straty osobowe, ale gościnnie występowali m.in. Renata Smukała, Maria Kijak, Zdzisław Ćwioro, Tadeusz Matacz. W 1983 Konwiński wystawił *Harnasiów* Szymanowskiego. W 1986 pozyskano do współpracy i wzmocnienia składu baletu zespół *Silva Rerum* Mariana Żaka, który zrealizował tu również wieczór do muz. Krzysztofa Pendereckiego, Gustava Holsta i Kilara. Sezon 1988/1989 był wyjątkowo trudny pod względem finansowym, także ze względu na zmiany ustrojowe. W latach 90. ponownie zmniejszyła się liczba artystów baletu do 25, a jego kierownikiem została Olga Kozimala-Kliś, była solistka zespołu, która pełniła tę funkcję w latach 1990–2017. W tym okresie wystawiano głównie repertuar klasyczny (*Pan Twardowski*, *Coppélia*, *Czar Straussa*, *Dziadek do orzechów*), premiery zaś realizowane były zależnie od możliwości obsadowych i finansowych, przeciętnie jedna w sezonie, głównie przy współpracy Konwińskiego. Organizowano także Galę Baletową z udziałem solistów Teatru Wielkiego w Warszawie (tradycja corocznej Gali z okazji Międzynarodowego

Dnia Tańca, łączącej balet i taniec współczesny, przetrwała do dziś). W 2000 pożar zniszczył część budynku Opery Śląskiej, w tym salę baletową. W 2015, Roku Moniuszki oraz na 70-lecie Opery, wznowiono m.in. balet *Na kwaterunku* (choreogr. Konwiński). Od 2017 kierownikiem baletu jest Grzegorz Pajdzik, zespół liczy obecnie 30 osób, a repertuar obejmuje zarówno pozycje klasyczne (*Don Kichot*, *Dziadek do orzechów*, *Królowna Śnieżka*), jak i współczesne (*Szeherazada/Medea*, 2018, choreogr. Robert Bondara; *Requiem d-moll* Mozarta, choreogr. Jacek Tyski, 2021; poświęcony historii powstań śląskich spektakl *Sól ziemi czarnej*, do muz. m.in. Henryka Mikołaja Góreckiego i Kilara, w choreogr. i reż. Artura Żymelki, 2021). Z baletem Opery Śląskiej współpracowali także choreografowie: Janina Niesobka, Jarosław Światała, Maciej (Maćko) Prusak.

BIBLIOGRAFIA: Skoczka, M., *Od „Pana Twardowskiego...” Balet w Operze Śląskiej*, [w:] *Pół wieku Opery Śląskiej 1945–2000*, red. T. Kijonka, Bytom 2021.

Joanna Szymajda

Balet Opery Wrocławskiej

działa w strukturze Opery Wrocławskiej od jej początków (tj. od 1945, wówczas jako Teatr Miejski), w pierwszych latach występował przede wszystkim we wstawkach operowych (wzmacniany także zespołami Zizi Halamy i Weli Lam). Początkowo spektakle baletowe miały charakter kameralny, często pojawiały się w ramach wieczoru baletowo-operowego bądź serii etud baletowych, np.: *Z krakowiakiem do Wrocławia* (1946), wieczór choreografii Zygmunta Patkowskiego: *Wieszczka lalek*, *Divertissement*, *Szeherazada* (1948), *Paw i dziewczyna* (1949) – w którym wystąpił Henryk Tomaszewski, *Na kwaterunku* Stanisława Moniuszki (1952). Pierwszym pełnospektaklowym wieczorem baletowym był *Pan Twardowski* (1953, 116 spektakli) w choreogr. Patkowskiego (ówcześnie kier. baletu), a następnie tegoż *Fontanna Bachczysaraju* (1954, 168 spektakli) i *Raymonda* (1955). Kolejnym kierownikiem baletu i autorem większości choreografii był Jerzy Gogół (m.in. *Kopciuszek*, 1959; *Giselle*, 1959; *Romeo i Julia*, 1960). W 1961 *Dafnis i Chloé* Maurice’a Ravela oraz *Pietruszkę* Igora Strawińskiego zrealizował Tomaszewski. W latach 60. w repertuarze baletu dominowała klasyka, wystawiono *Jezioro łabędzie* (1961), *Pana Twardowskiego* (1962), *Coppélię* (1964) w choreogr. Stanisława Miszczyka, ale pojawiła się także propozycja nowego baletu – *Joanna d’Arc* Nikołaja Piejki, w choreogr. Witolda Borokowskiego (1963), oraz spektakle dla dzieci *Pinokio* (choreogr. Maksymilian Mróz, 1964), *Porwanie w Tiuturlistanie* (choreogr. Klara Kmitto i Mróz). W kolejnych sezonach zrealizowano m.in. tryptyk baletowy *Oczarowanie* Augustyna Blocha w choreogr. Tomaszewskiego, połączony z *Harnasiami* oraz *Weselem w Ojcowie* w choreogr. Eugeniusza Paplińskiego (1969), *Starą baśń* Władysława Żeleńskiego w choreogr. Mroza (1969) oraz współczesną propozycję *Boléra* Maurice’a Ravela i *Błękitnej rapsodii* George’a Gershвина (choreogr. Mikołaj Kopiński, 1971). W 1971 swoją pierwszą premierę – *Rzeźby mistrza Piotra* Romualda Twardowskiego – zrealizowała Teresa Kujawa, która związała się na kilkanaście lat z zespołem wrocławskim. Tworzyła tu nie tylko autorskie choreografie, takie jak *Wieczór hiszpański* z baletami Manuela de Falli (1972), *Ad Libitum* Kazimierza Serockiego i *Polonia* Ignacego Paderewskiego (1978), *Miłość Orfeusza* i *Medea* Juliusza Łuciuka (1980), *Harnasie* i *Mity* Karola Szymanowskiego (1982), ale także opracowywała balety klasyczne (m.in. *Spartakus*, *Coppélia*, *Kopciuszek*), choreografie do oper (*Porgy i Bess*) i operetek (*Orfeusz w piekle*). Z tego okresu należy także wyróżnić inscenizację Hanny Chojnackiej *Peer Gynt* (1986). W latach 70. i 80. z zespołem współpracowali także Henryk Sawicki, Eugenia Jerszowa, Katarzyna Sołowiowa, Libor Vaculík, Włodzimierz Traczewski, Witold Gruca, Lia Rothbaum, Barbara Bittnerówna.

Początek lat 90. przyniósł nowe propozycje, m.in. wieczory baletowe do utworów Paula Hindemitha (choreogr. Jerzy Graczyk, 1990), balety Igora Strawińskiego (*Ognisty ptak*, choreogr. Graczyk, 1990; *Pietruszka*, choreogr. Andrzej Glegolski, 1991) i Claude'a Debussy'ego (*Popołudnie fauna*, choreogr. Artur Żymełka; *Gry*, choreogr. Emil Wesołowski, 1991) oraz *Sylfidy* do muz. Fryderyka Chopina (choreogr. Natalia Fiodorowa i Maria Kowalska, 1992). Pojawiły się także spektakle do utworów jazzowo-musicalowych (*Replay – sweet dance*, choreogr. Aleksander Kajos, 1992, i *Trzy kroki stąd*, choreogr. Ewelina Sojecka, 1993), a także wieczór do muz. Henryka Mikołaja Góreckiego (choreogr. Sojecka, 1994). Klasykę realizowała w tym czasie m.in. Barbara Kasprowicz (*Córka źle strzeżona*), Anna Majer (*Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków*) i Kujawa wraz z Aleksanderem Martynowem (*Dziadek do orzechów*). Podczas 20-letniej kadencji dyrektorskiej Ewy Michnik (od 1995) balet występował do nagrań odtwarzanych z nośników (bez towarzyszenia orkiestry) i uczestniczył w zainicjowanych przez Michnik superwidowiskach operowych (wystawianych poza siedzibą teatru). W tym czasie funkcję kierownika baletu pełniły Maria Kijak i Bożena Klimczak. W repertuarze dominowała klasyka (*Giselle*, *Kopciuszek*, *Jezioro łabędzie*); wyróżnić należy m.in. tryptyk w choreogr. Kujawy, na który złożyły się: *Powracające fale* Mieczysława Karłowicza, *IV Symfonia koncertująca op. 60* Szymanowskiego, *Exodus* Wojciecha Kilara (2001); *Ognistego ptaka* w choreogr. Roberta Bondary (2014) oraz *Córkę źle strzeżoną* (2012) i *Coppélię* (2013) w choreogr. Giorgia Madii. W tym czasie choreografie operowe tworzyli m.in. Chojnacka, Wesołowski, Henryk Konwiński (*Carmina Burana*, 2001), Janina Niesobka, Izadora Weiss, a baletowe m.in. Alain Bernard (*Tangos* do muz. Astora Piazzolli, 2000), Franz Huyer (*Romeo i Julia*, 1998), Klimczak (*Dziadek do orzechów*, 2007; *Kopciuszek* w choreogr. Bernarda, 2008; *Anna Karenina*, 2016) czy Beate Vollack (*Don Kichot* wg Mariusa Petipy, 2009). W 2016 dyrektor Marcin Nałęcz-Niesiołowski przywrócił udział orkiestry w spektaklach baletowych i powołał na stanowisko kierownika baletu Magdalenę Ciechowicz (solistkę Polskiego Baletu Narodowego) oraz choreografa rezydenta Jacka Tyskiego, który był autorem większości powstających przez następne dwa lata spektakli, utrzymanych w neoklasycznym i współczesnym stylu, w tym: *Requiem d-moll* (2017), *Carmen-suita* (2017), *Romeo i Julia* (2018), oraz choreografii operowych. Liczący ok. 30 osób zespół baletowy został odmłodzony i umiędzynarodowiony, wprowadzono także warsztaty dla młodych choreografów (*Open Door*). Ponadto do współpracy zostali zaproszeni Anna Hop (*Karnawał zwierząt*, 2018) i Jacek Przybyłowicz (*Infolia*). W 2018 kierownik baletu/menedżerką została Joanna Szymajda, a kuratorem sezonu Przybyłowicz. Wprowadzili do repertuaru *Giselle* (choreogr. oryginalna Jean Coralli, Jules Perrot w oprac. Zofii Rudnickiej i Ewy Głowackiej, 2018), w 2019 zaś premierowe spektakle Igora Strawińskiego *Gra w karty* (choreogr. Przybyłowicz) i *Święto wiosny*, w choreogr. izraelsko-holenderskiego duetu Uri Ivgi i Johan Greben, oraz *Dziadka do orzechów. Opowieść wigilijną* – klasykę w wersji Dickensowskiej uznanego choreografa Youriego Vámosa; kontynuowali także program premier młodych choreografów. Następnie w latach 2020–2021 funkcję kierownika baletu pełnili Marek Prętki i Liliana Kowalska (zastępca Anna Szopa-Kimso).

Do grona najbardziej uznanych i zasłużonych dla wrocławskiego zespołu tancerzy i tancerek należy zaliczyć Henrykę Stankiewiczównę, Erykę Tomaszewską, Rutę Syldorf, Waldemara Karsta, Lidię Cichocką, Patkowskiego, Barbarę Goślińską, Beatę Starczewską, Gogóła, Bogumiła Śliwińskiego, Mroza, Kmitto, Fiodorową, Zbigniewa Owczarzaka, Sawickiego, Kijak, Franciszka Knapika, Wesołowskiego, Sławomira Woźniaka, Pawła Oleksiaka, Piotra Oleksiaka, Klimczak, Nozomi Inoue, Szopę-Kimso, Paulinę Woś, Siergieja Oberemoka, Dajanę Kłos, Natsuki Katayamę, oraz wieloletniego inspicjenta spektakli baletowych Juliana Żychowicza. Przy Operze

Wrocławskiej działa także Studio Baletowe, w ciągu lat zajęcia przyjmowały różną formułę, obecnie prowadzone są przez tancerzy zespołu baletu.

BIBLIOGRAFIA: Dachtera, K., *Opera Wrocławska 1945–1995*, Wrocław 1995; Dachtera, K., *Opera Wrocławska 1995–2001*, Wrocław 2001.

Joanna Szymajda, konsultacja Anna Szopa-Kimso

Balet-pantomima

[fr. *ballet d'action*, balet pantomimiczny]

gatunek widowiska baletowego z akcją o wyraźnym mimiczno-tanecznym potencjale dramatycznym, stworzony przez Jeana-Georges'a Noverre'a.

W *Letters sur la danse et les ballets* (*Listy o tańcu i baletach*, 1760) oraz w *Teorii i praktyce tańca* (1766) Noverre komentował ówczesny taniec i przedstawił swoją nową koncepcję widowiska baletowego. Jego pisma przyczyniły się do reformy baletu, zmiany kształtu spektaklu baletowego i stworzenia nowego typu przedstawienia, jakim był balet-pantomima. Propozycje zmian dotyczyły reformy kostiumu, dramatyzacji narracji baletu, odrzucenia maski, uszlachetnienia roli muzyki i jej bliższego związku z narracją spektaklu. Nie wszystkie postulaty zostały zaakceptowane w praktyce, ale nowy gatunek przetrwał do XIX w. Zredukowano wstawki wokalne i recytacje na rzecz tańca i pantomimy, wyeksponowano jej rolę, ograniczając taniec do kroków, póz i figur, natomiast pantomima służyła przekazywaniu emocji i przeżyć za pomocą gestu. Noverre wyraźnie oddzielił taniec od pantomimy i w swoich przedstawieniach odwoływał się do tradycji pantomimy rzymskiej.

W praktyce, czasem zamiast głębi przeżyć duchowych przekazywanych za pomocą pantomimy, w dziele tanecznym pojawiły się wstawki niemych, dość skonwencjonalizowanych scen rodzajowych.

BIBLIOGRAFIA: Noverre, J.-G., *Teoria i praktyka tańca*, przeł. I. Turska, Warszawa 1958; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2007; Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Anna Królicza

Balet romantyczny

1) okres w historii sztuki baletowej trwający od premiery *Sylfidy* w choreogr. Filippo Taglioniego w Paryżu w 1832 (czasem przyjmuje się wcześniejszą o rok premierę opery *Robert Diabeł* Giacomo Meyerbeera, ze sceną baletową w klasztorze, także w choreogr. Taglioniego) do ok. poł. XIX w.; 2) gatunek widowiska baletowego ukształtowany w tym okresie. Balet romantyczny odzwierciedlił na scenie idee epoki, które już wcześniej występowały w literaturze, teatrze, a wreszcie i operze. Tematyka utworów nadal wprawdzie nawiązywała do wydarzeń historycznych lub dzieł literackich, ale zgodnie z nowymi prądami koncentrowała się na zjawiskach niesamowitych, silnie nacechowanych emocjonalnie, dramatycznych i tragicznych, zamiast szczęśliwego zakończenia i alegorii proponowała dramat. Na scenę wkroczyły postaci pochodzące z narodowych i ludowych legend, baśni i podań, czyli literatury wcześniej uważanej za niską. Bohaterowie, co poprzednio niemal się nie zdarzało, mogli pochodzić z niższych warstw społecznych: ceniono naturalność i świeżość

wsi i wieśniaków, którzy na scenie baletowej przekształcili się w sielankowych włościan. Przede wszystkim jednak balet romantyczny cechowały zmiany formalne, tak w warstwie choreograficznej, jak i technicznej. Romantyzm obsadził w roli głównej kobietę: zjawę, wróżkę, ducha lub wieśniaczkę, a wynalazek *point* i możliwość tańca na czubkach palców, aby dodać bohaterce bezcielesności, przyczyniły się do stworzenia nowej techniki. W przeciwieństwie do okresów wcześniejszych, kiedy głównymi bohaterami opowieści scenicznej i znakomitymi tancerzami byli mężczyźni, teraz najbardziej cenione stały się tancerki – za ich wdzięk, lekkość i delikatność. Sławę i status gwiazd zdobyły wówczas Maria Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Elssler, Fanny Cerrito i Lucile Grahm. Mężczyźni tancerze (np. Lucien Petipa, Jules Perrot) zostali odsunięci na drugi plan, jako partnerzy *balerin*. Sukces sceny z duchami w klasztorze w *Robercie Diablu* i sceny sylfid w lesie w *Sylfidzie* spowodował, że w kolejnych spektaklach baletowych niemal obowiązkowe stały się sceny z udziałem duchów, willid i innych nieziemskich stworzeń, wykonywane przez żeńskie *corps de ballet* w powiewnych tiulowych strojach (paczkach) i na czubkach palców. Ta forma „białego aktu” będzie w dalszym rozwoju baletu ewoluowała w wielkie klasyczne *divertissement* w baletach rosyjskich 2. poł. XIX w. Do najśłynniejszych baletów romantycznych, oprócz *Sylfidy* w wersjach choreograficznych Taglioniego i Augusta Bournonville’a, należą *Giselle*, *Korsarz* i *Pas de quatre*.

BIBLIOGRAFIA: Guest, I.F., *Balet romantyczny w Paryżu*, Warszawa 1978; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Katarzyna Gardzina



II. 6. Balet Tacjanny Wysockiej „Tacjanki” w Warszawie. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Balet Tacjanny Wysockiej

działający w latach 1921–1939 i 1946–1951 polski zespół taneczny założony i kierowany przez Tacjanę Wysocką, skupiający absolwentki i wyróżniające się uczennice Szkoły Umuzycznienia Tacjanny i Stanisława Wysockich oraz Szkoły Tańca Scenicznego Tacjanny Wysockiej w Warszawie i Sosnowcu. Solistkami zespołu (w różnych okresach) były m.in. Jadwiga Hryniewiecka, Janina Kędzierska, Janina Łukaszewicz, Janina Smoszewska, Hanna Lebedowicz. W latach 1921–1928 zespół działał przy szkole Wysockich jako kilkunastoosobowy Teatr Sztuki Tanecznej, prezentujący taneczne interpretacje utworów Jana Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Franza Schuberta, Piotra Czajkowskiego, Johanna Brahmsa, Karola Szymanowskiego i Claude'a Debussy'ego, opracowane zgodnie z zasadami rytmiki Émile'a Jaques-Dalcroze'a. W 1923 zespół został zaangażowany do kierowanego przez Leona Schillera Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie, gdzie występował jako Balet Wysockiej (m.in. w *Opowieści zimowej* i *Jak wam się podoba* Williama Shakespeare'a, *Skalmierzankach* Jana Nepomucena Kamińskiego). Balet Tacjanny Wysockiej występował także w Teatrze Polskim, Teatrze Narodowym, Teatrze Letnim, w Melodramie i Teatrze na Wypisie w Łazienkach, a w trakcie *tournée* prezentował się w Białymstoku, Krakowie, Lwowie, Łodzi, Poznaniu, Toruniu i Wilnie. W 1927 zdobył pierwszą nagrodę w Ogólnopolskim Konkursie Choreograficznym w Warszawie. W latach 1928–1931 liczył 20 tancerek (m.in. Stefania Górską, Łukaszewicz, Hanna Kozicka, Ewa Pfeffer, Kazimiera Nowowiejska, Jadwiga Suchara), w tym czasie został zaangażowany na stałe w teatrzyku Qui Pro Quo. Od tej pory, prezentując się w repertuarze poważnym, zespół używał nazwy Balet Tacjanny Wysockiej lub Balet Wysockiej, a w repertuarze lekkim – Tacjann-Girls. Poza Qui Pro Quo był związany z takimi scenami rozrywkowymi jak Nowy Ananas (1931), Alhambra (1933) i Wielka Rewia (1938). W tym okresie obok tańców do muzyki rozrywkowej (tanecznej, jazzowej) zespół prezentował układy także do muz. Chopina, Georga Friedricha Haendla, Franza Liszta, Jana Maklakiewicza, Schumanna. Balet wziął udział w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu (1932) i w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie (1933). W latach 1935–1939 12-osobowy zespół występował we Włoszech, w Niemczech, Belgii i przez blisko dwa lata w Paryżu (Café-concert Alcazar, Casino de Paris, Théâtre Mogador). W latach 1946–1951 Wysocka prowadziła zespół przy Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach: balet liczył 32 tancerki i występował w realizacjach pełnospektaklowych (m.in. *Sen nocy letniej* i *Jak wam się podoba* Shakespeare'a, *Krakowiacy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego, *Słomkowy kapelus* Eugène'a Labiche'a) oraz wyjeżdżał na przedstawienia gościnne do Bielska, Bytomia, Chorzowa, Cieszyna, Gliwic, Nowego Bytomia, Wałbrzycha i Zabrza.

W choreografiach tworzonych dla swojego zespołu Wysocka koncentrowała się przede wszystkim na krótkich formach scenicznych, specjalizując się w różnorodnych estetykach, obejmujących m.in. stylizowane polskie tańce ludowe, tańce folklorystyczne innych narodów, układy czysto akrobatyczne i akrobatyczno-taneczne (zob. akrobatyka), łączyła elementy tańca klasycznego i tzw. tańców plastycznych oraz tańców charakterystycznych. W poszukiwaniu tematyki do wyróżniających zespół tańców dramatycznych nawiązywała do klasyki teatralnej, współczesnej poezji, wątków ludowych i futurystycznych. W zakresie tańca rewiewego skłaniała się do stylistyki zespołów francuskich i tańca akrobatycznego, stroniła od typowych dla zespołów *girls line-dances*.

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970; Wysocka, T., *Wspomnienia*, Warszawa 1962.

Tomasz Nowak

Balet Teatru Bolszoi

zespół baletowy Państwowego Akademickiego Wielkiego Teatru w Moskwie, uważany za jedną z najlepszych kompanii baletowych na świecie. Historia moskiewskiego baletu sięga czasów carskiej Rosji, kiedy w 1776 książę Piotr Urussow i Michaił Jegorowicz otrzymali od Katarzyny II przywilej organizowania prywatnych spektakli teatralnych, balów i maskarad. Dla publiczności teatr został otwarty w 1780, gdy zespół operowo-baletowy otrzymał siedzibę w teatrze Pietrowka. Budynek w XIX w. został dwa razy zniszczony, po czym Teatr Bolszoi przeniósł się do gmachu wybudowanego w latach 1821–1824 na pl. Teatralnym; po kolejnym pożarze w 1853 budynek został odbudowany przez włoskiego architekta Alberta Cavo. W XIX w. Teatr Bolszoi, a co za tym idzie – również balet, odgrywał rolę drugiego, po stołecznej scenie petersburskiej, carskiego zespołu reprezentacyjnego. Tu odbyły się prapremiery kilku najsłynniejszych baletów klasycznych, jak nieudana pierwsza wersja *Jeziora łabędziego* (choreogr. Julius Reisinger) czy prapremiera *Don Kichota* w choreogr. Mariusa Petipy. Na tej scenie zaczynali karierę tancerze i choreografowie, by udowodniwszy swój talent, przenieść się do Petersburga, bliżej dworu. Ze stagnacji Balet Teatru Bolszoi wyrwał dopiero Alexandr Gorski, który od 1900 przez 22 lata opracowywał dla niego swoje wersje baletów klasycznych. W XX w., po przeniesieniu stolicy do Moskwy, zespół stał się wizytówką radzieckiej sztuki baletowej, której przedstawicielami byli tacy choreografowie, jak Leonid Ławrowski i Rościsław Zacharow, tworzący spektakle z akcją, często na podstawie rosyjskiej literatury i podań ludowych. W latach 1964–1995 zespołem kierował Jurij Grigorowicz. Pod jego kierunkiem zespół wypracował swój ceniony, niepowtarzalny, wręcz akrobatyczny styl. Jego wizytówkami stały się balety Grigorowicza, np. *Spartakus* i *Złoty wiek*. W tym okresie Balet Teatru Bolszoi prezentował niemal wyłącznie utwory klasyczne. Zaczęło się to zmieniać w czasie dykcji Siergieja Filina, który w latach 2011–2016 nie tylko zaprosił do współpracy twórców z Zachodu, ale także zatrudnił w zespole w randze pierwszego solisty Amerykanina. Obecnie zespołem baletowym Teatru Bolszoi kieruje Machar Wazijew, wcześniej dyrektor zespołów baletowych Teatru Maryjskiego w Petersburgu i mediolańskiej La Scali. Coraz częściej na scenie Teatru Bolszoi można oglądać najsłynniejsze choreografie twórców zachodnich: George’a Balanchine’a, Johna Neumeiera, Jiříego Kyliána, Jean-Christophe’a Maillota i in.

BIBLIOGRAFIA: *Russkij balet. Encyklopedia*, praca zbiorowa, Moskwa 1997; <http://www.bolshoi.ru/en/> (dostęp: 28.11.2016).

Katarzyna Gardzina

Balet Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

ma jedną z najdłuższych historii artystycznych. Działający od 1919 Teatr Wielki od początku utrzymywał współpracę z wybitnymi twórcami. Pierwszym kierownikiem baletu został Michał Kulesza, który skupił się na repertuarze narodowym, wystawiając m.in. *Łany polskie*, *Wesele w Ojcowie*; po nim pracami zespołu kierowali Jan Ciepliński i Maksymilian Statkiewicz. Kierownictwo tego ostatniego, oceniane jako złoty okres w dziejach poznańskiego baletu, przyniosło m.in. polską premierę *Harnasiów* Karola Szymanowskiego (choreogr. Statkiewicz, 1938). Po wojnie z zespołem poznańskim związani byli Bronisław Mikołajczak i Stanisław Miszczyk, który założył szkołę baletową działającą przy teatrze; był też twórcą choreografii do pierwszej w powojennej Polsce realizacji *Jeziora łabędziego*. Wiele innowacji repertuarowych i pierwsze *tournée* przyniosło kierownictwo Jerzego Kaplińskiego; *primabaleriną* zespołu była wówczas Barbara Bittnerówna. Od 1950 zespół pracował z dawnymi solistami Baletów Rosyjskich, najpierw przez dwa lata z Leonem Wójcikowskim, a następnie z Feliksem Parnellem. W tym czasie odkryty został talent Conrada Drzewieckiego, który w 1963, po odejściu Jerzego Gogóla, objął kierownictwo poznańskiego baletu. W ciągu dekady powstały legendarne spektakle, m.in. *Ognisty ptak* (1967), *Adagio na smyczki i organy* (1967), *Pawana na śmierć Infantki* (1968), *Cudowny mandaryn* (1970), które ukazały reformatorski temperament Drzewieckiego i tworzyły nowe oblicze polskiego tańca, oparte na syntezie *modern dance* i akcentów neoklasycznych. Najjaśniejszą gwiazdą zespołu była Olga Sawicka. W 1973, po założeniu przez Drzewieckiego Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, na czele zespołu baletowego opery stanęła Barbara Kasprowicz, która podjęła się realizacji trudnego zadania odbudowania jego struktury personalnej i repertuarowej. Sięgnęła po repertuar tradycyjny – m.in. *Giselle*, *Dziadka do orzechów*, *Don Kichota*. Od 1978 zespołem baletowym kierowali: Henryk Konwiński, Mirosław Różalski i Liliana Kowalska. W 2009 dyрекcję baletu objął Jacek Przybyłowicz, którego zasługą było wprowadzenie na poznańską scenę choreografii Uwe Scholza *Stworzenie świata*, Rudiego van Dantzig *Cztery ostatnie pieśni*, Itzika Galilego *Things I told nobody* i Raamiego Be’era *Motyle*. W latach 2014–2018 kierownikiem baletu był Tomasz Kajdański, a od 2018 jest nim tancerz i choreograf Robert Bondara, w tworzonym przez niego repertuarze przenikają się klasyka i współczesność (m.in. wieczór współczesny *BER* w choreogr. Bondary, Alexandra Ekmana i Martynasa Rimeikisa, 2021).

Jagoda Ignaczak

Balet Teatru Wielkiego w Łodzi

formalnie rozpoczął działalność w 1967, wraz z otwarciem jednego z najnowocześniejszych wówczas gmachów teatralnych w Europie. Historycznie zespół kontynuował tradycje Opery Łódzkiej (1954–1966), która grając gościnnie na scenach dramatycznych, przygotowała kilka przedstawień baletowych, m.in. *Giselle*, *Coppélię*, *Świteziankę* i *Fontannę Bachczysaraju* w choreogr. Feliksa Parnella. Stały zespół baletowy powstał w 1957, kierował nim Parnell, a od 1964 Witold Borkowski, który dokonał reorganizacji zespołu. Dzięki niemu łódzka scena baletowa pozyskała grono młodych, świetnie wyszkolonych tancerzy, m.in. Iwonę Wakowską, Ewę Wycichowską, Lilianę Kowalską, Bogdana Jankowskiego, Kazimierza Wrzoska i Kazimierza Knola, którzy na wiele lat stali się jej filarami. Koncepcja repertuarowa była kompromisem między tradycją a współczesnością. Podtrzymywali ją kolejni kierownicy baletu, m.in. Wrzosek, Kowalska, Anna Fronczek,

Edyta Wasłowska, Anna Krzyśków, Giorgio Madia. W 1973 z łódzkim baletem pracował Kurt Jooss, przygotowując polską premierę *Zielonego stołu*, manifestu niemieckiego tańca ekspresjonistycznego. Swoje spektakle realizowała tu czołówka polskich choreografów 2. poł. XX w.: Borkowski, Conrad Drzewiecki, Teresa Kujawa, Emil Wesołowski, Wycichowska, a także międzynarodowe grono twórców: Boris Ejfman, Antal Fodor, Lorca Massine, Gray Veredon, Giorgio Madia. Najgłośniejsze spektakle zrealizowane przez balet łódzki to: *Romeo i Julia* oraz *Królewna Śnieżka* – choreogr. Borkowski; *Giselle* – choreogr. Jean Coralli, Jules Perrot, reż. Jarosław Piasiecki; *Sen nocy letniej* – choreogr. Veredon; *Karłowicz – Interpretacje* – choreogr. Wycichowska (reż. Adam Hanuszkiewicz); *Faust goes rock* – choreogr. Wycichowska; *Próba* – choreogr. Fodor; *Grek Zorba* – choreogr. Massine; *Ziemia obiecana* – choreogr. Veredon. Od 2012 kierownikiem baletu jest Dominik Muśko, w ostatnim okresie, z inicjatywy ówczesnego dyrektora Pawła Gabary, zespół zrealizował m.in. *Święto wiosny* w choreogr. Marthy Graham (2016).

Od 1968 Teatr Wielki organizuje Łódzkie Spotkania Baletowe.

Jagoda Ignaczak

Baletmistrz/baletmistrzyni

pedagog prowadzący/prowadząca próby w zespole baletowym. Tym mianem przyjęło się określać nauczyciela, który pracuje z tancerzami zarówno podczas codziennych ćwiczeń (na lekcje do znanych baletmistrzów chodziły największe gwiazdy baletu), jak i nad nowymi rolami i bieżącym repertuarem. Jest on/ona nie tylko pedagogiem, ale także odpowiada za kształt artystyczny i poziom techniczny zespołu baletowego. Termin ten w różnych okresach oznaczał różne funkcje: kierownika zespołu baletowego, nauczyciela tańca, a dawniej także choreografa. W początkowym okresie rozwoju sztuki baletowej na królewskich dworach we Francji, Włoszech, a później także w Polsce baletmistrz był nauczycielem i „układaczem” tańców, który tworzył choreografie i szkolił tancerzy na potrzeby spektakli w teatrze dworskim.

Katarzyna Gardzina

Balety Rosyjskie Siergieja Diagilewa

[Les Ballets Russes de Serge Diaghilev]

zespół baletowy działający w latach 1909–1929, założony przez Siergieja Diagilewa, menedżera i impresaria kształtującego jego artystyczny profil. Zespół występował w Paryżu oraz na scenach Europy i obu Ameryk, natomiast nigdy nie zaprezentował się w Rosji.

Od 1906 Diagilew organizował tzw. sezony rosyjskie w Paryżu, początkowo w formie wystaw, wieczorów muzycznych i operowych, a od 1909 również baletowych. Odbływały się one w czasie przerw letnich w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, z którego wywodzili się występujący artyści. Po sukcesach dwóch pierwszych sezonów baletowych, w 1911 Diagilew założył własny zespół, w którym znaleźli się głównie tancerze zespołów carskich w Rosji i na ziemiach polskich, a w kolejnych latach przyjął także tancerzy angielskich (wszystkim zmieniając nazwiska na rosyjskie) i innych narodowości. W czasie debiutu w Londynie Balety Rosyjskie liczyły 75 tancerzy i tancerek, w kolejnych latach liczba ta zmieniała się (od ok. 40 do ok. 60). Choreografem zespołu był Michaił Fokin, głównym pedagogiem Enrico Cecchetti, pierwszym solistą Wacław Niżyński, a pierwszym

tancerzem charakterystycznym – Adolph Bolm. Tamara Karsawina, chociaż nadal związana z zespołem Teatru Maryjskiego, była także gwiazdą Baletów Rosyjskich, podobnie jak Anna Pawłowa.

Początkowo styl Baletów Rosyjskich determinowało zainteresowanie paryskiej publiczności folklorem i kulturą rosyjską. Zespół prezentował wtedy, głównie w formie jednoaktówek, zmodyfikowany repertuar teatrów carskich (*Pawilon Armidy*, *Sylfidy*, *Kleopatra*) lub układy tworzone przez Fokina na potrzeby paryskich scen (*Tańce połowieckie*, *Szeherazada*, *Ognisty ptak*). Kolejnym czynnikiem wpływającym na styl zespołu była współpraca z malarzami i kompozytorami, wśród których znaleźli się wybitni twórcy awangardowi. Balety Rosyjskie prezentowały nową w dziedzinie tańca ideę dzieła sztuk połączonych – spójnej wizji wiążącej scenografię, kostiumy, libretto, choreografię i muzykę. Diagilew zamawiał partytury specjalnie dla swojego zespołu, m.in. *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, *Dafnis i Chloé* Maurice’a Ravela, *Gry* Claude’a Debussy’ego, *Paradę* Erika Satie i *Syna marnotrawnego* Siergieja Prokofiewa. Do I wojny światowej estetykę wizualną zespołu kształtowało przede wszystkim dwóch artystów: Aleksander Benois i Léon Bakst, kolejne etapy wyznaczała współpraca z kubistami (Pabłem Picasse) i konstruktywistami (Natalią Gonczarową). Najśłynniejszym tancerzem zespołu był Niżyński, co po dominacji kobiecych postaci w dziełach romantyzmu oznaczało powrót do baletu tancerza męskiego.

Estetyka kolejnych etapów działalności zespołu była naznaczona stylem zatrudnionych w nim choreografów. Pierwszy okres pozostawał pod wpływem Fokina, pracującego dla zespołu w latach 1909–1912 i w 1914. Jego balety, czerpiące z tradycji i historii rosyjskiej, narracyjne i mimetyczne, weszły do kanonu, do którego powraca się do dziś: *Pawilon Armidy* (1909), *Tańce połowieckie* (1909), *Sylfidy* (*Chopiniana*, 1909), *Szeherazada* (1909), *Ognisty ptak* (1910), *Pietruszka* (1911), *Dafnis i Chloé* (1912).

Kolejny etap określiły choreografie Niżyńskiego, tancerza Baletów Rosyjskich w latach 1909–1913 oraz 1916–1917 (podczas *tournée* w USA). Stworzył cztery układy taneczne: impresjonistyczne, prowokujące erotyzmem *Popołudnie fauna* (1912), oparte na abstrakcyjnym temacie tenisa *Gry* (1913), odchodzące od techniki baletowej, przełomowe *Święto wiosny* (1913) oraz *Dyla sowizdrzala* (1916). Jako choreograf Niżyński odrzucił mimetyzm i wywodzący się ze szkoły rosyjskiej styl Fokina. Jego awangardowe spojrzenie na taniec wyprzedzało epokę, czego dowodem jest przede wszystkim otoczona atmosferą skandalu premiera *Święta wiosny*, uważanego dziś za jedno z najważniejszych dzieł w historii tańca.

Po zerwaniu kontraktu z Niżyńskim Diagilew powrócił do konwencji klasycznych, czego wyrazem jest twórczość Leonida Miasina (1914–1921). Jego zwrot ku tańcom charakterystycznym i teatralności przyniósł m.in. takie dzieła, jak kubistyczna i abstrakcyjna *Parada* (1917), *Śpiew słowika* (1920) czy *Pulcinella* (1920).

Jednorazową szansę stworzenia choreografii otrzymał Polak – Tadeusz Sławiński (Thadée Słavinsky); jego balet *Le chout* z 1921 nie był jednak udany i współpracy nie kontynuowano. Diagilew próbował wrócić do wspierania się repertuarem teatrów carskich i wystawił *Śpiącą królową* (1921) wg Mariusa Petipy w opracowaniu Bronisławy Niżyńskiej. Bardzo kosztowna produkcja niemalże pogrążyła zespół finansowo. Niżyńska, która opuściła zespół Diagilewa wraz z bratem w 1914, powróciła jako choreografka; w latach 1921–1925 stworzyła kilka awangardowych dzieł, wspartych scenografią konstruktywistyczną: *Renard* (Lis, 1922), *Wesele* (1924), *Les Biches* (1924), *Le Train Bleu* (1924).

Jednym z ostatnich choreografów Baletów Rosyjskich, firmującym powrót do klasyki i przeniesienie akcentu na sam ruch, był George Balanchine. W latach 1924–1929 stworzył dziesięć choreografii, m.in. *Apollon musagète* (*Apollo*, 1928) i *Syn marnotrawny* (1929).

Balety Rosyjskie ukształtowały nowych choreografów mających wpływ na historię tańca (Fokin, Niżyński, Niżyńska, Serge Lifar, Miasin, Balanchine) i zrewolucjonizowały estetykę

spektaklu baletowego, proponując nowy repertuar, oparty na zamówieniach kompozycji muzycznych i układów choreograficznych, spójnej koncepcji inscenizacyjnej i zaangażowaniu w jej współkreowanie malarzy. Ponadto Balety Rosyjskie stworzyły nowy model organizacji zespołu baletowego. Utrzymanie dużego międzynarodowego zespołu, prezentującego w nieustannym *tournée* bogaty repertuar, było możliwe dzięki menedżerskim umiejętnościom Diagilewa oraz wsparciu mecenasów, m.in. arystokratki polskiego pochodzenia Misi Godebskiej-Sert.

Do najśłynniejszych tancerzy zespołu, oprócz wymienionych, należeli: Matylda Krzesińska, Ida Rubinstein, Lifar, a spośród tancerzy polskich – Leon Wójcikowski i Stanisław Idzikowski.

BIBLIOGRAFIA: Buckle, R., *Diagilew*, przeł. L. Erhardt, E. Jasińska-Libera, Kraków 2014; Buckle, R., *Diaghilev. Costumes and Designs of the Ballets Russes*, New York 1978; *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909–1929*, red. J. Pritchard, London 2010; „Święto wiosny” – dwie perspektywy, red. M. Szoka, T. Majewski, Łódź 2014; Witkiewicz, J.S., *Malarze tańca. Ernst Oppler, Arthur Grunenberg i Ludwig Kainer*, Warszawa 2018.

Joanna Szymajda

Balety Szwedzkie

[Les Ballets Suédois]

awangardowy zespół baletowy powołany z inicjatywy impresaria Rolfa de Maré i działający pod jego kierownictwem w latach 1920–1925 w Théâtre des Champs Élysées w Paryżu. Balety Szwedzkie zatrudniały głównie tancerki i tancerzy szwedzkich oraz duńskich (ok. 30 osób), 20-osobowy zespół administracyjno-techniczny, pianistę oraz od jednego do trzech dyrygentów. Na wzór Baletów Rosyjskich miały być formą promocji nowoczesnej sztuki szwedzkiej. W warstwie estetycznej łączyły różne formy tańca (balet, folklor szwedzki, taniec towarzyski, tańce inspirowane innymi kulturami), teatru, malarstwa, poezji, muzyki awangardowej i jazzowej, musicalu, akrobatyki, cyrku, filmu i pantomimy w nowoczesne, awangardowe widowisko taneczne. Zespół wystąpił w 146 miastach Europy (m.in. w Anglii, Niemczech, Belgii, Norwegii, Danii, Szwajcarii, Włoszech i tylko raz w Sztokholmie w 1922) oraz w Stanach Zjednoczonych.

Z Baletami Szwedzkimi współpracowali awangardowi malarze, przede wszystkim Fernand Léger, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, kompozytorzy – m.in. Darius Milhaud, Cole Porter, Francis Poulenc i Erik Satie, oraz pisarze: Paul Claudel, Jean Cocteau, Ricciott Canud. Choreografem zespołu był Jean Börlin (1893–1930), który – podobnie jak Wacław Niżyński – był uważany za wybitnego tancerza, a w pierwszej fazie kariery w operze sztokholmskiej pracował pod kierownictwem Michaiła Fokina; jako choreograf szybko wypracował własny, eklektyczny styl, zawsze jednak oparty na technice klasycznej.

W ciągu pięciu lat zespół stworzył 26 spektakli i wystąpił łącznie 2800 razy. Jedną z najważniejszych premier była *Les mariés de la Tour Eiffel* (Para młoda na wieży Eiffla, libretto Cocteau, scenogr. Irène Lagut, kostiumy Jean Hugo, muz. Grupa Les Six, 1921) – jest to forma satyrycznego oglądu rytuałów burżuazji, utrzymana w estetyce dadaistycznej, przedstawiająca scenę przyjęcia weselnego zorganizowanego na wieży Eiffla w dniu najważniejszego narodowego święta francuskiego – 14 Lipca. Z kolei spektakl *La création du monde* (Stworzenie świata, libretto Blaise Cendrars, scenogr. i kostiumy Léger, muz. Milhaud, 1923) to „czarny” (*negro*) balet jazzowy, który odzwierciedlał fascynację de Maré (miłośnika egzotycznych podróży), a także publiczności paryskiej tzw. kulturami prymitywnymi. Spektakl przedstawiał afrykański mit o stworzeniu

świata, oprawiony kubistyczną scenografią i z kostiumami w nawiązujących do afrykańskich kultur tradycyjnych wzorach, które przekształcały tancerzy w rodzaj wielkich marionetek. *Relâche* (Spektakl odwołany, 1924), z muz. Satie, scenariuszem i scenografią Picabii i filmem *Entr'acte* w reż. Reného Claira, był ostatnią premierą zespołu, która wywołała duże poruszenie i emocje wśród krytyków i publiczności, głównie z uwagi na ekscentryczną, dadaistyczną formułę. Obsada obejmowała postaci strażaka, eleganckiej damy i dziewięciu mężczyzn, którzy w pewnym momencie wykonywali częściowy striptiz; scenografia składała się z wielu rzędów samochodowych reflektorów, naprzemiennie rozjaśnianych i ściemnianych. W przerwie odtworzono film *Entr'acte*, co było pierwszym tego typu zabiegiem w teatrze; w samym filmie, w serii przypadkowych obrazów, pojawiali się m.in. Man Ray i Marcel Duchamp grający w szachy, Satie przebrany za tancerkę baletową, zamykała go zaś scena fikcyjnego pogrzebu Börlina, kończąca się komiczną pogonią za uciekającym karawanem. Kosztowny *Relâche* nadwyreżył i tak już trudną sytuację budżetową zespołu, który niedługo po premierze zakończył działalność.

W spektaklach Baletów Szwedzkich warstwa wizualna zawsze była niezwykle istotna, chociaż niekiedy zbytnio dominowała nad innymi elementami, jak w *L'Homme et son désir* (Człowiek i pożądanie, libretto Claudel, muz. Milhaud, 1921), w którym scenografię Audrey Parry stanowiły cztery ogromne, ustawione jedna nad drugą platformy; tak skonstruowaną czteropoziomą scenę zajmowały symboliczne postaci: Godzina Nocy, Księżyc, Wspomnienie, Pożądanie. Tancerze przedstawiający instrumenty muzyczne (cymbały, dzwonki) nosili fantazyjne nakrycia głowy i maski, które nadawały im abstrakcyjny wygląd, ale także znacząco utrudniały taniec. Spektakl ten wzbudzał również żywe reakcje z uwagi na fakt, że Börlin (tańczący w większości swoich choreografi) pojawiał się w nim nagi.

Najbardziej „szwedzkim” baletem był *Nuit de Saint-Jean* lub *Midsummer Vigil* (Noc św. Jana lub Wigilia świętojańska, 1920) stworzony przez szwedzkich artystów: autorem scenografii i kostiumów był Nils Dardel, a muzykę skomponował Hugo Alfvén. W spektaklu wykorzystano tradycję tańczenia wokół Słupa Majowego w święto przesilenia letniego (*Midsommar*). Warto wymienić także współpracę zespołu z Porterem przy spektaklu *Within the Quota* (W cudzysłowie, 1923), który był pierwszym baletem z motywem amerykańskim, opartym na partyturze amerykańskiego kompozytora.

Balety Szwedzkie, w odróżnieniu od Baletów Rosyjskich, nie pozostawiły po sobie artystycznych spadkobierców, zapisując się w historii jako zjawisko efektowne, ale efemeryczne. De Maré w 1932 założył stowarzyszenie Les archives internationales de la danse (AID, Międzynarodowe Archiwa Tańca, działały do 1952), pierwszą tego typu instytucję, która miała na celu archiwizację, badanie i dokumentację tańca, w tym historię Baletów Szwedzkich. Zorganizowany przez AID Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny w Paryżu w 1932 poświęcono pamięci Börlina. W 1970 American Ballet Theatre zrekonstruował *Within the Quota*, w 1998 Królewski Balet Szwedzki wystawił kilka spektakli, m.in. *Within the Quota* i *Skating Ring* (Lodowisko), wcześniej zrekonstruowane przez Ballett Zürich (1996). Ballet de Lorraine wystawił *La création du monde* (2012), w krytycznej interpretacji kongijskiego choreografa Faustina Linyekuly, oraz *Relâche* (2014). W Sztokholmie działa do dziś powołane przez de Maré w 1953 Muzeum Tańca, zajmujące się dziedzictwem Baletów Szwedzkich, w 2020 muzeum zorganizowało wystawę i szereg wydarzeń w celu uczczenia setnej rocznicy powstania zespołu.

BIBLIOGRAFIA: *Dancers, Artists, Lovers – Ballets Suédois 1920–1925*, red. E. Mattsson, Sztokholm 2020; Groote, P., De, *Ballets Suédois*, Ghent 2020; Kisselgoff, A., *Ballet by Cole Porter to Be Danced Here*, „The New York Times” 5.05.1970; <https://dansmuseet.se> (dostęp: 31.01.2022).

Joanna Szymajda

Bałtycki Teatr Tańca

zespół tańca współczesnego działający przy Operze Bałtyckiej w Gdańsku w latach 2010–2016. Jego dyrektorem artystycznym oraz autorką większości choreografii była Izadora Weiss. W jej dorobku znajduje się m.in. *Święto wiosny* (muz. Igor Strawiński, 2010), *Sen nocy letniej* (muz. Goran Bregović, 2014), *Burza* (muz. Gustav Mahler, 2015). Artystka podkreślała ścisły związek tworzonych przez nią choreografii i ruchu tancerza z utworami muzycznymi. Zespół zrealizował także choreografie Jiříego Kyliána: *No More Play* i *Six Dances* (2012) oraz *Falling Angels* i *Sarabande* (2014); ponadto w repertuarze miał *Clash* Patricka Delcroix (2014, w ramach projektu Niderlandy), dzieła Emila Wesołowskiego i Wojciecha Misiury. Poza swoją siedzibą występował w Poznaniu, Krakowie, Warszawie, a także w Tajlandii i Niemczech.

Skład zespołu był międzynarodowy, do najbardziej uznanych tancerzy należeli: Beata Giza, Franciszka Kierc, Filip Michalak i Michał Łabuś. Z BTT współpracowali m.in. Leszek Możdżer (muzyka do spektaklu *Windows*, 2012) oraz jako projektantka kostiumów Hanna Szymczak.

Zespół otrzymał w 2014 Teatralną Nagrodę Miasta Gdańska dla najlepszego spektaklu za projekt Niderlandy, Weiss przyznano Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury dla najlepszego choreografa w 2013 i 2014.

BTT w strukturze Opery Bałtyckiej funkcjonował odmiennie niż inne zespoły w Polsce – jako względnie autonomiczny (w zakresie możliwości administracyjnych) autorski zespół ukierunkowany na nurty współczesne. Po zakończeniu działalności w Operze Bałtyckiej BTT przekształcił się w 2016 w zespół niezależny i działał pod nazwą Biały Teatr Tańca, w tym samym roku wziął udział w Diaghilev International Festival of Arts w Petersburgu; w 2018 został rezydentem Teatru Komedia w Warszawie (gdzie zrealizował m.in. *Eurydykę w piekle* w choreogr. Weiss), w latach 2016–2018 współpracował też z innymi instytucjami (m.in. Teatrem Polskim w Warszawie, Teatrem Wielkim – Operą Narodową, Warszawską Operą Kameralną, Operą i Filharmonią Podlaską). Zawiesił działalność w 2019.

BIBLIOGRAFIA: <http://izadoraweiss.pl/btt-historia.php> (dostęp: 31.01.2022); <https://taniecpolska.pl/organizacje/baltycki-teatr-tanca/> (dostęp: 31.01.2022).

Joanna Szymajda

Bałtycki Uniwersytet Tańca

międzynarodowy festiwal tańca współczesnego organizowany przez Centrum Edukacji Teatralnej w Gdańsku w latach 1996–2002. Pomysłodawcą festiwalu był Maciej Nowak – dyrektor Centrum Edukacji Teatralnej w Gdańsku (1991–2003) i Nadbałtyckiego Centrum Kultury (1992–2000), które – podobnie jak CET – mieściło się w Ratuszu Staromiejskim w Gdańsku. Kuratorkami festiwalu z ramienia CET były Iwona Katarzyńska (1996–2001), Kinga Byzdra (2001), Beata Hrycyk-Mańkowska (2002), współorganizatorami zaś trójmiejskie instytucje kultury: Teatr Muzyczny w Gdyni, Klub Winda GAK, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Opera Bałtycka, Teatr Wybrzeże, Klub Żak. Od 2000 festiwal miał dwie edycje: letnią i zimową.

Misją festiwalu było tworzenie nowego wizerunku sztuki tanecznej przez propagowanie synkretyzmu sztuk performatywnych i zapewnienie uczestnikom kontaktu z polskimi i zagranicznymi artystami tańca współczesnego, tańca ludowego, plastykami, lalkarzami oraz aktorami wywodzącymi się z tradycji Jerzego Grotowskiego i Henryka Tomaszewskiego.

Podczas 7. edycji festiwalu w warsztatach uczestniczyło ok. 1 tys. uczestników. Był to pierwszy w Polsce festiwal produkujący spektakle taneczne z udziałem polskich tancerzy w choreogr. zagranicznych artystów: *Wewnątrz ciała* (choreogr. Avi Kaiser, wykonanie m.in. Katarzyna Chmielewska, Leszek Bzdyl, Melissa Monteros, Aurora Lubos, Wojciech Mochniej, Magdalena Reiter, premiera 25 VIII 1999, Opera Bałtycka; spektakl prezentowany był również w Teatrze Małym w Warszawie w 2000 i w ramach festiwalu New Baltic Dance w Wilnie w 2000); *Papugaj* (choreogr. Tatiana Baganowa, wykonanie m.in. Lubos, Bzdyl, Chmielewska, premiera 26 VIII 2000, Opera Bałtycka); *Przystanek końcowy Zaspą* (choreogr. Kaiser, wykonanie m.in. Adrian Rzetelski, premiera 2 V 2002, Teatr Wybrzeże; koprod. BUT, Teatr Wybrzeże, Tanzhaus NRW Düsseldorf; w 2002 spektakl prezentowany był również w Teatrze Małym w Warszawie i Tanzhaus NRW Düsseldorf).

W 2000 BUT jako jeden z pierwszych polskich festiwali zaprezentował swoje stoisko na Międzynarodowych Targach Tańca NRW w Essen, przyczyniając się do promocji tańca współczesnego w Polsce, a także z jednej strony popularyzacji, z drugiej podniesienia kwalifikacji polskich tancerzy i choreografów poprzez umożliwienie im prezentacji spektakli i prowadzenia warsztatów tanecznych w środowisku międzynarodowym. BUT odegrał również ważną rolę w edukacji młodego pokolenia tancerzy (głównie z Trójmiasta i krajów nadbałtyckich), wpłynął na integrację i mobilizację trójmiejskiego środowiska tanecznego, czego efektem było m.in. powołanie do życia takich wydarzeń tanecznych, jak *Dance EXplosions* i *Gdańska Korporacja Tańca*.

BIBLIOGRAFIA: Hajdysz, M., *Raport o stanie tańca w Trójmieście*, przygotowany na I Kongres Tańca, IMiT 2011; Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Monteros, M., *Gdy runęły mury: powstanie Gdańskiego Teatru Tańca*, współpraca W. Mochniej, A. Machnik, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX w.*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Katarzyna Pastuszek

Barre au sol

[z fr. drążek na podłodze]

metoda wspomagająca sprawność ciała, przeznaczona głównie dla tancerzy i tancerek, stosowana także w rehabilitacji i ćwiczeniach fitness. Podstawową zasadą jest wykonywanie ćwiczeń z pierwszej części lekcji baletowej bez korzystania z drążka, na podłodze, tj. głównie na siedząco lub na leżąco (na brzuchu, na plecach, na boku), co dzięki wsparciu ciała na większej powierzchni niż na stojąco ogranicza obciążenie grawitacyjne, jak również ułatwia utrzymanie prawidłowej postawy. Zmiana rozłożenia ciężaru i odciążenie dużych partii ciała wspomagają skuteczność ćwiczeń i mają na celu poszerzanie zakresu ruchu w stawach, rozciągnięcie i wzmocnienie mięśni. Metodę tę propagują różne szkoły, z których najbardziej popularne są dwie: metoda Borisa Knyazeva, *barre au sol* (*barre á terre*), łącząca ćwiczenia pochodzące z techniki tańca klasycznego i technik tańca współczesnego, stosowana głównie w Europie; w Stanach Zjednoczonych bardziej rozpowszechniona jest metoda Zeny Rommett, *floor-barre®*, oparta na ćwiczeniach pochodzących z techniki tańca klasycznego oraz na wiedzy z zakresu anatomii i biomechaniki.

BIBLIOGRAFIA: Severn, G., *Teach your child ballet. Based on Boris Kniaeff's New System*, London 1958; Zena Rommet Floor-Barre® Foundation, www.floor-barre.org (dostęp: 16.06.2017).

Katarzyna Gardzina, Hanna Raszevska-Kursa

Bartenieff Fundamentals™

praktyka reedukacji ruchowej, oparta na podstawach teorii Rudolfa Labana i rozwinięta przez Irmgard Bartenieff. W książce napisanej wspólnie z Dori Lewis – *Body Movement. Coping with the Environment* – Bartenieff zawarła tezę o ciągłości zachodzącej między postrzeganiem tańca i ruchem codziennym, z czym wiązała się reedukacja w obszarze wzorców ruchowych, opierająca się na podstawowych elementach ruchowych. Ćwiczenia te, początkowo zwane korekcyjnymi, powtarzano w seriach, ale nie tworzyły one zamkniętego zestawu, a raczej otwarty proces badawczy, rozwijany również przez uczniów, który dopiero w późniejszym czasie uległ systematyzacji. Obecnie część ćwiczeń stanowi podstawowy element rozgrzewki w zajęciach tańca współczesnego, należą do nich: ruch rotacyjny rąk, ich odwodzenie i przywodzenie (w celu m.in. odczucia ruchu stawów oraz osi strzałkowej, czołowej i poprzecznej), praca z oddechem, wibracjami dźwięku i kołysanie ciała w pozycji leżącej (praca z propriocepcją i tzw. uziemienie). Do ćwiczeń na podłodze, tzw. Basic 6, należą: 1) podnoszenie ud: praca z mięśniem biodrowo-lędźwiowym, i stopniowe balansowanie miednicy; 2) przesunięcie miednicy do przodu (do góry): aktywacja dna miednicy, przygotowanie do przenoszenia ciężaru; 3) przesunięcie miednicy w bok: mobilizacja linii bocznej powodująca przeniesienie ciężaru ciała bez skrętu; 4) podnoszenie połowy ciała: praca z osią środkową ciała, przygotowanie do asymetrycznego ruchu lewa–prawa; 5) upuszczenie kolan (skręt między dolną i górną częścią ciała, aktywacja rotatorów stawu biodrowego, połączenie pięta–kość guziczna); 6) krążenia rąk – kontrola rotacji między ramieniem, barkiem i łopatką, ustanowienie połączeń diagonalnych, kontrlateralność. Peggy Hackney łączy również fundamenty Bartenieff z wzorcami rozwojowymi zaczerpniętymi od Bonnie Bainbridge Cohen (*Developmental Patterns*) i wymienia szereg ogólnych zasad, m.in. „połączone” ciało, podparcie w oddechu, uziemienie, stopniowy rozwój sekwencji ruchowych, celowość ruchu, złożoność (każdy ruch jest wielowymiarowy), relacja stabilność–mobilność.

BIBLIOGRAFIA: Bartenieff, I., *Body Movement. Coping with Environment*, New York–Abington 2002; Hackney, P., *Making Connections. Total Body Connections Through Bartenieff Fundamentals*, New York–Abington 2002.

Gabriela Karolczak

Bartenieff Irmgard

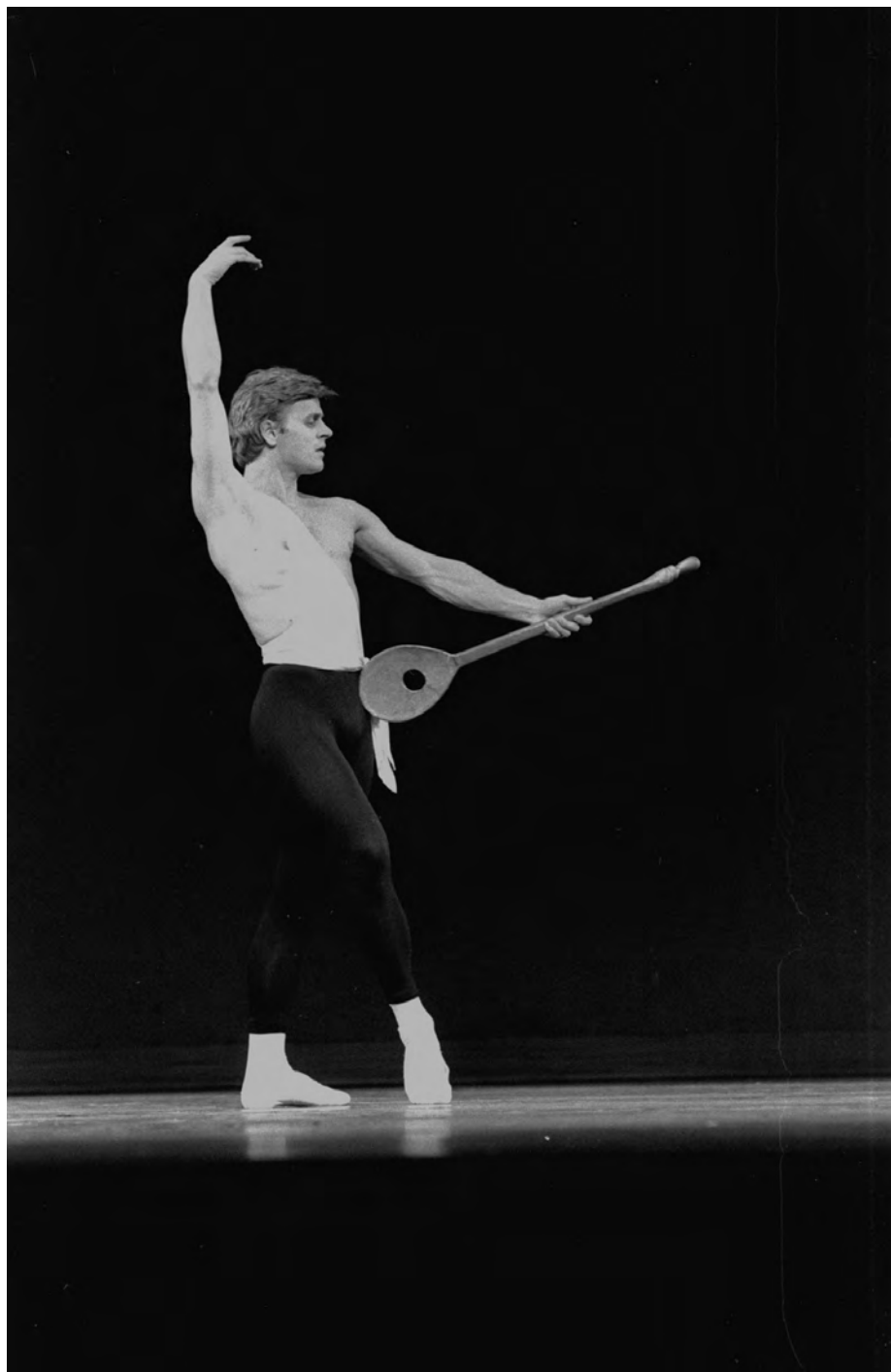
właśc. Irmgard Dombois [1900–1981]

niemiecka tancerka, pedagog, teoretyk tańca, etnochoreolog, fizjoterapeutka, pionierka terapii tańcem. Ukończyła studia w zakresie sztuki i biologii. W latach 1925–1927 studiowała taniec w berlińskiej szkole Rudolfa Labana, kształć się w zakresie choreutyki (Gertrude Loeser), eukinytyki (Dusia Bereska), techniki tańca (Herman Robst) oraz notacji (zob. notacja tańca) i kompozycji tańca (Laban). Następnie uczyła kinetografii i wraz ze swoim mężem, Michaiłem

Bartenieffem, prowadziła zespół, który został rozwiązany w 1933 na skutek działań antysemitycznych w Niemczech. Przez następne trzy lata pracowała jako dokumentalistka tańca, zapisując w kinetogramach tańce ekspresjonistyczne oraz historyczne (m.in. na podstawie zapisów Raoula Augera Feuilleta). W 1936 wraz z mężem wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych, gdzie uczyła kinetografii i tańca w *Hanya Holm Studio*. W 1943 uzyskała dyplom fizjoterapeuty z zakresu kinezyterapii na Uniwersytecie w Nowym Jorku i rozpoczęła pracę w Willard Parker Hospital w Nowym Jorku jako główny fizjoterapeuta chorych na chorobę Heinego-Medina. Osiągała tu znaczne sukcesy dzięki zastosowaniu elementów choreutyki Labana w połączeniu z biernymi ćwiczeniami rozciągającymi, co skutkowało redukcją przykurczów, odzyskiwaniem pełnej elastyczności kręgosłupa i pionizacji tułowia, a także wzrostem samooceny pacjentów. W tym samym roku została członkiem Dance Notation Bureau, w którym uczyła kinetografii (od 1965 do 1978 prowadziła także autorski Effort/Shape Certification Program wykorzystujący teorie ruchu Labana i Warrena Lamba). W latach 50. XX w. uzupełniała swoje studia taneczne w Anglii pod kierunkiem Labana (konceptcja *effort*) i Lamba (konceptcja *shape*). W latach 1953–1957 była głównym terapeutą w Blythedale Children's Hospital w Valhalla (w stanie Nowy Jork), gdzie za pomocą odpowiednio dobieranych bodźców ruchowych przeciwdziałała zastojowi i regresowi emocjonalnemu pacjentów (w tym zakresie prowadziła także badania na noworodkach i niemowlętach w Long Island Jewish Hospital). Od 1957 do 1967 kierowała wydziałem fizjoterapii w Day Hospital of Albert Einstein College of Medicine, gdzie była asystentką dr. Izraela Zwerlinga w zakresie terapii tańcem, rozładowywania agresji i złości oraz badań nad zachowaniem niewerbalnym pacjentów z oznakami socjopatii (m.in. zapisy kinetograficzne seansów terapii grupowej realizowane przez lustro weneckie). Równolegle prowadziła prywatną praktykę leczenia kontuzji tancerzy. W latach 1966–1967 współpracowała z Alanem Lomaxem i Forrestine Paulay przy realizacji międzykulturowych badań ruchu wyrażonego w czynnościach roboczych i tańcu, wypracowując m.in. „choreometrię” – narzędzie służące do zdefiniowania stylu tanecznego charakterystycznego dla danej grupy kulturowej. Od 1968 pracowała z zaawansowanymi przypadkami chorych na chorobę Heinego-Medina w Bellevue Hospital Center w Nowym Jorku. W 1978 otworzyła w Nowym Jorku Laban Institute of Movement Studies (od 1981 Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies), który upowszechniał teorie Labana i Lamba dotyczące choreutyki i dynamiki ruchu uzupełnione o autorskie techniki zmierzające do uruchomienia i integracji wszystkich partii ciała zgodnie z zasadami anatomicznych funkcji organizmu, ujętymi w szerszym kontekście ruchowym i społecznym. System ten motywował do osobistej ekspresji i całościowego psychofizycznego funkcjonowania jako zintegrowanych elementów ogólnej mobilizacji ciała. Podejście to określa się współcześnie mianem Bartenieff Fundamentals™. Konceptcja ta jest stosowana w różnych dziedzinach, głównie w rehabilitacji ruchowej, socjoterapii, badaniach etnochoreologicznych (zob. etnochoreologia) oraz edukacji tanecznej.

BIBLIOGRAFIA: Bartenieff, I., M. Davis, *Effort-Shape analysis of movement. The unity of function and expression. Research approaches to movement and personality*, New York 1972; Bartenieff, I., D. Lewis, *Body movement. Coping with the environment*, New York 1980 (2002); Dąbkowska, A., *Teoria ruchu ciała Rudolfa Labana w pracy Irmgard Bartenieff*, „Studia Choreologica” 2013, t. XIV.

Tomasz Nowak



II. 7. Michail Baryshnikov w *Apollo*, choreogr. George Balanchine dla New York City Ballet, 1979
Fot. Martha Swope. ©The New York Public Library for the Performing Arts

Baryshnikov Mikhail

[ur. 1948]

rosyjski tancerz, choreograf, reżyser i aktor. Studiował w Akademii Baletu Rosyjskiego im. Agrypiny Waganowej w Leningradzie (obecnie Petersburg), a po jej ukończeniu w 1969 został wiodącym solistą Teatru Opery i Baletu im. Siergieja Kirowa, gdzie kreował główne partie w repertuarze klasycznym. Specjalnie dla niego Leonid Jakobson stworzył solo *Vestris*. Podczas *tournee* z zespołem Kirowa w Kanadzie w 1974 wystąpił o azyl polityczny, zamieszkał w Nowym Jorku. W latach 1974–1978 był związany z American Ballet Theatre, dla którego przygotował własne wersje choreograficzne *Dziadka do orzechów* i *Don Kichota* (rejestracja telewizyjna 1983). W 1976 po raz pierwszy wystąpił w spektaklu tańca współczesnego (*Push Comes to Shove*, choreogr. Twyla Tharp). Współpracował także z zespołami Paula Tylora, Alвина Aileya i Marthy Graham.

W 1978 należał do zespołu New York City Ballet, gdzie tańczył w spektaklach George'a Balanchine'a i Jerome'a Robbinsa. W tym samym czasie zadebiutował jako aktor w filmie *Punkt zwrotny* (reż. Herbert Ross), za który otrzymał nominację do Oscara. W latach 1980–1990 był dyrektorem American Ballet Theatre, ale jego decyzje artystyczne wywołały sporo kontrowersji ze względu na zbyt awangardowe podejście do sztuki baletu. W latach 1990–2002 wraz z choreografem Markiem Morrisem prowadził zespół tańca współczesnego White Oak Dance Project. Od 2005 stoi na czele Baryshnikov Arts Center, zorientowanego na promowanie sztuki eksperymentalnej i rozwój młodych artystów w różnych dziedzinach sztuki.

Uważany jest za jednego z najwybitniejszych tancerzy klasycznych XX w., ceniony za perfekcyjną technikę, niezwykle, wysokie i sprężyste skoki oraz wyjątkową ekspresję. Jest jednocześnie artystą wciąż poszukującym, sięgającym do różnych dziedzin sztuki, realizującym się w tańcu współczesnym, filmie, musicalu, telewizji i fotografii. Nie poddając się schematycznym ocenom, uzyskał status znakomitego tancerza solisty, eksperymentatora, gwiazdora i celebryty. Inspirował i inspirował nadal innych artystów, którzy specjalnie dla niego tworzą choreografie, spektakle i role filmowe. W Polsce gościł trzykrotnie: w 1990 wziął udział w koncercie z okazji obalenia komunizmu, w 2001 tańczył z White Oak Dance Project w Warszawie i Krakowie, w 2009 wystąpił na Łódzkich Spotkaniach Baletowych.

BIBLIOGRAFIA: Aria, B., *Misha! The Mikhail Baryshnikov*, New York 1989; <http://bacnyc.org/about/mikhail-baryshnikov> (dostęp: 27.11.2016); Majewska, J., *Solo w duecie*, „Teatr” 2009, nr 9; *Russkij balet. Encyklopedia*, praca zbiorowa, Moskwa 1997; Smakov, G., *Baryshnikov. From Russia to the West*, New York 1981.

Katarzyna Gardzina

Batsheva Dance Company

zespół taneczny założony w 1964 w Tel Awiwie z inicjatywy baronowej Batshevy de Rothschild we współpracy z Martha Graham, która pełniła funkcję doradcy artystycznego do 1975, a więc w czasie finansowania zespołu przez założycielkę. Przez wiele lat zespół pozostawał pod wpływem amerykańskiej estetyki spod znaku *modern dance* w stylu Graham. Krytyk „New York Timesa” Clive Burns nazwał tancerzy zespołu „izraelskimi dziećmi amerykańskiego tańca”. Działalność zespołu zainaugurowały dwa wieczory premierowe 16 i 17 grudnia 1964, na które złożyły się układy przeniesione przez Graham z jej repertuaru: *Into a labyrinth*, *Herodiade*, oraz stworzone dla Batsheva Dance Company

prace Roberta Cohana: *Generators*, *Luna Park*, *The Transition*, i Donalda McKayle'a *Daughters of the Garden*. W kolejnych latach swoje choreografie realizowali tu m.in. Anna Sokolow, Kurt Jooss, Christopher Bruce, Norman Morrice, Brian McDonald oraz grupa wykształconych w tym zespole wybitnych tancerzy: Rena Gluck, Moshe Efrati, Rina Schenfeld. Za ich sprawą zmieniła się estetyka tańca, a w miejsce stylu Graham pojawiły się rodzime poszukiwania estetyczne.

W pierwszych trzech dekadach działalności zespół charakteryzowała labilna polityka kadrowa, jeśli chodzi o stanowisko dyrektora artystycznego; funkcję tę pełnili kolejno: Jane Dudley, Norman Walker, Brian McDonald, William Louthier, Kaj Lothmann, Paul Sansardo, Moshe Romano, David Dvir. Decydująca zmiana nastąpiła w 1990, kiedy dyrektorem artystycznym został Ohad Naharin. Po doświadczeniach samodzielnej pracy w Nowym Jorku i Europie dokonał wielu radykalnych zmian, które wprowadziły zespół do światowej czołówki. Demonstrując odwagę poszukiwań formalnych skupionych na praktyce ruchu, stosował autorską metodę kształcenia tancerzy GaGa, obecnie przyjętą na całym świecie. W 1990 powołał Batsheva Ensemble, formację juniorską, z której wywodzi się większość tancerzy i tancerek tworzących obecny zespół. Poszerzył repertuar o współpracę z czołowymi światowymi choreografami, jak Mats Ek, David Parsons, Mark Morris, Jiří Kylián, William Forsythe, Angelin Preljocaj. Zaprosił do współpracy wybitnych twórców izraelskich: Davida Ezralowa, Ramiego Be'era, Itzika Galilego, Sharon Eyal. Stworzył także serię autorskich spektakli, m.in. *Kyr*, *Anaphaza*, *Max*, *Deca Dance*, *Three*, *Mamootot*, które stały się synonimem wizerunku artystycznego zespołu i jego międzynarodowego sukcesu. Od 1989 zespół, w którym tańczą tancerze z różnych krajów, jest rezydentem Suzanne Dellal Centre.

Na trasie światowych *tournee* Batsheva Dance Company wielokrotnie znalazła się Polska: w 1988, 1989, 1991, 2001, 2017.

BIBLIOGRAFIA: Galili, D.F., *Contemporary Dance in Israel*, Asociación Cultural Danza Getxo 2012; www.danceinisrael.com (dostęp: 31.01.2022); www.batsheva.co.il (dostęp: 31.01.2022).

Jagoda Ignaczak

Bausch Pina

właśc. Philippine Bausch [1940–2009]

niemiecka choreografka i tancerka, należała do grona najwybitniejszych twórców tańca XX w. W 1959 ukończyła Folkwangschule w Essen, gdzie była uczennicą Kurta Joossa. W 1960 wyjechała do Nowego Jorku, gdzie kształciła się w Juilliard School of Music i brała lekcje m.in. u José Limóna i Antony'ego Tudora, a w 1961 została zaangażowana do baletu Metropolitan Opera. Po powrocie do Niemiec w 1962 została solistką Folkwang Ballett, występowała w choreografiach Joossa, Tudora i Lucasa Hovinga; w 1968 sama zadebiutowała jako choreografka *Fragmentem* do muz. Béli Bartóka. W 1969 objęła kierownictwo zespołu Joossa i prowadziła go pod nazwą Folkwang Tanzstudio. W 1974 została dyrektorem Wuppertal Ballett, który zyskał popularność pod nazwą Tanztheater Wuppertal.

Jej koncepcja spektaklu tanecznego wywodziła się z niemieckiej tradycji *Ausdruckstanz*, reprezentowanej przez Rudolfa Labana, Mary Wigman i Joossa, którą w sposób indywidualny modyfikowała i przetwarzała, łącząc ją z elementami teatru epickiego Bertolta Brechta, teatru okrucieństwa Antonina Artauda i teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego. W pierwszych spektaklach wykorzystywała wielkie teksty kultury: *Ifigenia w Taurydzie* (1974), *Orfeusz i Eurydyka* (1975), *Frühlingsopfer* (1975), *Blaubart* (1977), natomiast później opierała się na własnych koncepcjach autorskich, zbierając i weryfikując materiał we współpracy z tancerzami oraz dramaturgiem Raimundem Hoghe (1980–1989).



Il. 8. Pina Bausch. Fot. Wilfried Krüger. ©Pina Bausch Foundation

Jej spektakle zrywały z tradycyjnie pojmowaną fabułą i postaciami, artyści, na etapie procesu twórczego, wprowadzali do przedstawienia własne pomysły, a nawet wątki biograficzne. Tak powstały: *Kontakthof* (1978), *Café Müller* (1978), *Arien* (1979), *Rok 1980* (1980), *Bandoneon* (1980), *Nelken* (1982), *Palermo, Palermo* (1989), *Danzón* (1995), *Nefés* (2003), *Vollmond* (2006).

Wypracowana przez nią formuła teatru tańca pozbawiona jest skodyfikowanych zasad ruchu, staje się dziełem multimedialnym, w miejsce fabuły wprowadza montaż, tematycznie zwraca się ku współczesności i codzienności, świadomie eksponując subiektywizm twórców, a środkiem wyrazu wykonawców oprócz ruchu i gestu staje się także słowo. Ważnym elementem jej przedstawień była scenografia opracowywana do 1980 przez Rolfa Borzika, a następnie przez Petera Pabsta. Jako pierwsza w przedstawieniu tanecznym wykorzystywała w dekoracji elementy naturalne: ziemię (*Frühlingsopfer*), listowie (*Blaubart*), leśne poszycie (*Komm und tanz mit mir*), wodę (*Arien*, *Wiesenland*, *Aqua*, *Nefés*, *Vollmond*) [Marczyński 2016: 138–139]. Przez cały okres swojej twórczości „pozostała zafascynowana nie tym, jak ludzie się poruszają, ale co ich porusza. [...] badała możliwości twórczej wyobraźni za pomocą tańca rozumianego jako fizyczne bycie na scenie, a nie sekwencja kroków. Celem było bowiem przedstawienie tak bogatego portretu ludzkich emocji, jak tylko to możliwe” [Klimczyk 2010: 99].

Wystąpiła w filmie *A statek płynie* Federico Felliniego (1983) oraz *Porozmawiaj z nią* Pedra Almodóvara (2002); Wim Wenders nakręcił o niej film *Pina* (2011). Sama w 1990 zrealizowała film *Die Klage der Kaiserin*.

Stworzony przez nią zespół odwiedził Polskę w 1987, kiedy zaprezentowano we Wrocławiu jej najważniejsze spektakle *Frühlingsopfer* i *Café Müller*, następnie w 1998, pokazując *Nelken* w Warszawie oraz w 2009 we Wrocławiu. W 2011 – już po jej śmierci – zespół ponownie przyjechał do Warszawy, a w programie znalazły się znane już u nas *Frühlingsopfer* i *Café Müller* oraz *Vollmond*.

Janusz Subicz to jedyny polski tancerz, który należał do zespołu Piny Bausch.

BIBLIOGRAFIA: Dziurfosz, A., *Fenomen twórczości Piny Bausch*, Warszawa 2005; Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburg 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Linsel, A., *Pina Bausch. Bilder eines Lebens*, Hamburg 2013; Marczyński, J., *Dziesięć tańczących kobiet*, Warszawa 2016; „Należy być trzeźwym, wrażliwym, czułym”. Z Piną Bausch rozmawia Norbert Servos, przeł. K. Pastuszek, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Rembowska, A., *Teatr Tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009; Schlicher, S., *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhold Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Hamburg 1987; Schulze-Reuber, R., *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2008; Servos, N., *Pina Bausch. Tanztheater*, München 2008.

Anna Królica

Béjart Maurice

właśc. Maurice-Jean Berger [1927–2007]

choreograf francuski pracujący głównie w Belgii i Szwajcarii. Tańca uczył się w szkołach przy operach w Marsylii i Paryżu oraz na kursach w Londynie. Początkowo występował w zespole Rolanda Petita, International Ballet Mony Inglesby i Królewskim Balecie Szwedzkim. Swoją pierwszy zespół Les Ballets de l'Étoile założył w 1953 (od 1957 jako Le Ballet-Théâtre de Paris).



Il. 9. *Święto wiosny*, choreogr. Maurice Béjart, Lozanna 1998. Fot. Philippe Pache
©Gamma Rapho via Getty Images

Nie otrzymawszy wystarczającego wsparcia we Francji, wyjechał do Brukseli, gdzie w Théâtre de la Monnaie stworzył jedno ze swoich najslawniejszych dzieł – *Święto wiosny* (1959), które zapisało się w historii tańca. Po tym sukcesie założył Ballet du XX^e siècle (Balet XX wieku), działający w latach 1960–1987. Jego cechą rozpoznawczą stał się taniec popularny skierowany do szerokiej publiczności, prezentowany nie tylko w salach teatralnych, ale także w namiotach cyrkowych i na stadionach. Po rozwiązaniu zespołu w 1987 przeniósł się do Lozanny, gdzie założył Béjart Ballet Lausanne oraz powołał Fundację Maurice’a Béjarta, która dysponuje prawami autorskimi do jego twórczości (m.in. udziela licencji na przeniesienie choreografii) oraz wspiera artystów tańca. Prowadził także działalność edukacyjną: w 1970 założył w Brukseli szkołę baletową Mudra, w 1977 otworzył jej filię w Dakarze (Mudra–Afrique), a w 1992 szkołę Rudra w Lozannie. W 2002 założył, również w Lozannie, Compagnie M. dla młodych tancerzy.

Swoje pierwsze spektakle: *Ognisty ptak* (1950/1951) oraz *L’Inconnu* (Nieznane, 1951) do piosenek Edith Piaf stworzył w Sztokholmie, ale dopiero paryska choreografia *Symphonie pour un homme seul* (Symfonia samotnego człowieka, 1955) do muzyki konkretnej Pierre’a Schaeffera i Pierre’a Henry’ego określiła jego styl: neoklasyczny, perfekcyjny ruch, wpisujący się w ogólną refleksję filozoficzną nad kondycją człowieka, w warstwie inscenizacyjnej wsparty prostymi kostiumami i minimalną scenografią. Kolejne prace inspirowane były literaturą (Jean-Paul Sartre), rzeźbą (Martha Pan), muzyką klasyczną i konkretną, mitologią (także Wschodu), językiem ruchowym innych kultur i technik, a ich monumentalne realizacje zbliżały się do idei „teatru totalnego”. Jego wersja *Święta wiosny* ożywiła mit tego dzieła – prymitywnego, impulsywnego, wydobywając w stopniu dotychczas niespotykanym erotyzm choreografii. Spektakl Béjarta stał się także wzorcem stylu baletowego, charakteryzującego się monumentalnością partytur, dużym zespołem wykonawców

i atletycznym, hybrydowym stylem ruchu, który jest mieszanką baletu, *modern jazzu* i tańców etnicznych, przy ubogiej scenografii i w minimalistycznych kostiumach. Spektakl *Nijinsky, clown de Dieu* (Niżyński, boży kłown, 1971) był hołdem złożonym Baletom Rosyjskim. *Boléro* (1961) Maurice’a Ravela, zbudowane na opozycji grupa–solista/solistka (w dwóch wersjach: męski solista i męskie *corps de ballet* oraz solistka i męskie *corps de ballet*), przyniosło kolejny wielki sukces. W 1967 jako pierwszy choreograf został zaproszony na Festiwal Teatralny w Awinionie z pacyfistycznym w swej wymowie spektaklem *Romeo i Julia* (1966), a rok później z baletem *Messe pour le temps présent* (Msza dzisiejszych czasów, 1967) Henry’ego. Ten spektakl, będący niczym liturgiczna wersja musicalu *Hair*, wstrząsnął francuską publicznością, która nadała artyście rangę „pop-choreografa”, co silnie wpłynęło na recepcję jego późniejszych prac. Lata 70. w jego twórczości to „okres perski”, w którym zespół prezentował się na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki w Sziraz i otrzymał wsparcie władz Iranu, dzięki któremu powstały spektakle *Golestan* (Ogród różany, 1973) i *Farah* (1976), oparte na tradycyjnej muzyce irańskiej. Zrealizowany w 1975 *Notre Faust* (Nasz Faust) miał być podsumowaniem 20-lecia jego pracy artystycznej.

Poza twórczością choreograficzną pisał książki o tańcu, dramaty, reżyserował spektakle w teatrach dramatycznych i operowych, także filmy. Jest laureatem wielu nagród, w tym Nagrody Erazma (1974), Orderu Wschodzącego Słońca, przyznanego przez cesarza Japonii Hirohito (1986), tytułu Wielkiego Oficera Orderu Korony, przyznanego przez króla Belgii (1988), oraz Nagrody Kioto (1999).

Jego choreografie znajdują się w repertuarach najważniejszych teatrów na całym świecie. Zespół baletowy Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie zrealizował następujące choreografie Bójarta: *Romeo i Julia – Pas de deux* (1985), wariacje *Don Juan* (1987) oraz *Święto wiosny* (2011).

BIBLIOGRAFIA: Bójart, M., *Le Ballet des mots, Les Belles Lettres*, Paris 1994; Bójart, M., G. Mannoni, C. Masson, *Maurice Bójart*, London 1995; Dollfus, A., *Bójart. Le démiurge*, Paris 2017; Livio, A., *Bójart. L’Age d’Homme*, Lausanne 2004; Robert, M., M. Bójart, *Ainsi danse Zarathoustra*, Acte Sudes, Paris 2006; Schmidt, M., *Maurice Bójart. Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des XX. Jahrhunderts*, Heidelberg 2008.

Joanna Szymajda

Bel Jérôme

[ur. 1964]

francuski tancerz i choreograf, jeden z czołowych twórców tzw. tańca konceptualnego lub nie-tańca (*non-dance*). Studiował w Narodowym Centrum Tańca Współczesnego w Angers (1984–1985), w latach 1985–1991 pracował jako tancerz z różnymi choreografami francuskimi (m.in. Angelinem Preljocajem, Danielem Larriem), w 1992 został asystentem reżysera Philippe’a Decouflé, odpowiedzialnego za przygotowanie ceremonii otwarcia XVI Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Albertville.

Jego karierę choreograficzną otwiera spektakl *Nom donné par l’auteur* (1994), który wyraźnie wskazuje obszar zainteresowania twórcy – semantyczne i filozoficzne dekonstrukcje dyspozytywu teatralnego. W kolejnej pracy, jednej z najważniejszych dla nurtu nie-tańca, swoistej reinterpretacji *Święta wiosny* wystawionej pt. *Jérôme Bel* (1995), choreograf dał wykładnię właściwego mu stylu krytycznego, dążąc do zredukowania elementów spektaklu do ich esencjonalnej postaci, a własne nazwisko w tytule traktował jako maksymalną subiektywizację dyskursu. *Shirtologie* (1997)



Il. 10. Polska realizacja spektaklu *Gala Jérôme'a Bela*, Festiwal Ciała/Umysł, Warszawa 2017
Fot. Marta Ankiersztejn. ©Fundacja Ciała/Umysł

to humorystyczna refleksja nad konsumpcjonizmem i semantyką znaku teatralnego. *Le dernier spectacle* (1998) opierał się na idei niepowtarzalności performansu Peggy Phelan, przefiltrowanej przez cytowanie innych dzieł, w tym słynnego solo *Wandlung* Susanne Linke. Z kolei *Xavier Le Roy* (2000) to próba podważenia pojęcia prawa autorskiego – solo stworzone i wykonywane przez Xaviera Le Roya zostało bowiem podpisane przez Bela jako autora. W kolejnych latach stworzył serię spektakli biograficznych – *Veronique Doisneau* (2004) z tancerką Opéra de Paris, *Isabel Torres* (2005) z solistką baletu Rio de Janeiro, *Pichet Klunchun and myself* (2005) z adeptem tradycyjnego tańca tajlandzkiego, *Cédric Andrieux* (2009) z tancerzem Merce'a Cunninghama oraz *Lutz Förster* (2009) z tancerzem z zespołu Piny Bausch. Problematykę semantyki popkultury wprowadzał *The show must go on* (2001), jeden z największych sukcesów artysty. Spektakl zbudowany został wokół popularnych piosenek, które zebrane w całość można odczytać jako metasemantyczny komunikat o tańcu i jego recepcji. W spektaklu *Disabled Theater* (2012) zaangażował się w pracę z artystami z zespołem Downa z Hora Theatre, natomiast do *Gali* (2015) zrobił casting wśród amatorów. W 2016 powstał kolejny spektakl – *Tombe*, w którym namawiał tancerzy Opéra de Paris do stworzenia duetu z osobą, z którą w tradycyjnej formule nigdy nie wystąpiliby na scenie.

Niezrozumienie pierwszych, radykalnych zabiegów artysty sprawiło, że początkowo nikt nie chciał wystawiać jego spektakli. Dopiero krytycy związani ze sztukami wizualnymi pierwsi dostrzegli znaczenie „konceptualnych” choreografii, gdyż wpisywały się one w szeroki nurt sztuki krytycznej; nie-taniec stał się nie tylko nowym trendem w choreografii, ale także jednym z elementów krytyki ponowoczesnego społeczeństwa. Twórca współpracuje z takimi artystami, jak Le Roy, Myriam Gourfink, Alain Platel, Anne Teresa de Keersmaecker, oraz prestiżowymi instytucjami artystycznymi, m.in. Centre Georges-Pompidou w Paryżu, Tate Modern w Londynie,

Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Fundacja Ciało/Umysł, począwszy od 2001, wielokrotnie zapraszała jego spektakle, ponadto zrealizowała polskie wersje jego prac *The show must go on* (2011) oraz *Gala* (2017), ponadto Art Stations Foundation w Poznaniu prezentowała *Pichet Klunchun and myself* (2007) oraz *Shirtologie* w wykonaniu Frédéric Segurette'a i Janusza Orlika (2015).

Jest laureatem m.in. Bessie Award za spektakl *The show must go on* (2005), Europejskiej Nagrody Kultury Książniczki Margriet (razem z Pichetem Klunchunem, 2008) oraz Swiss Dance Award za *Disabled Theatre* (2013).

BIBLIOGRAFIA: Lepecki, A., *Dance*, London 2012; Lepecki, A., *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York–London 2005; Siegmund, G., *Jérôme Bel. Dance, Theatre and the Subject*, London 2017; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013.

Joanna Szymajda

Belgia – rozwój tańca współczesnego

Na obszarze Królestwa Belgii taniec rozwijał się, podobnie jak w całej Europie Zachodniej, od czasów renesansu i tańców dworskich (najstarszy zachowany rękopis o tańcu niskim – *basse danse* – pochodzi z końca XV w.). W XVII w. na ówczesnym hiszpańskim dworze królewskim wystawiano *ballet à la cour*, a w 1682 zainaugurowano scenę w Quai au Foin (kolejne w Anvers i Gand), co umożliwiło szerokiej publiczności kontakt z włoską i francuską sztuką baletową. W 1700 powstał Théâtre de la Monnaie, do dziś jedna z najważniejszych scen w kraju. Za czasów panowania francuskiego, pod wpływem Jeana-Georges'a Noverre'a, rozwijał się *ballet d'action* (zob. balet–pantomima), niezwykle popularny stał się także kontredans. W okresie Królestwa Holandii, w 1818, powstało pierwsze konserwatorium tańca, kształjące przyszłych zawodowych tancerzy baletu. Po ustanowieniu niepodległości Belgii w 1830 na scenach teatralnych nadal dominowali artyści francuscy i balet romantyczny.

Od 1904 nowe nurty tańca (Isadora Duncan, Balety Rosyjskie, Anna Pawłowa, Balety Szwedzkie) wprowadził franko-belgijski dyrektor La Monnaie – François Ambrosiny, który sam także stworzył kilka awangardowych baletów. Na początku lat 20. swoją działalnością wyróżniała się Akarova (Marguerite Acarin), lokalna pionierka tańca modernistycznego, określana niekiedy jako „belgijska Isadora Duncan”.

Po 1918 na pierwszy plan wysunęły się kwestie narodowo-tożsamościowe. Pionierzy nowych nurtów, którzy po doświadczeniach zagranicznych zakładali szkoły i zespoły, proklamowali autonomię tańca (Lea Daan, Elsa Darcie, Jeanne Brabants – zwolenniczki autonomii flamandzkiej, oraz Paul Grinwis i Hanna Voos, popierający zjednoczoną scenę belgijską). W latach 40. pojawiło się kilka publikacji i manifestów poświęconych tym problemom, na nowo odżyło także zainteresowanie tańcami tradycyjnymi. Momentem zwrotnym w dziejach tańca belgijskiego stało się zaproszenie Maurice'a Bédarta do Brukseli, gdzie założył Balet XX wieku z siedzibą w operze La Monnaie (1959–1987). W tym czasie powstały także Ballet Royal de Wallonie, założony przez Voos (1966), oraz Ballet Royal de Flandre, utworzony przez Brabants (1969).

Pod koniec lat 80. Bédart przeniósł się do Lozanny, a nową falę tańca, tzw. *vague belge* (niekiedy utożsamianą z *vague flamande*), tworzyło kilka zespołów: żeńska grupa Rosas, założona przez Anne Teresę de Keersmaecker (1982), les ballets C de la B Alaina Platela (1984), Needcompany Jana Lauwersa (1986), Troubleyn Jana Fabre'a (1986) oraz Ultima Vez Wima Vandekeybusa (1987).

Specyfika państwa federalnego powodowała, że nieco inaczej taniec rozwijał się we Flandrii i w Walonii, pozostającej początkowo pod dużym wpływem nowego tańca francuskiego. Najważniejszym ośrodkiem walońskim był funkcjonujący na wzór francuskich centrów choreograficznych Charleroi Danses, powstały z przekształcenia w 1991 Ballet Royal de Wallonie w pierwszy zespół współczesny tego regionu, pod dyr. Frédérica Flamanda (do 2004), a następnie grupy choreografów: Michèle-Anne de Mey, Pierre'a Droulersa, Thierry'ego De Mey, kierowanej przez Vincenta Thiriona (do 2017), od 2017 dyrektkę sprawuje Anne Bozzini. Wiele niezależnych walońskich twórców oraz wiele zespołów działa także w Brukseli, m.in. Compagnie Thor (1990, dyr. Thierry Smits), Compagnie Michèle Noiret (1986), Compagnie Mossoux-Bonté (1985). W latach 80. to jednak taniec flamandzki reprezentował nowy taniec belgijski. Na jego wysoki poziom miał wpływ m.in. wyrazisty styl Rosas, łączący inspirację strukturami muzycznymi z amerykańskim minimalizmem i teatralnością, czy les ballets C de la B – przykład społecznej wrażliwości i nowego modelu pracy, opartego na kolektywizmie i współtworzeniu dzieł przez członków zespołu. Platel, z wykształcenia ortopedagog, wprowadził tematy związane z codziennością rodzin robotniczych i imigranckich, w scenografiach często pojawiała się miejska architektura Belgii. Pierwszym sukcesem Platela był *Iets op Bach* (1998), w kolejnym spektaklu – *Wolf* (2003) – wraz z aktorami występowały specjalnie tresowane psy. Do każdego projektu powoływany był nowy zespół wykonawców z obszaru teatru, tańca, cyrku, burleski, muzyki poważnej i muzyki rozrywkowej. Szczególne miejsce w repertuarze zespołu zajmowały zrealizowane we współpracy z kompozytorem Fabrizio Cassolem spektakle *vsprs* (2006), *pitié!* (2008) czy operowy *C(h)oeurs* (2012).

Na kolażowej formie scenicznej, łączącej teatr dramatyczny, musical, sztuki plastyczne, wideo i taniec, opiera swoją twórczość Lauwers, czego ilustracją jest trylogia *La chambre d'Isabelle* (2004), *Le Bazar du Homar* (2006) i *La maison de cerf* (2008). Za choreografię w Needcompany odpowiada Grace Ellen Barkey (*The Porcelain Project*, 2007).

Wielogatunkowe przedsięwzięcia, zainteresowanie światem zwierząt i toposem metamorfozy to charakterystyka stylu Fabre'a – performer, artysta wizualnego, reżysera. Sławę przyniósł mu ośmiogodzinny (analogicznie do czasu pracy) spektakl *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir* (1982). Produkcje Fabre'a, określane często jako teatr-instalacje, wyróżnia dominująca strona wizualna (np. krew w *Je suis sang*, 2001). Od poł. lat 80. Fabre interesuje się także baletem i ikoną baletnicy, przetwarzając najprostsze sekwencje klasyczne w kompozycje wizualne. Jego twórczość często prowokuje skandale, np. w performansie *Sanguis/Mantis* (2001, Lyon) przez sześć godzin pisał poematy i rysował własną krew, był także oskarżany o maltretowanie zwierząt na scenie. W 2022 otrzymał wyrok w zawieszeniu za molestowanie seksualne aktorów i aktorek.

Vandekeybus, współpracownik Fabre'a, do pewnego stopnia podziela zainteresowanie toposem metamorfozy oraz analogiami świata zwierząt i ludzi. *What the body does not remember* (1987) to sztandarowy przykład wypracowanego przez niego stylu, łączącego kino i muzykę popularną z bardzo fizycznym, agresywnym ruchem, niekiedy na granicy bezpieczeństwa. Swoistym podsumowaniem pewnego etapu pracy Vandekeybusa jest spektakl *Spiegel* (2006) – panorama najbardziej spektakularnych prac Ultima Vez.

Na pograniczu nowej fali i performansu sytuuje się Amerykanka Meg Stuart. W 1994 w Brukseli założyła zespół Damaged Goods, którego styl opiera się na estetyce przemocy i destrukcji.

Od początku XXI w. na scenę weszło nowe pokolenie, m.in. debiutujący w les ballets C de la B Hans van den Broek czy Sidi Larbi Cherkaoui, od 2008 artysta stowarzyszony przy Sadler's Wells, w latach 2015–2022 dyrektor artystyczny Ballet Royal de Flandre, od 2022 dyrektor artystyczny baletu Teatru Wielkiego w Genewie. Tancerz Fabre'a – Emio Greco wraz z Peterem Sholtenem od 2009 prowadzi centrum tańca Internationaal Choreografisch Kunstencentrum

Amsterdam, a w latach 2014–2018 sprawowali oni dyрекcję Narodowego Baletu Marsylskiego. Jako choreografowie działają także tancerze Rosas – Fumio Ikeda i Vincent Dunoyer. Krajobraz sceny tańca uzupełnia nurt performatywny, reprezentowany m.in. przez Benjamina Verdoncka, Krisa Verdoncka, Ulę Sicie i wielu absolwentów P.A.R.T.S.

W Brukseli powstała jedna z pierwszych szkół tańca współczesnego w Europie – *Mudra* (1970–1988), od 1995 głównym ośrodkiem edukacyjnym jest P.A.R.T.S. Intensywnie rozwija się także teoria tańca – w 1984 Patricia Kuypers powołała organizację Contredanse, która ma na celu wsparcie dramaturgiczne i teoretyczne praktyków, ale jest także ważnym ośrodkiem publikującym wydawnictwa taneczne oraz czasopismo „Nouvelles de danse” (od 1997). W 2000 Myriam Van Imschoot i Jeroen Peeters założyli laboratorium praktyk dyskursywnych Sarma, które jest jednym z głównych europejskich ośrodków refleksji nad współczesną choreografią.

Do najważniejszych miejsc prezentacji tańca należą: Kaaithheater, teatry de l’L i KVS, opera La Monnaie i Les Halles de Schaerbeek w Brukseli oraz Charleroi Danses w Charleroi.

Zespoły belgijskie w ostatnich latach często występowały na festiwalach w Polsce: Ultima Vez (Bytom 2013), Needcompany (MFT Malta 2010, 2013), Rosas (Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże 1995; MFT Malta 2014), Jan Fabre (MFT Malta 2010, 2011), les ballets C de la B (MFT Malta 2010; Festiwal Dialog 2011, 2017; MFT Kontakt 2018), Sidi Larbi Cherkaoui (MFT Malta 2010). Guy Cools prowadził dwukrotnie warsztaty dramaturgiczne (Warszawa 2013, organizator Instytut Muzyki i Tańca – zob. *Narodowy Instytut Muzyki i Tańca*, i Poznań 2019, organizator Stary Browar Nowy Taniec).

BIBLIOGRAFIA: Dries, L., van den, *Corpus Jan Fabre*, Kraków 2010; Ginot, I., M. Michel, *La danse au XXe siècle*, Paris 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Lanz, I., K. Verstockt, *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd’hui*, Rekkem 2003; „Nouvelles de danse” 2004, nr 28, nr 29; 2006, nr 34; 2008, nr 40; 2013, nr 56; Platel, A., *Les Ballets C de La B*, Tiel 2006; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013.

Joanna Szymajda

Benesha notacja

notacja tańca opracowana przez matematyka Rudolfa Benesha i tancerkę Joan Benesh, od wczesnych lat 50. związaną z Sadler’s Wells Ballet. Prace nad notacją prowadzone były w latach 1940–1955. Decyzją Ninette de Valois notacja Benesha została wprowadzona do Royal Ballet jako narzędzie zapisu repertuaru; w 1960 zatrudniono pierwszego stałego notatora. W 1962 powstał Benesh Institute of Choreology (pierwszy przewodniczący Frederick Ashton), który w 1997 wcielono do Royal Academy of Dance.

Notacja Benesha za pomocą znaków rozmieszczonych na poziomej pięciolinii przedstawia kolejne pozycje ciała i trasy pokonywane przez części ciała pomiędzy kolejnymi pozycjami. System Benesha jest szczególnie przydatny do zapisu ruchu baletowego; korzysta się z niego także w pracach etnochoreologicznych (zob. *etnochoreologia*) i fizjoterapeutycznych.

BIBLIOGRAFIA: Benesh, R., J. Benesh, *An Introduction to Benesh Movement Notation*, London 1956; Fernau, H., *Benesh Notation and Etnochoreology*, „Ethnomusicology” 1967, t. 11.

Hanna Raszevska-Kursa

Białoruś – rozwój tańca współczesnego

Współczesny taniec białoruski zaczął się dynamicznie rozwijać po odzyskaniu przez Białoruś niepodległości państwowej w 1991. Należy jednakże odnotować kilka interesujących zdarzeń we wcześniejszym rozwoju tańca nowoczesnego w Białorusi. W okresie tzw. witebskiego renesansu swoją premierę miał *Balet suprematyczny* Niny Kogan (1920), uczninicy Kazimierza Malewicza, współpracującej z Isadorą Duncan, scenografię do niego stworzył sam Malewicz. W 2003 pokazano sceniczną wariację inspirowaną tym spektaklem, choć nie była to jego rekonstrukcja. Próby przywołania historycznego dzieła podjęły się Anastazja Machowa, choreografka, wraz z historyczką Tatianą Kotowicz. W 1923 w Witebskim Konserwatorium Ludowym nauczano rytmiki Émile'a Jaques-Dalcroze'a. Działania te nie miały jednak kontynuacji aż do lat 80.

Pod koniec lat 80. zaczęto organizować, przy wsparciu rządowym, prestiżowy Międzynarodowy Festiwal Współczesnej Choreografii w Witebsku (International Festival of Modern Choreography). Początkowo był to festiwal prezentujący taniec estradowy (1987), w 1990 festiwal *breakdance* – Bielaja Sobaka (Biały pies), a dzięki staraniom Rosjanina Nikołaja Ogryzkowa w 1997 stał się on pierwszym festiwalem nastawionym na współczesną choreografię w bloku krajów postradzieckich. Dyrektorem festiwalu została Marina Romanovskaja, istotną rolę w dalszym rozwoju festiwalu odegrał Jewgienij Panifilow. Festiwal pełni funkcję platformy do dyskusji, a udział w nim stanowi przepustkę do profesjonalnego środowiska tańca. Od 1993 dominuje formuła konkursowa, dzięki której wypromowano wiele młodych talentów. W ostatnich latach odkryciem festiwalu byli Dmitrij Zaleski i Olga Łabowkina.

W Białorusi nadal brakuje pełnego systemu kształcenia w zakresie tańca współczesnego, większość tancerzy kształci się na rosyjskim wydziale współczesnej choreografii w Jekaterynburgu, w Czeliabińsku czy moskiewskim GITIS-ie; działa też Białoruski Państwowy Uniwersytet Kultury i Sztuki, którym kieruje Swietłana Gutkowska, a od 1990 istnieje w nim katedra choreografii.

W 1980 powstał teatr fizyczny Zhest (obecnie InZhest) Wiaczesława Inozemcewa (Mińsk), który odwoływał się do tradycji tańca plastycznego, teatru gestu oraz pantomimy, a współcześnie wykorzystuje także elementy tańca *butō*. Inozemcev prowadził praktykę pedagogiczną w Mińsku, zapoczątkował też tradycję Plastformy, czyli festiwalu białoruskich zespołów tańca współczesnego, teatru tańca z myślą o udziale w nim zagranicznych kuratorów i dyrektorów festiwali oraz o międzynarodowej wymianie artystycznej. Pierwsza Plastforma odbyła się w 2013 i choć udział zagranicznych gości jest wciąż umiarkowany, to organizatorzy nie ustają w podejmowaniu kolejnych prób. Lubelski Festiwal Tańca stara się wspierać białoruskich twórców, zapraszając systematycznie artystów i krytyków z tego kraju na Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca w Lublinie. W 2013 zorganizowano prezentację Plastformy w Lublinie podczas Kongresu Kultury Partnerstwa Wschodniego, a także – wraz z Instytutem Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) – w ramach Polskiej Platformy Tańca w 2014, kiedy przygotowano blok dyskusyjny poświęcony państwom wschodnim, w tym Białorusi.

W 1986 powstał pierwszy w historii białoruskiej choreografii teatr tańca – *folk-modern* teatr Gostica Larisy Simakovich (Mińsk); w 1989 Dmitrij Kurakulov stworzył w Grodnie zespół tańca współczesnego TAD; od 1994 istnieje teatr tańca Galeria Aleksandra Tiebienkowa (Grodno) i grupa tańca współczesnego Quadro Inny Aslamowej (Gomieli). Wspomniani twórcy działają jako niezależni artyści, bez wsparcia systemowego dla pracy artystycznej i projektów.

Młodsze pokolenie niezależnych choreografów reprezentuje miński teatr współczesnej choreografii D.O.Z.S.K.I., założony przez Dmitrija Zaleskiego oraz Olę Skvorcową w 2005. Mimo ogromnego sukcesu i zdobycia statusu lidera wśród młodych zespołów w 2010, a także

podjęcia starań o uzyskanie statusu grupy narodowej, z zespołu odeszła Olga Skvorcowa i w 2012 założyła Skvo's Dance Company.

Solistka zespołu TAD Olga Łabowkina także założyła własny zespół, znany jako Karakuli. Warto przypomnieć tworzony przez najmłodsze pokolenie witebski Teatr-Studio Diany Jurczenko oraz teatr młodego reżysera Eugenia Korniaha – Korniah Theatre, który chociaż nie posiada ani stałej grupy tancerzy, ani przestrzeni, to jego projekty charakteryzuje specyficzna jakość. Korniah częściej pracuje za granicą (np. w Estonii, Polsce) niż w Mińsku. Decydują o tym zarówno uwarunkowania finansowe, jak i ograniczenia estetyczne. Korniah tworzy dzieła międzygatunkowe: wykorzystuje teatralną scenografię, jego postaci wyrażają się poprzez gest i działanie, przestrzeń oraz dźwięk, rzadziej słowo. Światem jego spektakli rządzi estetyka oparta na myśleniu obrazami. To odmiana wizualnego, eksperymentalnego teatru, w którym gest i ruch mają swoje szczególne miejsce.

Krytyka tańca współczesnego rozwija się dzięki pracy Swietłany Ulanowskiej, która wykładała na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie Kultury i Sztuki oraz w Białoruskiej Państwowej Akademii Muzycznej i jest redaktorem naczelną portalu o białoruskim współczesnym teatrze Art Aktivist Theatre. O tańcu nowoczesnym w Białorusi publikuje artykuły także magazyn „pARTisan”. W polityce kulturalnej kraju nie ma miejsca dla sztuki współczesnej, w tym tańca, ale mimo braku systemowych rozwiązań zjawisko to rozwija się coraz prężniej.

Białoruski taniec pojawia się zgodnie z intencjami programowymi kuratorek na Festiwalu Kalejdoskop w Białymstoku oraz na wspomnianych Międzynarodowych Spotkaniach Teatrów Tańca w Lublinie. Korniah Theatre prezentował swoje prace w Łodzi w 2011 i 2014 w ramach współpracy z Teatrem Chorea (zob. *Stowarzyszenie Teatralne Chorea*) oraz Festiwalem Retroperspektywy.

BIBLIOGRAFIA: Królica, A., *Taniec w procesie*, „Teatr” 2013, nr 3; Ulanouskaja, S., *Eksperymenty, próby, innowacje. Białoruski taniec w latach 20. i 30. XX wieku*, „Kultura Enter” 2014, nr 60, <http://kulturaenter.pl/article/eksperymenty-proby-innowacje-bialoruski-taniec-w-latach-20-i-30-xx-wieku> (dostęp: 22.08.2020); Улановская, С., *Беларусь. Молчать по-беларуски*, [w:] *Современный танец постсоветского пространства*, red. Е. Васенина, Москва 2013.

Anna Królica

Biomechanika

[właśc. biomechanika teatralna]

trening psychofizyczny stworzony przez rosyjskiego reżysera, aktora i reformatora teatru Wsiewołoda Emilewicz Meyerholda, skupiony na nauczaniu najbardziej fundamentalnych zasad rzemiosła aktorskiego, bazującego na ekspresji fizycznej. Powstała ze sprzeciwu wobec dominującego w tym czasie aktorstwa psychologicznego (tzw. systemu Konstantego Stanisławskiego) oraz braku profesjonalnych narzędzi w szkolnictwie teatralnym [*Spotkania* 1981: 80]. Po raz pierwszy została oficjalnie zaprezentowana 12 VI 1922, wcześniej (24 IV 1922) odbyła się premiera *Rogacza wspaniałego* Fernanda Crommelyncka, pierwszego spektaklu opartego na tym treningu. W latach 1922–1938 biomechanika teatralna stanowiła podstawę pracy w kierowanym przez Meyerholda teatrze, gdzie powstały m.in. spektakle: *Ziemia staje dęba* Siergieja Trietjakowa wg *Nocy* Marcela Martineta, 1923; *D.E.* wg Ilji Erenburga i Bernharda Kellermana, 1924; *Las* Aleksandra Ostrowskiego, 1924; *Rewizor* Nikołaja Gogola, 1926; *Mądrym biada* Aleksandra Gribojedowa, 1928; *Pluskwa* Władimira Majakowskiego, 1929. Od początku lat 30. reżyser był coraz bardziej krytykowany ze względów ideologicznych. Decyzją organów partyjnych został

pozbawiony teatru (1938), aresztowany (20 IV 1939) i rozstrzelany w Moskwie (2 II 1940). Cały jego dorobek artystyczny objęto zakazem cenzorskim (zniesionym dopiero po jego rehabilitacji w 1955), w wyniku czego biomechanika została niemal zupełnie zapomniana. W 1972 Nikołaj Kustow (nauczyciel w teatrze Meyerholda) podjął się pracy z grupą aktorów Teatru Satyry w Moskwie. Z tej grupy wywodzą się Aleksiej Lewiński i Giennadij Bogdanow, którzy dziś kontynuują nauczanie tej techniki [Osińska 2009: 186 i n.].

Biomechanika teatralna pomyślana była, obok m.in. biomechaniki sportu i pracy, jako gałąź interdyscyplinarnej nauki badającej mechanizmy ruchu organizmów żywych. Jej bazą jest synteza tradycji teatru europejskiego (m.in. komedii *dell'arte*, cyrku) i teatrów Wschodu. Na jej formułowanie wpływ miały także koncepcje naukowej organizacji pracy (cykle pracy Fredericka W. Taylora, organizacja procesu pracy Aleksieja Gastiewa), teoria emocji Jamesa–Langego, system edukacji fizycznej Piotra Lesgafta, jak również ustalenia Władimira Biechtieriewa i Iwana Pawłowa dotyczące odruchów i stymulacji. Fundamentem Meyerholdowskiej koncepcji aktorstwa jest przekonanie, że aktor jest w tym samym momencie zarówno artystą organizatorem, jak i organizowanym materiałem, instrumentem. Obrazowo ujmował to wzór: $N = A_1 + A_2$, gdzie N to aktor, A_1 – dyspozytor, organizator, źródło zadań, ale i kontroler prawidłowości wykonania zadania, A_2 zaś to materiał (ciało i głos), wykonawca zadania. Biomechanika to zatem zestaw ćwiczeń treningowych i chwytów gry aktorskiej, opartych na dokładnej rejestracji i regulacji zachowania aktora na scenie, czego warunkiem wstępnym jest świadomość i pobudzenie odruchowe pozwalające na błyskawiczne wykonanie zadań. Trening składa się z ćwiczeń gimnastycznych (w tym chód, bieg, skoki), plastycznych, akrobatycznych (zob. akrobatyka), rytmicznych (elementy stepu), żonglerskich (ćwiczenia z kijem i piłeczką) poddanych ogólnym zasadom biomechaniki teatralnej, wykonywanych indywidualnie, z partnerem i grupowo, oraz z klasycznych etiud biomechanicznych (krótkich choreografii o prostej fabule i przebiegu dramatycznym), skomponowanych przez Meyerholda i stanowiących rdzeń techniki (do czasów współczesnych zachowało się pięć etiud: *Gra z kamieniem*, *Strzelanie z łuku*, *Policzkowanie*, *Pchnięcie sztyletem* i *Pchnięcie sztyletem ze wskokiem na pierś*). Co ważne, ograniczanie rozumienia i wykonywania biomechaniki wyłącznie do etiud jest błędem. Oryginalnie większość ćwiczeń wykonywano przy akompaniamencie muzyki fortepianowej, gdyż Meyerhold był przekonany, że muzyka jest najlepszym narzędziem służącym do kontroli działania w czasie.

Trening nastawiony jest na przyswajanie takich umiejętności jak koordynacja ruchu w przestrzeni gry, w czasie, w przepływie grupy, adaptacja, spostrzegawczość i precyzyjna ocena odległości, praca z rekwizytem, ocena pozycji ciała i jej wyglądu „z zewnątrz”. Wszystkie ćwiczenia wykonywane są z zachowaniem zasad biomechaniki, z których najważniejsza mówi, że w ruchu najmniejszej części ciała uczestniczy całe ciało, ruch polega na odnalezieniu środka ciężkości i świadomym przemieszczaniu go w przestrzeni przy zachowaniu równowagi. Należy wykonywać tylko ruchy niezbędne do realizacji zadania, co pozwoli na największą ekspresję przy zużyciu minimalnej siły. W dowolnym momencie gry aktor powinien być świadomy pozycji wszystkich części jego ciała. Każdy element gry aktora składa się niezmiennie z trzech obowiązkowych momentów (cykl gry na wzór cykli pracy Taylora): 1) intencja (przyjęcie i zrozumienie zadania); 2) akcja lub realizacja (wykonanie zadania); 3) reakcja (redukcja działań i przygotowanie do otrzymania nowej intencji, przejście do nowego elementu gry). Powyższa formuła przełożona na płaszczyznę gestyczną jest główną zasadą kompozycyjną ruchu w biomechanice teatralnej. Jest to rozczłonkowanie dowolnej sekwencji ruchów na czytelne ogniwa. Każde ogniwo składa się z trzech elementów: *otkaz* (odmowa – przedruch, który w wykonywanym ogniwie posiada wektor przeciwny do właściwego ruchu), *posył* (przesłanie – właściwy ruch), *stojka/toczka* (postawa/kropka), co w sposób naturalny

wprowadza wszechogarniające zrytmizowanie działania scenicznego, jednocześnie podnosi reżyserskie kompetencje aktora i dostarcza narzędzia do samodzielnego komponowania działań ruchowych i pozycji jako komunikatu teatralnego [Jabłońska 2014: 76–79].

Choć Meyerholda interesował teatr, miał on także istotne związki z tańcem. Jako aktor występował w baletach Michaiła Fokina, m.in. w roli pierrotta w stylizowanym na komedię *dell'arte Karnawale* (muz. Robert Schumann). W późniejszym okresie Siergiej Diagilew próbował nawet zatrudnić go jako reżysera, jednak Meyerhold odrzucił tę propozycję [Buckle 2014: 211, 633, 655]. Miał także styczność z ówczesną awangardą tańca. Był pod wrażeniem Isadory Duncan podczas jej wizyty w Moskwie [Braun 1998: 142], choć w późniejszym czasie ostro krytykował „duncanizm” za płytką emocjonalność i brak zasad kompozycyjnych, pozycjonując biomechanikę (być może ze względów strategicznych) jako jego skrajne przeciwieństwo. Valeska Gert w swojej autobiografii wspomina, że Meyerhold nazwał Duncan „tancerką bio-genetyczną”. Nie wiadomo, czy Gert celowo parodiowała termin reżysera, ale z pewnością jest ona jednym z ogniw łączących go z późniejszym modernizmem w tańcu. James Roose-Evans w jednej z pierwszych prac na temat eksperymentalnego teatru zauważył wręcz związki pomiędzy metodami Meyerholda a koncentracją na ruchu zamiast na emocjonalności u Alwina Nikolaisa [Roose-Evans 2016: 28]. Także współcześnie dla tancerzy i aktorów teatru fizycznego są organizowane warsztaty biomechaniki, m.in. prowadzone przez Siergieja Ostrenko w ramach programów International University for Global Theatre Experience.

BIBLIOGRAFIA: Braun, E., *Meyerhold on Theatre*, London 1998; Buckle, R., *Diagilew*, przeł. L. Erhardt, E. Jasińska-Libera, Kraków 2014; *Eisenstein o Meyerholdzie*, wybór, oprac. i przypisy W. Zaborodin, przeł. H. Chłystowski, Warszawa 2015; Gert, V., *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, München 1994; Leach, R., *Meyerhold i biomechanika*, przeł. J. Krakowska-Narożniak, „Dialog” 2002, nr 3; *Meyerhold. Przewodnik*, red. M. Jabłońska, „Didaskalia” 2014, nr 124; Osińska, K., *Teatr rosyjski XX wieku wobec tradycji*, Gdańsk 2009; Roose-Evans, J., *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, New York 2016; *Spotkania z Meyerholdem. Wybór wspomnień*, przeł. E.P. Melech, Warszawa 1981.

Małgorzata Jabłońska, Tomasz Ciesielski

Birczyński Jerzy Maria

[ur. 1949]

choreograf, tancerz i pedagog. Wcześniej rozpoczął naukę tańca, był uczniem Janiny Łukaszewicz i Marii Stoszko, tancerek zespołu Taczanny Wysockiej i nauczycielek rytmiki. Tańca klasycznego uczył się w studiu baletowym przy Krakowskim Teatrze Muzycznym, następnie w Państwowej Średniej Szkole Baletowej w Poznaniu i Państwowej Średniej Szkole Baletowej w Warszawie, a jego nauczycielami techniki tańca klasycznego byli Barbara Kasprowicz i Henryk Giero. W Poznaniu występował w choreografiach Conrada Drzewieckiego w operze poznańskiej, m.in. w *Improwizacjach na temat Szekspira* Duke’a Ellingtona; przez rok tańczył w zespole baletu Teatru Wielkiego w Łodzi. W 1969 założył Balet Form Nowoczesnych przy Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, którego był kierownikiem i choreografem. Jego główne osiągnięcia artystyczne i międzynarodowe uznanie związane były z BFN, z którym współpracował do 2010. Do jego najwybitniejszych prac należą: *Tren pamięci ofiar Hiroszimy* (muz. Krzysztof Penderecki, 1970),

Larghetto (muz. Fryderyk Chopin, 1979), *Tears of Joy* (muz. Don Ellis, 1979), *Wariacje B-dur* (muz. Chopin, 1990), *Etiudy baletowe* (muz. Krzysztof Komeda, 2002).

W latach 1982–1990 był zatrudniony w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego jako choreograf, od 1985 do 1987 nauczał tańca w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego, prowadził także warsztaty taneczne dla studentów szkół artystycznych z Francji i Niemiec. Jako choreograf współpracował m.in. z nowojorskim Douglas Dunn & Dancers i Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim; opracował układy choreograficzne do ponad 30 przedstawień w teatrach dramatycznych oraz kilkunastu spektakli telewizyjnych, m.in. do *Pieśni wiosennej* w reż. Stefana Szlachtycza. Aleksander Kuc poświęcił mu film dokumentalny *Kochanek Terpsychory* (1998).

Jako jeden z pierwszych na gruncie polskim uczył *modern dance* (m.in. techniki Marthy Graham) oraz techniki jazzowej Matta Mattoxa. Wychodząc od techniki tańca klasycznego, łączył ją z innymi konwencjami ruchu oraz z improwizacją. W swoich opracowaniach choreograficznych stronił od teatralizacji tańca, brak w nich literackiej fabuły czy ideowego zaangażowania; uważa, że sztuka tańca powinna być samowystarczalna i nie musi korzystać z zewnętrznego wsparcia. Inspirację czerpie z muzyki; określa swoją twórczość jako „symfoniczny balet” albo *słow balet*, tzn. balet, który powstaje bez pośpiechu.

Jest laureatem (wraz z zespołem) m.in. pierwszej nagrody w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym Le Ballet pour Demain w Paryżu–Bagnolet (1979), zajął piąte miejsce w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Nyon w Szwajcarii (1979), został wyróżniony w Konkursie Choreograficznym w ramach Łódzkich Spotkań Baletowych (1991), nagrodzony przez Centrum Choreografii Współczesnej w Kijowie (1999) za wybitne osiągnięcia w dziedzinie pedagogiki w Ukrainie i na świecie.

BIBLIOGRAFIA: Birczyński, J.M., *Jerzy Maria Birczyński i jego Balet Form Nowoczesnych*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; *Jerzy Maria Birczyński. Życie i twórczość*, <https://culture.pl/en/artist/jerzy-maria-birczynski> (dostęp: 1.02.2022).

Juliusz Grzybowski

Bittnerówna Barbara

[1924–2018]

polka tancerka, *primabalerina*. Debiutowała już w dzieciństwie; jej nauczycielami tańca byli Stanisław Faliszewski (Lwów) i od 1937 Zygmunt Dąbrowski (Warszawa). W czasie okupacji tańczyła w duecie z Jerzym Kaplińskim w jawnych teatrach rewiowych w Warszawie (Kometa, Niebieski Motyl, Złoty Ul) i w Krakowie. Od sezonu 1945/1946 zaangażowana w operze poznańskiej wraz z Kaplińskim jako kierownikiem baletu; tańczyła czołowe role w jego choreografiach, m.in. *Księżna Nocy* (*Bajka*, muz. Stanisław Moniuszko, 1946), *Narieczona* (*Harnasie* Karola Szymanowskiego, 1947), *Szeherazada* (*Szeherazada*, muz. Nikołaj Rimski-Korsakow, 1947), *Dziwożona* (*Swantewit* Piotra Perkowski, 1948), *Kogut* (*Od bajki do bajki* Oskara Nedbała, 1949). Razem z Kaplińskim występowała też w miniaturach, wykonując pantomimy, tańce klasyczne i tańce narodowe oraz parodystyczno-groteskowe.

W latach 1949–1951 była solistką Opery Śląskiej w Bytomiu, gdzie wystąpiła m.in. jako Swanilda w *Coppélii* Léo Delibes’a (1949), w roli tytułowej w *Zielonym kogucie* Nedbała (1949), jako Ziemia w *Rapsodzie* Perkowski (1950) i Zarema w *Fontannie Bachczysaraju* Borysa Asafjewa (1951).



II. 11. Barbara Bittnerówna - fotografia plenerowa. ©Muzeum Teatralne - Teatr Wielki Opera Narodowa

Przedstawienia te pokazywano także gościnnie w Katowicach, Chorzowie, Zabrzu, Opolu, Gliwicach, Krakowie, Łodzi, Częstochowie.

W latach 1951–1955 związana się z Państwową Operą w Warszawie, gdzie zaśpiewała, tańcząc Pannę Młodą w *Harnasiach* Szymanowskiego (choreogr. Stanisław Miszczuk, 1951), Omfalię w scenie baletowej w *Hrabinie* Stanisława Moniuszki (reż. Leon Schiller, 1951) i Julię w *Romeo i Julii* Siergieja Prokofiewa (choreogr. Jerzy Gogół, 1954).

Od 1954 występowała w duecie z Witoldem Grucą, a ich program złożony z małych form: *The Man I Love* (muz. George Gershwin), *La plus que lente* (muz. Claude Debussy), *Annen-polka* (muz. Johann Strauss), *adagio* z baletu *Esmeralda* Cesarego Pugniego oraz scena pożegnania z *Romeo i Julii* (w choreogr. Kaplińskiego, Grucy i Gogóła), został nagrodzony Primo Premio Assoluto w Międzynarodowym Konkursie w Vercelli (Włochy, 1956). Sukces ten przyniósł im sławę i zaproszenia na gościnne występy zagraniczne (m.in. Włochy, ZSRR, NRD, Finlandia, Czechosłowacja, USA, Kanada). W 1958 wzięli udział w międzynarodowej gali baletowej w londyńskiej Covent Garden przed królową Elżbietą II.

Występowała w filmach krótkometrażowych TVP: *Jeden dzień w Warszawie* (reż. Jan Rybkowski, 1950), w którym tańczyła z Feliksem Parnellem, w pierwszym polskim barwnym panoramicznym filmie *Epizod* (1957) i *Konkursie Chopinowskim* (1958).

Od 1961 do 1965 prowadziła Teatrzyk Małych Form Arabeska; w jego programach wykonywała miniatury taneczne w duetach m.in. ze Stanisławem Szymańskim i Wojciechem Wiesiołowskim, odbywając *tournée* po Polsce i NRD.

W latach 1967–1978 była *primabaleriną* w operetce warszawskiej, gdzie tańczyła m.in. w *Różowych baletach* (choreogr. Kapliński, muz. Jerzy Smoczyński, 1967). W 1968 wystąpiła w *Bagateli* podczas Łódzkich Spotkań Baletowych. Wielokrotnie wykonywała partie taneczne w przedstawieniach muzycznych, zwłaszcza w choreogr. Kaplińskiego i Grucy (m.in. *Aniuta* Jurija Milutina, 1968; *Człowiek z La Manczy* Mitcha Leigha, 1971; *Zamek na Czorsztynie* Karola Kurpińskiego, 1974) oraz Stanisławy Stanisławskiej (*Miłość szejka* Mariana Lidy, 1970; *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa, 1971). Stworzyła pełną humoru postać Pani Twardowskiej w telewizyjnej wersji baletu *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego w choreogr. Grucy (1973).

W świecie tańca budziła fascynację swoją indywidualnością sceniczną. Miała „wyrazistą wymowę ciała, zwłaszcza rąk i ramion, mimikę kulturalnej, wyposażonej w dobry smak i umiar aktorki, bogactwo maski, zwłaszcza w komizmie, [...] była wymowna w milczeniu, wprzęgała kostium w kompozycję tańca” [Swinarski 1951]. Irena Turska nazwała ją „mistrzynią małych form”, przyznając, że i na dużych scenach tworzyła „prawdziwe psychologicznie, żywe i interesujące postacie”; podkreślała „mistrzostwo aktorskie oparte na przeżyciu wewnętrznym, sugestywny, pogłębiony i sprecyzowany w formie gest i ruch taneczny, ścisłą ich łączność z rytmem i dynamiką muzyki, temperament i wdzięk” [Turska 1953].

Po 1978 zajmowała się opracowywaniem ruchu scenicznego w przedstawieniach teatrów dramatycznych i muzycznych. Jest bohaterką telewizyjnych filmów dokumentalnych *Muzyczny portret Barbary Bittnerówny* (1986) i *Życie artysty. Barbara Bittnerówna* (reż. Zbigniew Dziegiel, 1994).

BIBLIOGRAFIA: Bittnerówna, B., *Nie tylko o tańcu*, Warszawa 2004; Pudełek, J., *Artyści scen polskich. Barbara Bittnerówna*, „Teatr” 1976, nr 9; Swinarski, A.M., *Dwie tancerki*, „Teatr” 1951, nr 9–10; Świtała, T., *Opera Poznańska 1919–1969*, Poznań 1973; Turska, I., *Sylwetki twórców. Barbara Bittnerówna*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 40.

Małgorzata Komorowska

Black dance

[czarny taniec]

forma tańca wykształcona początkowo w amerykańskiej społeczności czarnych niewolników, charakteryzująca się szczególną pracą nóg, tupaniem, wybijaniem rytmu stopami, które z czasem przeszło w stepowanie, i dłońmi – klaskaniem. Czarni tancerze znani byli z pracy biodrami tzw. *snake hips*, pracy na zgiętych kolanach i szybkiej, rytmicznej pracy stóp. Określenie to nadaje się także tańcom wykonywanym przez czarnych tancerzy. Początkowo *black dance* był mocno związany z tańcami tradycyjnymi przywiezionymi z Afryki; pod wpływem nowych warunków i nowej publiczności zaczął się przekształcać. Czarna kultura miała realny wpływ na taniec i inne formy sztuki zwłaszcza w XX w. Miejscowy taniec Amerykanów afrykańskiego pochodzenia, podobnie jak ich muzyka jazzowa, odzwierciedla wartości i poglądy swoich twórców. Nawet w obliczu ogromnych przeciwności losu okazuje afirmację i celebrację życia. *Black dance* służy tym samym celom, co tradycyjne tańce zachodnich i centralnych kultur afrykańskich; na obu kontynentach czarny taniec jest źródłem energii, radości i inspiracji, duchowym antidotum na opresję, sposobem na ulgę w pracy, promuje społeczne wartości i wzmacnia miejscowe instytucje. Uczy również jedności ciała i umysłu, regeneruje siły mentalne i fizyczne. Zarazem jest to sztuka prawdziwie zaangażowana społecznie.

W 1739 czarni niewolnicy z Karoliny Południowej zbuntowali się przeciwko swoim panom. Krótkie powstanie szybko zostało stłumione, a kilka miesięcy później weszło w życie prawo karzące czarnych za „bicie w bębny” lub robienie jakiegokolwiek innego hałasu czy wydawanie odgłosów, które mogłyby poderwać niewolników do kolejnego buntu. Historia amerykańskiego, w odróżnieniu od afrykańskiego, czarnego tańca zaczyna się od tej właśnie daty. Niewolnicy bardzo szybko wynaleźli inne „instrumenty” perkusyjne – m.in. grzechotki robione z kości, ale co najważniejsze dla rozwoju tańca w Ameryce – tupanie. Tańczyli oni oczywiście wcześniej, ale gdy odebrano im magiczny głos bębnow, połączyli w swoim ciele zarówno ruch, jak i dźwięk. Z czasem ci, którzy mieli talent do występów, podchwycili taniec białego człowieka w drewniakach (*clog dance*) i z tego logicznego, choć nieoczywistego związku tanecznego narodził się *step*, pierwszy lokalny (zrodzony w Stanach Zjednoczonych) taniec artystyczny, odmienny od rytualnych tańców Indian amerykańskich czy zwykłego przytupywania. Czarni tancerze zaczęli być popularni do tego stopnia, że biali naśladowali ich, malując sobie twarze na czarno. Pod koniec XVIII i na początku XIX w. biali z „czarnymi twarzami” byli liczniejsi na scenach niż prawdziwi czarni. Tańczący czarny chłopiec był wprost postacią wymaganą w wielu różnych przedstawieniach, sztukach, pokazach rozrywkowych. Po amerykańskiej wojnie secesyjnej (1861–1865) nastąpiła fala migracji czarnej ludności Karaibów i Dalekiego Południa do miast Ameryki Północnej. W Nowym Jorku dzielnica Harlem stała się domem dla Czarnych czerpiących z różnych tradycji kulturowych, z ich własnymi tańcami i muzyką. Harlem stał się miejscem wspólnym dla czarnych i białych mieszkańców Nowego Jorku, jego kluby łączyły muzykę i taniec, który był żywy i ekscytujący. Tańce takie jak *charleston*, *lindy hop* i *jitterbug* wydostawały się z tamtejszych klubów, podobnie jak muzyka jazzowa. Wpływ Harlem Renaissance na taniec i muzykę w Nowym Jorku we wczesnych latach 20. XX w. objął także Europę. Czarny taniec i czarni tancerze byli wprost stworzeni do rewii czy produkcji musicalowych, w których zaczęli bardzo szybko odgrywać znaczącą rolę. Pierwszym całkowicie czarnym musicaliem na Broadwayu był *Shuffle Along* (1921) – hit, który wywołał zainteresowanie czarnym tańcem w teatrze; był także okazją do zaprezentowania talentów poszczególnych czarnych performerów i tancerzy. W 1923 broadwayowski kolejny hit *Running Wild* zawitał do Anglii, a *charleston* stał się tańcem dekady. Czarny taniec przedostał się przez Atlantyk na Stary Kontynent. W *Revue Nègre* w Paryżu tańczyła Josephine Baker, która stała się wielką gwiazdą w Europie, choć nigdy nie była tak popularna w Ameryce, gdzie napięcie

rasowe nadal marginalizowało czarny taniec i jego tancerzy. Wszystkie czarne musicale zniknęły z Broadwayu w latach 20., gdy białe musicale zaczęły wykorzystywać więcej czarnych wykonawców, a czarny taniec został włączony do ich programów. W Wielkiej Brytanii czarni tancerze pojawili się w musicalach i rewiach na początku XX w. W latach 20. Florence Mills zagrała w broadwayowskim musicalu *Shuffle Along* (który zainicjował rosnącą popularność stepowania), a później *Plantation Review* (1924) i *Blackbirds* (1926), pokazywanych w Londynie. Jej śpiew fascynował, a taniec miał tę komediową nutę, którą uwielbiała publiczność. Mills stała się gwiazdą w Nowym Jorku i Londynie. W 1933 producent teatralny Charles Blake Cochran zaprosił Buddy'ego Bradleya do Londynu, aby pracował nad musicalami Richarda Rodgersa. Po raz pierwszy czarny tancerz tworzył całkowicie biały program. Bradley był główną siłą musicali i rewii w Wielkiej Brytanii w latach 30. i 40. XX w. Debiutował jako tancerz w 1926 w *Florence Mills Revue* w Nowym Jorku. Układał tańce w wielkich rewiach z lat 20. XX w. dla Florenca Ziegfelda, George'a White'a, Earla Carrolla i legendarnej czarnej rewii Lwa Lesliego *Blackbirds*. Tworzył także dla takich gwiazd, jak Eleanor Powell, Ruby Keeler i Adele Astaire. Pracował przy programach muzycznych i filmach lat 30. W 1932 współpracował z Frederickiem Ashtonem przy balecie *High Yellow*. Bradley musiał nauczyć balerinę Alicję Markovą, jak wykonywać *snake hips* („wężowy” ruch bioder), powiedział, że najtrudniej jest nauczyć klasycznych tancerzy zginania kolan. Jego choreografia łączyła taniec klasyczny z *modern dance*, ruchy z pokazów jazdy figurowej na lodzie i jazzu. Stał się pierwszym Afroamerykaninem, który prowadził w Wielkiej Brytanii własny biały zespół.

Afroamerykańscy artyści poprzez sztukę szukali swojej amerykańskiej tożsamości, chcieli znaleźć coś, co ich wyróżnia, ale w sposób szacunkowy; chcieli się czuć dumni ze swojego afrykańskiego dziedzictwa, które wciąż było im wypominane. Siłą z odnalezionych korzeni i nową formę tańca afroamerykańskiego odnalazły i wykreowały, łącząc badania antropologiczne ze sztuką, dwie wielkie damy czarnej społeczności – Katherine Dunham i Pearl Primus, które zainicjowały pojawienie się współczesnego czarnego tańca *modern*. Obie były zarówno badaczkami, jak i tancerkami, obie poświęciły dużo czasu na badanie pochodzenia czarnego tańca w USA. Występowały z wielkim sukcesem w Wielkiej Brytanii, ich praca w szczególności miała wpływ na młodego Berto Pasuka, który założył pierwszy czarny brytyjski zespół tańca Ballet Nègres. Dunham zasłynęła w 1934 na Broadwayu w musicalach *Le Jazz Hot* i *Tropics*, w których zaprezentowała taniec zwany *Lag'ya*, oparty na rytmach i tańcach sztuk walki niewolników, którzy dbali o swoją kondycję, przygotowując się do powstań przeciwko białym panom. Na potrzeby swoich choreografii Dunham badała taniec z Haiti, Jamajki, Trynidadu i Martyniki. Uważała, że czarny taniec powinien mieć status równorzędny z białą europejską tradycją. Opracowana przez nią technika opierała się na balecie i *modern dance*. Primus była pierwszą czarną tancerką *modern dance*. *Strange Fruit* to jej pierwszy utwór, bez muzyki, wykonywany tylko przy dźwiękach nagranych na taśmę wiersza mówiącego o tym, jak czarny człowiek został zlinczowany przez białego rasistę. Pełna pasji i gniewu, podobnie jak inni czarni tancerze, używała sztuki, aby wyrazić społeczne i polityczne ograniczenia, jakim podlegali Czarni w Ameryce. W Nowym Jorku pracowała w New Dance Group Studios, które było jednym z niewielu miejsc, gdzie czarni tancerze mogli ćwiczyć razem z białymi. Jej najbardziej znany występ *Fanga*, afrykański taniec powitalny, wprowadzał na scenę tradycyjny taniec z Afryki. W latach 40. XX w. Primus była jedną z pierwszych tancerek i tancerzy, którzy dogłębnie przestudiowali tradycje *black dance*, w tym taniec zachodnio-indyjski, afrykański i prymitywny. Jej recitale i przedstawienia jej zespołu pokazały te tańce w ich autentycznej formie, zostały też wykorzystane jako podstawa nowej choreografii. Była ważną postacią w zakresie zachowania i nauczania tańca etnicznego, światowej klasy konsultantką. Spędziła trzy lata w Afryce, dokonując przeglądu miejscowych tańców, a po powrocie w 1951 zaprezentowała wiele przedstawień opartych na tańcach i rytuałach, które studiowała.

Zmiany w środowisku *modern dance* zachodziły szybko, natomiast czarne tancerki klasyczne nadal nie dostawały głównych ról i nie robiły kariery. Widzowie przyzwyczajeni byli do kojarzenia czarnych tancerzy z rewią i musicaliem. Janet Collins to pierwsza Afroamerykanka, która została *primabaleriną*, i to w Metropolitan Opera. Z powodu rasy nie mogła jednak występować w południowych stanach. Dostała propozycję występów z Ballet Russe de Monte Carlo, ale poproszono ją o malowanie do występów twarzy na białło, więc odmówiła. W 1968 Arthur Mitchell, solista New York City Ballet, stworzył Dance Theater of Harlem, aby obalić pogląd, że czarni tancerze (ze względów rasowych i kulturowych) nie nadają się do tańca klasycznego. Stworzył nie tylko pierwszy w historii czarny zespół baletowy, który zdobył uznanie na całym świecie, ale także założył szkołę baletową dla dzieci czarnej społeczności, przyznając młodym talentom stypendia i dając im szansę na wykształcenie i karierę. Alvin Ailey uczył się w Lester Horton Dance Theatre w Los Angeles, a później u Marthy Graham, Doris Humphrey i Dunham. W 1958 założył Alvin Ailey American Dance Theatre, jego zagraniczne występy sponsorowane były przez rząd amerykański w ramach promowania kultury amerykańskiej. Celem zespołu było wyrażenie czarnego dziedzictwa kulturowego, a także wzbogacenie amerykańskiego tańca. Jego choreografia pokazała wysoce indywidualną mieszankę elementów zaczerpniętych z tańca pierwotnego, tańca współczesnego i tańca jazzowego. Najbardziej znanymi i popularnymi dziełami Aileya są *Blues Suite* (1958) i *Revelations* (1960). Wykształcił niezwykle intensywny emocjonalnie, a zarazem przystępny styl spektaklu tanecznego, który wpłynąć miał nie tyle na samych tancerzy, ile na odbiorców. Ailey przedstawia „czarnego człowieka” jako człowieka w ogóle, równego białej publiczności. Ostentacyjnie ukazuje jego cielesne piękno, ale i jego głęboką duchowość związaną z religijnością czarnej społeczności; ujawnia charakterystyczną dumę bohatera zahartowanego w walce z niewolnictwem i ciężką pracą w Nowym Świecie, którego jest przeciwieństwem. Zespół Alvin Ailey II dwukrotnie występował w Polsce (w Warszawie w 2012 i Lublinie w 2019). Do najciekawszych czarnych choreografów należą m.in. Donald McKayle, Bill T. Jones, Ronald K. Brown, którego język ruchu łączy *modern dance*, senegalski Sabar i inne ruchowe inspiracje z Afryki Zachodniej, ruch Afro-Caribbean i współczesny taniec miejski z całego świata. Z kolei Blondell Cunnings, której twórczość dotyczy tego, co najbardziej intymne i bliskie, spraw kobiet i rodziny, próbuje naturalnie łączyć sztukę z codziennym życiem. Jawole Willa Jo Zollar, uczennica Dunham, w 1984 stworzyła Urban Bush Women, zespół składający się z samych kobiet afroamerykańskiego pochodzenia, którego celem było używanie języka ciała i szukanie wyrazu kulturowego dla zachodzących zmian społecznych, m.in. imigracji i migracji, zdrowia, biedy w amerykańskim społeczeństwie, a także wpływów afrykańskich we współczesnej kulturze amerykańskiej czy życia w miejskiej dżungli wielkich metropolii. Czarne, afroamerykańskie tańce, które rozpowszechniły się w Europie i na świecie, to m.in. *boogie-woogie*, *blues dance*, *cakewalk*, *charleston*, *rock'n'roll*, *jitterbug*, *stepping* i *tap dance*.

BIBLIOGRAFIA: Emery, L.F., *Black Dance From 1619 to Today*, New York 1972, 1988; Glass, B.S., *African American Dance. An Illustrated History*, Jefferson, North Carolina–London 2007; Gottschild, B.D., *Digging the Africanist Presence in American Performance. Dance and Other Contexts*, London 1996 (1998); Haskins, J., *Black Dance in America. A History through Its People*, New York 1990; Manning, S., *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*, London 2004; *Rytmy i kroki Afryki*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2011; Thorpe, E., *Black Dance*, New York 1990.

Jadwiga Majewska

Bliski Wschód – tradycje i rozwój tańca współczesnego

O tańcu na Bliskim Wschodzie pisze Ksenofont, Duris z Samos i in. Mimo wielu przemian dokonujących się pod wpływem chrześcijaństwa i islamu oraz katastrof historycznych (najazd mongolski i rozliczne akcje kolonizacyjne państw europejskich) wiele wskazuje na to, że w przypadku przynajmniej niektórych tańców można i należy szukać ich rodowodu w głębokiej starożytności, choć trzeba tu zachować daleko idącą ostrożność. Wskazując na Bliski Wschód, mówimy o ogromnym obszarze, zresztą pod wieloma względami dość sztucznie wyodrębnionym, sięgającym Pakistanu, Kirgistanu i Uzbekistanu od wschodu, na zachodzie opierającym się o Morze Śródziemne.

Wartości i znaczenia tańca na Bliskim Wschodzie nie można mierzyć spektakularnością przedstawienia. Jeśli w obrębie kultury europejskiej unikanie występu publicznego jest zjawiskiem marginalnym i raczej winno się tutaj mówić nie tyle o ucieczce od sceny, ile o pewnej odmianie sceny kameralnej czy hermetycznej, to w świecie Bliskiego Wschodu scena pojawia się jako jedno z wielu miejsc, m.in. jako miejsce politycznie wywyższone. Są zatem z jednej strony tańce prywatne, odbywające się z dala od obcych oczu, w szczególności dotyczy to tańców kobiet, które według reguł religii muzułmańskiej mogą występować jedynie przed innymi kobietami bądź przed mężczyznami z najbliższej rodziny; są też tańce, które łatwo zakwalifikować do poręcznej kategorii tańców ludowych i tańców tradycyjnych; są wreszcie tańce, które formułę sceniczną, w większym czy mniejszym stopniu, opierają na różnym i sięgającym różnych momentów historycznych wpływie cywilizacji europejskiej. Pominiecie którejkolwiek z tych kategorii z konieczności skutkować będzie zafałszowaniem. Twierdzenie, według którego prywatność tańca powinna być mechanicznie powiązana z opresyjnością, choćby opresyjnością kultury islamskiej, zdradza nieuchronnie wpisaną w nasz sposób widzenia dążność do kolonializmu.

Solowy taniec improwizowany

Od starożytności tańczony zarówno przez kobiety, jak i przez mężczyzn. Bagoas, eunuch żyjący na dworze ostatniego króla perskiego, zdaje się być dobrym tego przykładem (kastacja była tu jeszcze szeroko praktykowana w XIX w.).

Solowy taniec mężczyzn

Solowy taniec mężczyzn został rozpoznany przez kultury europejskie, które znalazły się na Bliskim Wschodzie w wyniku podboju, jako zachwianie tradycyjnego podziału płci, feminizacja męskości i jako taki został uznany za niemoralny. Punkt widzenia kolonizatorów przejęły nowo powstałe elity już niepodległych państw wschodnich, których władcy tworzyli systemy kulturowe pod wpływem rosyjskich, francuskich i angielskich autorytetów. Wcześniejsze działania państw kolonialnych zmierzające w kierunku zupełnej likwidacji solowego tańca męskiego były zatem kontynuowane. Ruch mężczyzn stał się bardziej męski, a kobiet bardziej kobiecy, tak aby nie można było ich ze sobą pomylić. Role poszczególnych płci zostały sztywno ustalone. Na tym w dużej mierze polegały działania Mahmouda Redy w Egipcie i Roberta de Warrena w Iranie. Męskie tańce improwizowane istniały w Afganistanie jeszcze przed inwazją Związku Radzieckiego i prawdopodobnie również po niej, w Turcji i Iranie nawet po rewolucji islamskiej. Dzisiaj solowy taniec mężczyzn pojawia się sporadycznie, trudno powiedzieć, na ile jest osadzony w swojej tradycyjnej funkcji, a na ile jest spektaklem nastawionym na wymagania przemysłu turystycznego. Najpopularniejszym jego wykonawcą jest Tito Seif.

Solowy taniec kobiet

Taniec kobiecy wywodzi się z szeregu tańców różnego pochodzenia (zwykle akcentuje się rolę ludów cygańskich, przybyłych na Bliski Wschód w VI w. n.e.); podkreślić trzeba znaczenie tancerek z wędrownych trup tanecznych: *motreb* w Iranie i *ghawazee* w Egipcie. *Motreb* tworzyły wędrujące od miasta do miasta grupy sztukmistrzów, śpiewaków, tancerzy i kuglarzy, a mając opinię ludzi niewykształconych i niebezpiecznych, byli pozbawieni prawa do osiedlenia się. Podczas panowania rządzcy szacha Pahlawiego, w związku z jego planami uczynienia z Iranu nowoczesnego państwa, artyści *motreb* zaczęli powoli tracić na znaczeniu. Z *ghawazee* zaś zetknęli się już francuscy żołnierze wojsk napoleońskich, którzy trafili do Egiptu (1798–1801). Jedne z pierwszych znanych nam wzmianek o tańcu w Egipcie pochodzą z *Description de l'Égypte*, pisanego przez badaczy francuskich: „kobiety bez treningu lub dekorum; nie można wyobrazić sobie nic bardziej obscenicznego niż ich ruchy taneczne”. Mimo wielkiej popularności, jaką owe taneczne ruchy cieszyły się wśród żołnierzy, nie zyskały uznania dowódców. Na rozkaz jednego z generałów 400 *ghawazee* zostało schwytanych i ściętych, a ich ciała wrzucono do Nilu. W 1834 Muhammad Ali wygnał *ghawazee* z Kairu.

Wschód z jednej strony odpychał, z drugiej nie pozwalał o sobie zapomnieć, stąd już w XIX w. w Europie zrodziły się wyobrażenia, w których tancerka uosabiająca biblijną Salome (w tę rolę wcielały się: Maud Allan, Gertrude Hoffman, Ruth St. Denis, Theda Bara oraz Mata Hari) odgrywała często kluczową rolę w intrydze. Orient stał się dla umysłowości europejskiej polem batalii między *id* i *superego*. Ta batalia, a szczególnie jej wersja filmowa z 1. poł. XX w., nie pozostała bez wpływu na sam taniec Wschodu. To właśnie Hollywood dokonało zmiany kostiumu scenicznego i przede wszystkim odsłoniło brzuch tancerek. Hollywoodzki wizerunek tancerki opierał się nie tyle na *ghawazee*, co powstał w wyniku działalności egipskich reformatorek tańca w klubach nocnych, przede wszystkim Badii Masabni. Proces ten szedł w dwóch kierunkach: z jednej strony Zachód wpatrywał się we Wschód, z drugiej Wschód podpatrywał Zachód, szukając tam często wykreowanego obrazu Wschodu. Okres 1. poł. XX w., w którym kino amerykańskie zachwycało się tańcem orientalem, znany jest jako złota era tańca orientального. Tak rozpoczęły się kariery najśłynniejszych gwiazd w historii tańca orientального: Tahii Karioki, Samii Gamal, Naimy Akif i in.

W Iranie sytuacja wyglądała podobnie, choć procesy te nastąpiły nieco później. Wraz z rozwojem produkcji filmowej część tancerek występujących w kabaretach zyskała miano celebrytek. Przykładem postaci, która mimo swojej kabaretowej kariery zdobyła szacunek, jest Mahwasz, a także Dżamile, legenda tańca lat 60. i 70. Z pomocą męża, który zajmował się również produkcją filmów, stworzyła obraz „moralnej tancerki kabaretowej”. Kobieta w irańskim filmie jest zazwyczaj krystalicznie szlachetna, do zarabiania tańcem zmusza ją trudna sytuacja materialna i – właściciel kabaretu, postać negatywna, który do tego nakłania główną bohaterkę do noszenia bardzo skąpych strojów i do niemoralnych zachowań. Wtedy pojawia się główna postać męska, która toczy zwycięską walkę z właścicielem kabaretu i ratuje dobre imię tancerki, która staje się później przykładną żoną wybawcy. Ten zbyt uogólniony schemat fabularny doskonale oddaje znaczenie tańca w Iranie i innych krajach wschodnich: taniec jest wszechobecny i trwały, jest jednakże źródłem lęku [Shay 1999]. To powoduje, że często spycha się go – szczególnie solowy improwizowany taniec kobiecy – w miejsca mroczne, moralnie podejrzane. Solowy taniec kobiet wciąż czeka na należyte badania, a że mieści się w obszarze ideologicznych sporów, to badania takie mogą być traktowane jako szkodliwe i niepożądane.

Tradycyjne tańce grupowe

Tańce cykliczne i liniowe są wykonywane zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety, zazwyczaj osobno. *Dabke*, taniec częściowo cykliczny, częściowo liniowy, obecny w Syrii, Libanie, Jordanii i Palestynie, Iraku, ale też Arabii Saudyjskiej, bardzo często wykonywany jest na weselach

i innych uroczystościach. Osoba, która prowadzi taniec (trzymając w ręku kij, szalik, a czasem nawet miecz), zwana *ras*, jest zazwyczaj najlepszym tancerzem w grupie. *Al ardab*, wykonywany zależnie od państwa i okazji przez mężczyzn albo przez kobiety, pochodzi z Arabii Saudyjskiej, lokalna wersja tańca znana jest w Emiratach jako *al ayala*. Dwa rzędy mężczyzn ustawione na przeciwko siebie trzymają miecze bądź laski, towarzyszy im, co charakterystyczne dla tańców wschodnich, recytacja poezji. Pierwotnie był to taniec wojowników wyruszających na wojnę albo, według innych wersji, taniec powiązany z inicjacją chłopców do dojrzałej męskości. Niektóre źródła widzą w *al ayala* odrębny taniec, wskazując choćby na możliwość uczestniczenia w tańcu mężczyzn kobiet – tworzące trzeci rząd kobiety dodają otuchy wojownikom, wykonując *raqs nasha'at* – taniec włosów (trzeba jednak zauważyć, że i w *al ardab* mogły niegdyś brać udział kobiety w podobnej co w *al ayala* roli). Członkowie rodziny królewskiej w Arabii Saudyjskiej regularnie uczestniczą w tańcu podczas publicznych wydarzeń w królestwie. Taniec włosów znany jest pod wieloma różnymi nazwami, w Kuwejcie nazywany jest *samra* lub *samri*, w Zjednoczonych Emiratach Arabskich *raqs nasha'at*, wobec osób z zewnątrz nazywa się go *khaliji saudi* albo po prostu *raqs na'shaar* – nazwa wskazuje element, któremu w tańcu poświęca się najwięcej uwagi i któremu wszystkie inne elementy są podporządkowane. Do tradycyjnych tańców grupowych należą: *shamadani* – nazwa tańca odnosi się do kandelabru, który trzymają na głowie tancerki; *liwa* – tradycyjny męski taniec grupowy pochodzenia afrykańskiego, wykonywany w Kuwejcie, Bahrajnie, Zjednoczonych Emiratach Arabskich i Omanie; *al yowla* – taniec ze strzelbami, pochodzący ze Zjednoczonych Emiratów Arabskich; *tahtib* – taniec z kijem, prawdopodobnie pierwotnie związany ze sztuką walki; *hagallah* – taniec beduinów z zachodniego Egiptu, często wykonywany w porze żniw; *guedra* – taniec Tuaregów z pustynnych rejonów Maroka, wykonywany przez samotne bądź rozwiedzione kobiety, prowadzący do osiągnięcia odmiennego stanu świadomości. Inaczej niż w pozostałych społecznościach muzułmańskich kobiety odsłaniają w nim twarz, zakrywają je za to mężczyźni, wierzą bowiem, że złe duchy (*djinn*) mogą zawładnąć ciałem, wnikając w nie przez usta i nos (kobiety nie muszą się zakrywać, ponieważ, jak wierzą Tuaregowie, jako dawczynie życia są na działanie złych duchów naturalnie uodpornione). Jedną z niezwykłych cech tego tańca jest to, że jest on wykonywany na kolanach. *Tanoura* to egipski taniec ludowy o sufickich źródłach, słowo *tanoura* (bądź *tannoura*) znaczy spódnica, którą nosi wirujący tancerz, każdy jej kolor reprezentuje odmienny element porządku sufickiego. *Buraa* (arab. *bara'a* znaczy umiejętność) jest to taniec z Jemenu, niegdyś wykonywany przed wyruszeniem na wojnę, obecnie tańczony na weselach i innych radosnych spotkaniach. *Zār* jest tańcem, który ma wypędzić złe duchy. Pochodzi z Sudanu, ale wykonuje się go także w Egipcie. Ceremonia, jako niezgodna z islamem, często odbywa się prywatnie, a nawet w tajemnicy.

Reformy tańca

W 1920 Ali Nasr założył w Iranie zespół o nazwie Comédie Iran, w którym gwiazdą była Madame Aqabayov. Pierwszą lekcję tańca klasycznego poprowadziła w 1928 Madame Cornelli, rosyjska imigrantka, która uciekła przed rewolucją bolszewicką. W 1927 wraz z mężem przeprowadziła się do irańskiego Tabrizu Yelena Avedisian, zwana później Madame Yelena. W 1942 Ormianin Sarkis Djanbazian założył Teherańską Szkołę Baletową. W 1958 powstał zespół pod kierownictwem Neżada Ahmadzade. W ramach szkoły teherańskiej stworzono Wyższą Szkołę Tańców Narodowych i Regionalnych. W 1967 powstał zespół taneczny Sāzmān-e foklor-e Īrān (który występował w USA jako Mahalli Dancers of Iran). W latach 1965–1970 za radą brytyjskiej *prima-baleriny* Ninette de Valois do Iranu zaczęto zapraszać mistrzów baletu z zagranicy zarówno po to,

by pracowali z tancerzami nad ich techniką, jak i po to, by tworzyli repertuar. Szczególnie duży wpływ mieli Robert i Jacqueline De Warren. Rewolucja islamska w 1979 położyła kres intensywnie rozwijającym się zespołom tanecznym. Taniec – jako niezgodny z islamską moralnością, uznany za wywołujący pożądanie i zmniejszający dystans między kobietą a mężczyzną – został wyeliminowany z przestrzeni publicznej. Pod koniec lat 80., na skutek odwilży, do tańca powrócono; by móc wystawiać tę formę na scenie, tancerze zaczęli ją nazywać „ruchami rytmicznymi” (*harikat-i mawzun*), aby uniknąć kłopotliwej nazwy *raks* – taniec. Zmieniła się rola tancerki w spektaklach: kobiety odsunięto do ról drugoplanowych. Zmieniła się też technika tańca. Nadal jest to tradycyjny taniec perski pomieszany z elementami baletu klasycznego, ale prezentowany w bardzo uproszczonej formie. Dalsza deseksualizacja tańca polegała na usunięciu izolowanych akcentów barków i głowy, które uznaje się w tańcu za elementy zalotne.

W Kairze w 1959 Mahmoud Reda założył Reda Company. Jego grupa stała się z czasem oficjalnym zespołem Egiptu i zaczęła koncertować na całym świecie. Zespół Redy tworzyli nie tancerze, a sportowcy i studenci. Część z nich nie miała żadnego tanecznego doświadczenia, więc Reda uczył ich od podstaw. Celem było takie przedstawienie folkloru tanecznego Egiptu, który mógłby zyskać uznanie na Zachodzie. Z jednej strony było to więc zafalszowanie, wynalazek ukazany został bowiem jako tradycja, z drugiej – reforma, w której nowe zastąpiło stare.

Narodowy Zespół Tańca Ludowego (Iraq's National Folk Dance Troupe) został założony w 1971. Jego celem było pokazywanie na całym świecie tradycyjnych tańców irackich. Zespół działa do dzisiaj dzięki staraniom Fouada Thanooona, dyrektora, choreografa i dawnego pierwszego tancerza. Zespół ten, podobnie jak inne grupy taneczne w Iranie i Egipcie, szkolony był przede wszystkim przez profesjonalistów z byłego ZSRR, a także krajów europejskich. Zapewne była to jedyna możliwość ocalenia tradycyjnych tańców wschodnich – i pomimo katastrofy humanitarnej, migracji i konfliktów instytucje kulturalne znajdują w sobie dość siły, by przetrwać i dalej działać.

Taniec współczesny

Pomimo szczerych intencji zarówno tych, którzy przyjeżdżają na Bliski Wschód uczyć tańca współczesnego, jak i samych studentów, ludność miejscowa powszechnie zaczyna kopiować zachodnie style w poczuciu, że wybierając drogę rozwoju, którą społeczeństwa zachodnie już przebyły, a reszta świata ma jeszcze przed sobą, nadrabia historyczne zaległości. Pod tym kątem Liban badał Willemina Rijper, a Palestynę Nicholas Rowe, wykazując, jak bardzo nieadekwatne do opisu Bliskiego Wschodu okazują się europejskie terminy takie jak modernizm i postmodernizm (taniec nowoczesny i taniec ponowoczesny), ale także jak nieporęczny staje się w odniesieniu do Bliskiego Wschodu taniec współczesny. Problemem jest przede wszystkim brak odpowiednich szkół i co za tym idzie – niemożność odpowiedniego kształcenia tanecznego. Siłą rzeczy zachodni tancerze i zachodnie szkoły zajmują tutaj lepszą pozycję. Profesjonalnymi tancerzami stają się w większości ci, którzy odbyli naukę za granicą. Co więcej, szkoły zakładane na Bliskim Wschodzie (takie jak szkoła przy Operze w Kairze, Conservatoire National Chorégraphique w Rabacie, Higher Institute of Dramatic Art w Damaszk i The Performing Arts Center w Ammanie) tworzone są na wzór zachodni. Dodatkowo taniec zachodni pokazywany jest na festiwalach tańca współczesnego, np. International Contemporary Dance Festival w Algierze albo Ramallah Contemporary Dance Festival. Poza spektaklami odbywają się tam warsztaty prowadzone przez tancerzy z całego świata. Z jednej strony daje to możliwość translacji – przełożenia narodowych, hermetycznych często języków ruchu na język międzynarodowy, z drugiej istnieje ryzyko, że kosmopolityczny język tańca współczesnego zastąpi tradycyjne języki ruchu.

Większość zespołów tańca współczesnego zazwyczaj przekształca się w centra prowadzące zajęcia ze współczesnych technik tańca. Przykładem jest założony przez Omara Rajeha w 2002 w Bejrucie zespół tańca współczesnego Maqamat. W krótkim czasie grupa stała się organizacją służącą rozwojowi tańca nie tylko w Libanie, ale w całym regionie arabskim. Występuje często za granicą, wspiera też lokalnych artystów. Jednym z ważniejszych jej osiągnięć jest zorganizowanie Beirut International Dance Platform w 2004 i 2019. Maqamat jest ponadto inicjatorem Arabskiej Platformy Tańca Moultaqa Leymoun (od 2009), organizatorem projektów rezydencyjnych oraz współzałożycielem i partnerem sieci koprodukcyjnej Masahat (od 2007) wraz z partnerami w Ammanie i Ramallah (Palestyna) i członkiem sieci APAP (Advancing Performing Arts Project – w jej ramach gościł w 2019 na Festiwalu Ciało/Umysł). Spektakle tańca i performanse można sporadycznie zobaczyć także w Théâtre Al-madina, Théâtre Monnot i Théâtre Tournesol, a także w teatrach uniwersyteckich bejruckiego Saint Joseph University i Lebanese American University, a także w miejscach takich jak ośrodek kulturalny Zicco's House. Interesująca jest również aktywność artystów jak np. Alexandre'a Paulikevitcha, sytuująca się w nurcie krytycznym (*queerowa* rekonstrukcja tańca brzucha) czy organizacji Zoukak, wspierającej produkcje teatru i tańca, często pokazywane w przestrzeniach miejskich, albo Ashkal Alwan – centrum sztuk wizualnych, prowadzącego międzynarodowy, interdyscyplinarny program rezydencyjny (w jego ramach gościł tu polski choreograf Alex Baczyński-Jenkins).

W 2003 w Damaszku założony został przez Alaę Krimea Sima Dance Company. Zespół próbuje łączyć wpływy artystyczne z całego świata, aby pokazać kulturę i historię Bliskiego Wschodu. W 1999 w Kairze egipska tancerka, choreografka i pedagog Karima Mansour założyła MA'AT Dance MECA (Movement for Egyptian Contemporary Art), następnie CCDC (Cairo Contemporary Dance Center), którego celem jest nie tylko trening tancerzy, ale także wspomaganie ich kariery. W 2018 w Tunezji powstał The Ballet and Choreographic Arts Pole, skupiający kilka instytucji tanecznych (The Ballet of the Opera of Tunis, New Tunisian Dance Ballet, pod dyr. Karima Touwayamy, National Troupe of Popular Arts), które za cel stawiają sobie ożywienie języka ruchu i promocję dziedzictwa Tunezji, by taniec tunezyjski był rozpoznawalny na arenie międzynarodowej. Compagnie Nacera Belaza działa od 2001 w Algierii, poza spektaklami prowadzi warsztaty i akcje artystyczne. Od 2014 zespół organizuje także festiwal.

Z powodu restrykcji stosowanych przez kraje rodzime wielu artystów działa poza ich granicami, do najbardziej znanych należy zaliczyć aktywnego w Holandii i Iraku Muhanada Rasheeda (wystąpił z zespołem na Festiwalu Ciało/Umysł w 2009) czy Irańczyka Hoomana Sharifiego, prowadzącego w Oslo zespół Impure Company (w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec wystąpił na MFT Malta w 2006).

Taniec orientalny na Zachodzie

Jest zjawiskiem niewątpliwie pasjonującym i zasługującym na odrębne omówienie, należy jednakże pamiętać, że taniec wschodni oderwany od pierwotnego kontekstu kulturowego funkcjonuje w zupełnie innych okolicznościach, innej, często dramatycznie innej, wrażliwości, stawia sobie inne cele i co kłopotliwe – powoli zaczyna uważać się za pierwowzór, do tego stopnia, że książki o tańcu Bliskiego Wschodu często opisują taniec orientalny na Zachodzie. O ile na Zachodzie wciąż istnieją grupy prowadzone przez imigrantów z Bliskiego Wschodu, o tyle z czasem, na skutek nieubłaganych praw, te same grupy prowadzone są przez ludzi, którzy nie wiedzą, czym taniec Wschodu faktycznie jest albo też kiedyś był. Dodatkowo wspomnieć należy rolę przemysłu turystycznego, który z założenia przedstawia nie tyle rzeczywistość, ile wyobrażenie: ludzie

podróżują bowiem do bezpiecznych przystani w obcych krainach, by zaczerpnąć trochę Orientu, i najlepiej, gdyby ten Orient wyglądał dokładnie tak, jak go sobie wcześniej wyobrazili.

BIBLIOGRAFIA: AlZayer, P., *Middle Eastern Dance*, New York 2010; Khouury K., R. Martin, N. Rowe, *Bursting bubbles between sand and sea. Teaching dance on the edge of the Mediterranean*, „Research in Dance Education” 2013, t. 14, nr 3; Kilczewska-Torabpourshiraz, A., *Sytuacja tańca w Iranie w XX wieku*, praca licencjacka, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi 2017 (maszynopis); Meftahi, I., *Gender and Dance in Modern Iran. Biopolitics on Stage*, London–New York 2016; Rijper, W., *Contemporary Dance Practice in Beirut. Practical Organization, Social & Political Context, and Dance Performances*, praca magisterska, Leiden University 2015; Rowe, N., *Post-Savagism. Choreography and Its Discontents in the Occupied Palestinian Territories*, „Dance Research Journal” 2009, nr 41; Shay, A., *Choreophobia. Solo Improvised Dance in the Iranian World*, Costa Mesa 1999; Shay, A., *The Male Dancer in the Middle East and Central Asia*, „Dance Research Journal” 2006, t. 38, nr 1–2; Zakrzewska, A., *Odbiór tańca orientalnego i reputacja tancerek w Egipcie*, praca licencjacka, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi 2015 (maszynopis).

Juliusz Grzybowski

Body Mind Centering®

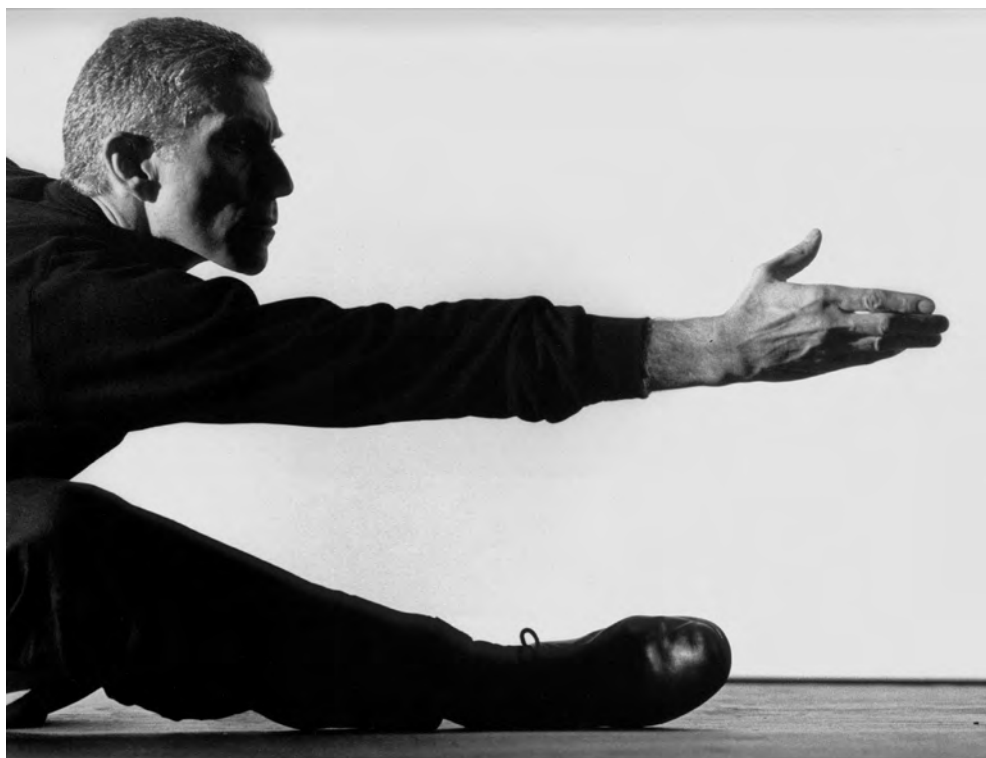
[BMC®]

praktyka somatyczna rozwijana przez Bonnie Bainbridge Cohen i kontynuatorów metody pod tą nazwą od 1973. Jest to forma studiów doświadczeniowych nad ucieleśnieniem i zastosowaniem anatomicznych, fizjologicznych, psychofizycznych i rozwojowych zasad przy wykorzystaniu ruchu, dotyku i głosu. Ucieleśnienie jest tu rozumiane jako ciągle aktywny, oparty na doświadczeniu proces integracji różnych poziomów żyjącego ciała człowieka. Cohen wcześniej zaczęła naukę akrobatyki, stepowania, baletu i tańca jazzowego. W dzieciństwie przeszła chorobę Heinego-Medina, i to sprawiło, że po studiach w Ohio State University poświęciła się terapii zajęciowej. Uczyla się u Ericka Hawkinsa, od którego przejęła zasady ruchu bezwysiłkowego do pracy terapeutycznej. Do jej nauczycieli należeli również m.in. Irmgard Bartenieff, Andre Bernard i Barbara Clarc, Berta Bobath, Yogi Ramira, Haruchu Noguchi (w Japonii) i Warren Lamb (w Anglii). Od 1973 w Nowym Jorku, a później w Amherst, prowadziła zajęcia z eksperymentalnej anatomii doświadczeniowej. Stopniowo do praktyki włączyła naukę o fizjologii człowieka i układach (szkieletowym, więzadłowym, mięśniowym, powięziowym, hormonalnym, nerwowym) oraz organach, płynach w ciele, tkance tłuszczowej, skórze, życiu komórki. W 1980 powstał program dwuletnich kursów BMC. Cohen zakładała, że praktyka zwiększa zróżnicowanie i pomaga uszczegółowić klasyfikację elementów składowych doświadczenia i ekspresji ruchowej, co może wpływać na zmianę obrazu ciała. Jednocześnie każdy z systemów wiąże się z pewnymi jakościami i zasadami ruchu, każdy może inicjować ruch.

Obecnie metoda BMC polega na nauczaniu ewolucyjnych i percepcyjno-motorycznych podstaw ludzkiego rozwoju oraz pogłębianiu świadomości strukturalnej, funkcjonalnej i energetycznej natury ludzkiej anatomii i fizjologii [*Exploring Body-Mind* 2011: 14] poprzez poznawanie 1) systemów ciała, tkanek i komórek; 2) ruchowych wzorców rozwojowych; 3) dotyku i *repatterningu* oraz 4) umożliwianie ruchu, ekspresji. Praktyka jest stosowana przez tancerzy, ale również osoby uprawiające jogę, terapię zajęciową, psychoterapię.

BIBLIOGRAFIA: Bainbridge Cohen, B., *Sensing Feeling and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*, Northampton 1993; Conrad, E., *Moving Legends. Bonnie Bainbridge Cohen in Conversation with Emily Conrad*, <https://www.youtube.com/watch?v=lqqasukvoa0E> (dostęp: 1.02.2022); *Exploring Body-Mind Centering. An Anthology of Experience and Method*, red. G.W. Miller, P. Ethridge, K. Morgan, Berkeley, CA 2011; Giotaki, G., *Emergent Movements. The Role of Embodiment and Somatics in British Contemporary Dance*, Coventry University 2015 (maszynopis); Hartley, L., *The Wisdom of the Body Movin*, Berkeley, CA 1995; <http://www.bodymindcentering.com> (dostęp: 1.02.2022).

Gabriela Karolczak



Il. 12. Gerhard Bohner. ©Gert Weigelt

Bohner Gerhard

[1936–1992]

niemiecki tancerz i choreograf, jeden z pionierów niemieckiego *Tanztheater* (zob. teatr tańca). Wykształcenie tancerza klasycznego odebrał w Karlsruhe, a doświadczenie zdobywał w teatrach w Mannheim i we Frankfurcie nad Menem, zanim w 1961 został zaangażowany do baletu Deutsche Oper w Berlinie, gdzie pracował przez dekadę. Występując w repertuarze klasycznym, poznawał jednocześnie berlińskie środowisko tańca nowoczesnego i brał lekcje u Mary Wigman. Stopniowo rozwijał własny styl tańca

inspirowany nową muzyką i kompetencje choreograficzne. W 1969 podczas Sommertanz Akademie w Kolonii otrzymał drugą nagrodę za dwa układy taneczne *Frustration–Aggression* (Frustracja–agresja) i *Spannen–Abschaffen* (Napięcie–odprężenie), które zasadzały się na ekspresji emocji w stylu Wigman. W kolejnych sezonach jako choreograf współpracował z Kölner Bühnen, gdzie zrealizował *Carmina Burana* i *Catulli Carmina* (1970), Berliner Akademie der Künste, na zlecenie której w 1971 opracował *Die Folterungen der Beatrice Cenci* (Tortury Beatrice Cenci) i *Und so weiter* (I tak dalej), Folkwang Ballett, dla którego przygotował *Malade imaginaire* (Chory z urojenia), a dla Hamburgische Staatsoper *Machen = Opfern* (Robić = Poświęcić). W pracach z tego okresu próbował stworzyć widowisko łączące technikę klasyczną z emocjonalnością i teatralnością tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*).

W latach 1972–1975 był głównym choreografem zespołu Tanztheater Darmstadt, z którym zrealizował *Lilith*, balet o pierwszej żonie Adama, postaci będącej symbolem oporu i wolności, który chciał przeciwstawić mieszczańskim konwenansom. Przy powstawaniu *Lilith* podjął eksperyment pokazania publiczności pracy zespołu w trakcie prób otwartych. Dla tej samej sceny stworzył także *La Création du monde* (Stworzenie świata) i *Der wunderbare Mandarin* (Cudowny mandaryn).

Nowym impulsem była dla niego praca nad dwoma baletami „geometrycznymi” Oskara Schlemmera, w których miejsce emocjonalności zaczęły zajmować poszukiwania formalne, np. w *Variationen über ein Thema von heute* (Wariacje na aktualny temat, 1974). W kolejnych latach pracował jako niezależny choreograf m.in. dla Nederlands Dans Theater i Tanztheater Wuppertal, gdzie opracował kolejną wersję *Café Müller* Piny Bausch. W 1977 przygotował rekonstrukcję *Baletu triadycznego* Schlemmera, który wzmocnił w jego stylu dążenie do minimalizmu i abstrakcji. W latach 1978–1981 wspólnie z Reinhild Hoffmann prowadził Tanztheater w Bremie, dla którego zrealizował *Die Dinge in meiner Hand* (Rzeczy w mojej ręce), *Zwei Giraffen tanzen Tango* (Dwie żyrafy tańczą tango) i *Bilder einer Ausstellung* (Obrazki z wystawy). Był to rodzaj surrealistycznych kolaży, w których scenografia, oświetlenie, rekwizyty i ruch tancerzy składały się na swobodną grę wyobrażeń. Od 1981 pracował jako niezależny twórca, a w jego pracach z tego okresu widoczny jest silny wpływ Bauhausu i Wassily’ego Kandinsky’ego. W 1986 opracował *Bauhaustänze / Abstrakte Tänze* (Tańce Bauhausu / Abstrakcyjne tańce). „Podobnie jak [...] [Kandinsky] Bohner rozumiał sztukę jako przestrzeń wolności, stąd też badał w swoich późnych pracach możliwości kinetyczne ciała, szukając takiego rodzaju ruchu, który byłby równocześnie subiektywny i obiektywny” [Klimczyk 2010: 86].

Na podstawie jego rekonstrukcji *Baletu triadycznego* Junior Ballet Bayerische Staatsoper w Monachium przygotował kolejną wersję widowiska Schlemmera, które było pokazywane w Krakowie w 2017.

Dwukrotnie został wyróżniony Deutscher Kritikerpreis (1972, 1992).

BIBLIOGRAFIA: Bohner, G., D. Scheper, *Gerhard Bohner – Tänzer und Choreograph*, Berlin 1991; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Schlicher, S., *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Reinbek bei Hamburg 1987; Schmidt, J., *Tanztheater in Deutschland*, Frankfurt am Main 1992.

Małgorzata Leyko

Boniuszko Alicja

[1937–2019]

polska tancerka i baletmistrzyni związana z Gdańskiem. Absolwentka Państwowej Średniej Szkoły Baletowej w Gdańsku (1956), gdzie była uczennicą Janiny Jarzynówny-Sobczak. W latach 1956–1977 była solistką, a następnie *primabaleriną* baletu Państwowej Opery Bałtyckiej (zob. *balet Opery Bałtyckiej*). Brała udział w licznych konkursach baletowych, laureatka drugiej nagrody w I Ogólnopolskim Konkursie Tańca Klasycznego (1959), drugiej nagrody w konkursie tańca w Vercelli we Włoszech (1960), trzeciej nagrody w Międzynarodowym Konkursie Tańca w Rio de Janeiro (1961). Po zakończeniu kariery podjęła pracę choreograficzną oraz pedagogiczną m.in. w gdańskiej szkole baletowej. W 1966 i 1968 uczyła w Narodowej Akademii Tańca w Rzymie. Regularnie zasiadała w jury konkursów baletowych dla młodych tancerzy.

Znakomicie łączyła występy w klasycznych rolach wielkiego repertuaru baletowego z kreowaniem nowych partii we współczesnych baletach, głównie w choreogr. Jarzynówny-Sobczak. Zastąpiła jako wykonawczyni partii Dziewczyny w *Cudownym mandarynie* Béli Bartóka (1960), postaci Ona w *Czterech esejach* Tadeusza Bairda (1961), Julii w *Romeo i Julii* Siergieja Prokofiewa (1964) i tytułowej Niobe w balecie Juliusza Łuciuka (1967). Pojawiała się też na telewizyjnym i kinowym ekranie, zagrała epizody w trzech polskich filmach fabularnych (*Pamiętnik pani Hanki*, *Popioły*, *Tandem*), jest bohaterką filmów dokumentalnych *Tańczy Alicja Boniuszko* (reż. Franciszek Fuchs, 1964) i *Emerytura, czyli o sztuce baletowej* (reż. Piotr Szalsza, 1981). Jej kreacje sceniczne zostały częściowo utrwalone na taśmie filmowej (*Tytania i Osioł*, *Monochromy*, *Eseje* i in.). Została uhonorowana nagrodą Terpsychora przez Sekcję Tańca i Baletu ZASP (2000) oraz Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2009).

BIBLIOGRAFIA: Antoniewicz, G., *Najpiękniejsza kobieta świata*, „Polska. Dziennik Bałtycki” 19.05.2010; Kanold, B., J. Jarzynówna-Sobczak, *Rozmowy o tańcu*, Gdańsk 2003; Maksimowicz, G., *Alicja w krainie baletu – portret*, „Taniec” 1994, nr 1.

Katarzyna Gardzina

Borkowski Witold

[1919–1995]

polski tancerz, choreograf, kierownik baletu. W 1935 wstąpił do szkoły baletowej Muraszowej w Wilnie. 9 I 1937 zadebiutował w koncercie na scenie Teatru Muzycznego Lutnia w *Zaproszeniu do tańca* (muz. Carl Maria von Weber), a następnie był solistą baletu tego teatru w przedstawieniach operetkowych (m.in. *Król włóczęgów* Rudolfa Frimla, *Cygańska miłość* Franza Lehára). W sezonie 1938/1939 należał do grupy solistów Teatru Wielkiej Rewii w Warszawie. Po wybuchu II wojny światowej wrócił do Wilna, był kelnerem w hotelu George i występował (do 1941) w Lutni jako pierwszy tancerz i asystent baletmistrza Józefa Ciesielskiego. Od 1942 przebywał w Warszawie, tańcząc w jawnych teatrach (*Maska*, *Nowości*), często w choreografiach Feliksa Parnella (rewia *Szopka warszawska*); brał też udział w koncertach na rzecz Rady Głównej Opiekuńczej. Po wojnie znalazł się w Krakowie w zespole Teatru im. Juliusza Słowackiego; po roli Telemaka w sztuce *Penelopa* Ludwika Hieronima Morstina wykonywał solo baletowe w *Hrabinie* Stanisława Moniuszki (premiera 10 VIII 1945); w parze z Olgą Glinkówną tańczył też w zespole Gospoda Aktorów. Oboje dołączyli do reaktywowanego w Krakowie Polskiego Baletu Parnella i brali udział w objazdach po Ziemiach

Zachodnich oraz występach w różnych miastach (m.in. w Grudziądzu, Olsztynie, Gdyni, Słupsku, Szczecinie, Gorzowie, Zielonej Górze, Wrocławiu, Legnicy, Katowicach) aż do rozwiązania zespołu w 1947. Następnie podjął pracę solisty w Operze Śląskiej i stworzył tam pierwsze ważne role baletowe: fantastyczną postać Diabła w *Panu Twardowskim* Ludomira Różyckiego (1948) i lirycznego Pięknego Chłopca w *Swantewicie* Piotra Perkowskiego (1949). Opracował też choreografię do opery *Rigoletto* Giuseppe Verdiego (1949) i prowadził prywatną szkołę baletową. Od 1 IX 1949 był solistą baletu opery w Warszawie, tańczył tu szereg czołowych ról, w tym charakterystyczno-komediowe (tytułowe w *Dylu Sowizdrzale*, muz. Richard Strauss, 1953, i *Popołudniu fauna*, muz. Claude Debussy, 1958), klasyczne (Franciszek w *Coppélii* Léo Delibes'a, 1953; Romeo w *Romeo i Julii* Siergieja Prokofiewa, 1954) i dramatyczno-aktorskie (Król w *Mazepie* Tadeusza Szeligowskiego, 1958; Bachus w *Zaczarowanej oberży* Antoniego Szałowskiego, 1962). Równolegle doskonalił umiejętności na aspiranturze w Moskwie (GITIS) i współpracował z warszawskimi teatrami: Nowym, Syreną, Współczesnym (choreografia w *Czekając na Godota* Samuela Becketta, 1957), Narodowym (*Muchy* Jeana Paula Sartre'a, 1957), Polskim (*Wariatka z Chaillot* Jeana Giraudoux, 1958), Powszechnym (*Hamlet* Williama Shakespeare'a, 1959). Był też autorem choreografii w przedstawieniu Teatru Dramatycznego *Parady* Jana Potockiego, prezentowanym podczas Sezonu Teatru Narodów w Paryżu (1959). W tym samym roku powierzono mu przewodnictwo jury w I Ogólnopolskim Konkursie Tańca Klasycznego w Warszawie.

W 1954 podczas wypadku samolotowego pod Limanową doznał poważnego urazu; po intensywnej rehabilitacji wrócił do zawodu, lecz pewnych ewolucji nie mógł już wykonywać. W 1955 podjął studia w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza i ukończył tam Wydział Choreograficzny (1959). Odbił staże w Paryżu (u Serge'a Lifara), w Brukseli (u Maurice'a Bédarta) i w londyńskiej Covent Garden (1961); nawiązał kontakty i zrealizował z Ballet Rambert (później Rambert Dance Company) *Don Kichota* Ludwiga Minikusa (Liverpool 1962), dając brytyjską premierę tego baletu i uzyskując doskonałe recenzje. Od 1963, kiedy został zwolniony z opery warszawskiej przez dyrektora Bohdana Wodiczkę, współpracował z operami w Poznaniu (*Romeo i Julia*, 1963) i Wrocławiu (*Joanna d'Arc* Nikołaja Piejki, 1963; *Szach-mat* Arthura Blissa, 1964), gdzie opracowywał choreografię, inscenizację, reżyserię i układ fechtunku.

Od 1 IX 1964 do końca sezonu 1974/1975 sprawował kierownictwo baletu w Teatrze Wielkim w Łodzi; otworzył przy teatrze Studio Baletowe (1967–1972). Przez trzy lata pracował nad wykształceniem, rozbudowaniem (z ponad 30 do ponad 70 osób) i ustabilizowaniem zespołu. Sceny baletowe w jego choreografii w czterech premierach na otwarcie nowego gmachu (w styczniu 1967, *Tańce góralskie* w *Halce* Stanisława Moniuszki, *Tańce połowieckie* w *Kniaziu Igorze* Aleksandra Borodina, w *Strasznym dworze* Moniuszki i w *Carmen* Georges'a Bizeta) przyjęto z uznaniem, a inaugurująca w tym teatrze baletowe przedstawienia premiera *Pana Twardowskiego* (1967) została wysoko oceniona; spektakl prezentowano w Lipsku (1968) i Tbilisi (1969).

W Łodzi zrealizował 10 baletów pełnospektaklowych i jednoaktowych (nie licząc baletowych scen w kilkunastu premierach operowych), w tym *Jezioro łabędzie* Piotra Czajkowskiego (1968), *Harnasie* Karola Szymanowskiego (1970), *Dafnis i Chloé* Maurice'a Ravela (1972). Z jego inicjatywy u łódzkiego kompozytora Bogdana Pawłowskiego zamówiono balet dla dzieci *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (1970), który zyskał bezprzykładne powodzenie: w Łodzi grany był ponad 20 sezonów, a sam choreograf (współautor libretta) wystawiał utwór w kraju (Gdynia 1974 – z solistami baletu Opery Bałtyckiej i uczniami gdańskiej Szkoły Baletowej na scenie Opery Leśnej w Sopocie dla 15 tys. widzów; Bydgoszcz 1983; Warszawa 1984) i za granicą (Brno 1970, Wilno 1972, Skopje 1989). Wspólnie z dyrektorem Teatru Wielkiego Zygmuntem

Latoszewskim zainicjował w 1968 *Łódzkie Spotkania Baletowe*; organizowane w rytmie bienale, nabrały charakteru międzynarodowego i przerodziły się w najważniejszy w kraju i liczący się w świecie festiwal baletowy. Przez cały czas współpracował z innymi scenami: w Warszawie z lalkowym Teatrem Guliwer (*Pan Twardowski*, 1968, wznowiony w 1970, prezentowany z sukcesem na międzynarodowym festiwalu baletowym w Wenecji Danza Europa w 1981) i z Teatrem Wielkim (wieczór z muz. Hectora Berlioza, Ravela i Debussy'ego: *Symfonia fantastyczna*, *Bohéro*, *Danse sacrée* i *Danse profane*, 1971) oraz za granicą: z Der Norske Opera w Oslo (*Romeo i Julia*, 1969), w Sofii (*Joanna Papieżycza* Veseliny Stojanowej, prapremiera 1970), w Londynie (*Don Kichot* z zespołem London Festival Ballet w London Coliseum, 1970 i 1975, m.in. z udziałem Ewy Evdokimowej i Rudolfa Nuriejewa), w Hawanie (*Pan Twardowski / Twardowski i diabeł*, 1974 – zespół Danza Nationale de Cuba).

Od 1975 do końca sezonu 1979/1980 był kierownikiem baletu w Centralnym Zespole Artystycznym Wojska Polskiego. W 1986 w Teatrze Wielkim w Łodzi obchodził jubileusz 45-lecia pracy artystycznej.

Był jurorem w polskich i zagranicznych konkursach tańca klasycznego: w Warnie (1970, 1974, 1986), Trujillo (1985, przewodniczący jury), Osace (1987). Był mężem tancerki Olgi Glinkówny, swojej wieloletniej partnerki.

W twórczości choreograficznej był zwolennikiem tradycji, a jego widowiskowe, fabularne balety miały zawsze wyrazisty pierwiastek teatralności i dramatyzmu; zrećnie układał sceny fechtunków. Dużo czerpał z muzyki, a przy tym cechowała go wyobraźnia plastyczna i przestrzenna; znakomicie ustawiał sceny zbiorowe. Był tancerzem o wyjątkowej indywidualności, wyróżniał się ferworem, tworzył postaci bogate psychologicznie i emocjonalnie, uważano go za „tańczącego aktora”.

BIBLIOGRAFIA: *15 lat Państwowej Opery w Warszawie*, Warszawa 1961; Parnell, F., *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*, Łódź 2003; Program jubileuszu 45-lecia pracy artystycznej, *Don Kichot* Minkusa, Teatr Wielki, Łódź 31 V–1 VI 1986; Turska, I., *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, Kraków 1983; Wojtala, R., *Życie i twórczość Witolda Borkowskiego*, praca magisterska, AMFC Warszawa 1991 (maszynopis).

Małgorzata Komorowska

Brown Trisha

[1936–2017]

amerykańska tancerka, choreografka i rysowniczka. W 1958 ukończyła wydział tańca Mills College w Oakland w Kalifornii; w czasie studiów uczestniczyła w warsztatach Louisa Horsta, José Limóna i Merce'a Cunninghama podczas American Dance Festival w Connecticut College. Przez dwa lata uczyła w Reed College (Portland), gdzie tworzyła wydział tańca, wprowadzając do programu metody improwizacyjne i rozwijając własny język taneczny. W 1960 brała udział w warsztatach Anny Halprin, uczyła się także zasad kompozycji u Roberta Dunna w studiu Cunninghama w Nowym Jorku. Wraz z innymi uczestnikami kursu wystąpiła w Judson Memorial Church, prezentując solo *Trillium* (1962); z częścią grupy współtworzyła kolektyw *Grand Union* oraz występowała m.in. w 1963 w duecie ze Steve'em Paxtonem w *Lightfall*, w 1964 w solo *Target* i skomponowanym przez siebie dla pięciorga tancerzy *Rulegame 5*. W tych działaniach eksplorowała improwizację ruchową i język jako środek komunikacji scenicznej. Interesowała ją także relacja z przedmiotami i przestrzeniami nieteatralnymi (*Motor*, 1965; *Homemade*, 1965; *Inside*, 1966).



Il. 13. *Set and Reset*, choreogr. Trisha Brown, 1984. ©Jack Mitchell

W latach 1968–1971 tworzyła tzw. *Equipment Pieces*, w których eksperymentowała z grawitacją, percepcją oraz przestrzenią miejską – za pomocą sprzętu wspinaczkowego i autorskich konstrukcji tancerze wywoływali np. iluzję spacerowania po pionowej ścianie budynku (*Man Walking Down the Side of a Building*, 1970). Jako pierwsza zainicjowała prezentacje tańca w muzeach. W 1970 założyła Trisha Brown Dance Company. Interesowało ją wówczas „raczej znalezienie schematów i struktur organizujących ruch niż wymyślanie ruchu jako takiego” [Banes 2013: 90]. Przejawiło się to w cyklu działań pt. *Accumulations* (1971–1975), w których choreografia rozwijana jest przez systematyczne dodawanie ruchów wraz z ich kolejnymi powtórzeniami. Z czasem w swoje zasady organizujące widowisko włączała także widownię oraz używanie mowy. W 1978 Babette Mangolte nakręciła film *Water Motor* z jej udziałem, w którym tancerka wykonuje improwizowane solo; swoją praktykę rejestracji wideo nazwała *memorized improvisation* (zapamiętana improwizacja). W latach 80. w swoich performansach zaczęła wykorzystywać nieobecna we wcześniejszych pracach muzykę, w tym w najsłynniejszym *Set and Reset* (muz. Laurie Anderson, scenogr. Robert Rauschenberg), będącym zamknięciem cyklu *Unstable Molecular Cycle* (1980–1983). W kolejnym *The Valiant Cycle* (1987–1989) interesowały ją granice siły i wytrzymałości tancerzy (*Newark*, scenogr. Donald Judd, 1987), a w *Back to Zero Cycle* (1990–1994) powróciła do minimalistycznych, aluzyjnych gestów. W poł. lat 90. zainteresowała się muzyką klasyczną (*Music Cycle*), a od 1998 tworzyła choreografię do sześciu oper, począwszy od *Orfeusza* Claudia Monteverdiego (premiera w Théâtre

Royal de la Monnaie, Bruksela). Rozwijała się przy tym jako rysownicza (wystawy m.in. w Reina Sofia Museo w Madrycie, The Museum of Modern Art w Nowym Jorku oraz Centre Georges Pompidou w Paryżu), performatywnie łącząc rysunek z tańcem (*It's a Draw*, 2002). W 2008 oficjalnie zakończyła karierę taneczną spektaklem *I love my robots* (muz. Laurie Anderson, kostiumy Kenjiro Okazaki, Elizabeth Cannon, 2007).

W świecie tańca zaistniała jako prekursorka *postmodern dance*. Jej prace charakteryzowało błyskotliwe uporządkowanie koncepcyjne i kompozycyjne, a stworzone przez nią struktury improwizacyjne nieustannie inspirują współczesnych choreografów (*Akumulacja* ©Trisha Brown, choreogr. Ramona Nagabczyńska, Komuna Warszawa, 2012), co sama stymulowała w projektach edukacyjnych i realizowanym od 2011 cyklu rekonstrukcji swoich choreografii *In Plain Site*. Miała dużą wrażliwość wizualną i plastyczną, czego przejawem była także częsta współpraca z malarzem Robertem Rauschenbergiem. Jako tancerka wyróżniała się zdolnością do mocnej artykulacji ruchu przy jednoczesnym utrzymaniu jego codziennego, a nawet komediowego charakteru.

Była członkinią National Council on the Arts (1994–1997); otrzymała wiele honorowych doktoratów, nagród i wyróżnień państwowych, w tym tytuł Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres (1988) podniesiony do poziomu Officier (2000) i Commandeur (2004); MacArthur Fellowship (znany jako Genius Grant, 1991); National Medal of Arts (2003); Dorothy and Lillian Gish Prize (2011); tytuł United States Artists Simon Fellow (2012).

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Bither, P., T. Brown, P. Eleey, *Trisha Brown. So That the Audience Does Not Know Whether I Have Stopped Dancing*, Minneapolis 2008; Rosenberg, S., *Trisha Brown. Choreography as Visual Art*, Middletown 2016; *Trisha Brown. Dance and Art in Dialogue, 1961–2001*, red. H. Teicher, Cambridge 2002.

Tomasz Ciesielski

Buczyńska Ziuta

właśc. Józefa Buczyńska [1910–2002]

polska tancerka, choreografka i nauczycielka tańca. W latach 1928–1934 uczęszczała do Szkoły Rytmiki i Plastyki Janiny Mieczysławskiej. W 1933 zdobyła nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie za najlepsze wykonanie tańców ludowych. W 1934 występowała w II Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Wiedniu, w kategorii młodych talentów, i otrzymała pierwszą nagrodę dla najlepszej tancerki estradowej za prezentację choreografii *Niepotrzebne dziecko*, *Taniec chłopski*, *Światowid* oraz krakowiaka i kujawiaka. W 1936 na Letniej Olimpiadzie Tanecznej w Berlinie ponownie została nagrodzona obok Gret Palucki i Haralda Kreutzberga.

W 1935 studiowała taniec w Günter Schule w Monachium w ramach rocznego stypendium, które otrzymała po wygraniu konkursie w Wiedniu. W tym samym czasie pobierała prywatne lekcje u Willi Godlewskiej. W Warszawie kontynuowała naukę tańca klasycznego u Zygmunta Dąbrowskiego oraz brała lekcje u Leona Wójcikowskiego i Jana Cieplińskiego. Pracowała jako pedagog w szkole Mieczysławskiej, prowadzonej pod nazwą Szkoła Rytmiki i Tańca Artystycznego.

W latach 1936–1937 odbywała liczne *tournee* po Polsce i Europie, występowała w Szwecji i Niemczech, Francji, Jugosławii, Czechach oraz na Węgrzech, a w 1939 na Litwie, Łotwie i we Włoszech.

W latach 1938–1939 współpracowała z Teatrem Wielkim w Warszawie. Do II wojny światowej uważana była za najbardziej utalentowaną polską tancerkę estradową. Czas okupacji spędziła w Warszawie, występując w jawnych teatrach rewiowych Złoty Ul i Nowości. Po wojnie osiadła w rodzinnych Siedlcach i tam prowadziła czynne życie zawodowe. W 1951 po raz ostatni wystąpiła na scenie i wtedy też zaczęła pracę pedagoga w Ośrodku Kultury w Siedlcach. W 1962 wraz z Konstantym Domagałą i Ireną Gawryjolek założyła Zespół Pieśni i Tańca Podlasie, dla którego opracowywała choreografię.

Do najsłynniejszych jej choreografii należą: *Niepotrzebne dziecko*, *Robotnica*, *Księga dżungli*, *Suita dziecięca*, *Studium skoczne*, *Taniec z kwiatkiem*, *Walc wiedeński*, *Kaprys*, *Ballada rycerska*, *Galop*, *Świąteczny dzień*, *Sztajerek*. Ceniono także w jej wykonaniu tańce ludowe: kujawiak, krakowiak, walc, oberek i mazur. Sama projektowała swoje kostiumy sceniczne.

Jej styl określano jako plastyczno-charakterystyczny, indywidualny, w tańcach ludowych pozostawała dziewczęca i żywiołowa. W jej wykonaniach zwracały uwagę umiejętności aktorskie. Była tancerką wszechstronną, o czym świadczy szerokie spektrum jej repertuaru. Współpracowała z kompozytorem Adamem Kapuścińskim, najczęściej akompaniował jej Jan Ekier.

W 1997 otrzymała tytuł Honorowego Obywatela Miasta Siedlce, w 1999 minister kultury i sztuki przyznał jej odznakę Zasłużony dla Kultury Polskiej.

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojnia (1918–1939)*, Kraków 1972; Mieczysława-Lewakowska, J., *Fakty i ludzie z mojego życia*, Łódź 1993; Pikula, D., *Tańcem oczarowana. Wspomnienia o Ziucie Buczyńskiej (1910–2002)*, Siedlce 2012; *Polskie tancerki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, pod red. J. Szymajdy, Warszawa 2017; *Poruszone ciała. Choreografia nowoczesności*, red. K. Słoboda, Łódź 2017; Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Anna Królicza

Buffard Alain

[1960–2013]

francuski tancerz i choreograf, jeden z głównych i najbardziej radykalnych przedstawicieli nurtu conceptualnego lub tzw. nie-tańca (*non-danse*). Rozpoczął naukę tańca w 1978 w Centre National de Danse Contemporaine w Angers pod dyr. Alwina Nikolaisa. W latach 80. brał udział jako wykonawca w choreografiach przedstawicieli nowego tańca francuskiego, m.in. Daniela Larrieu, Régine Chopinot, Philippe’a Decoufflé. W 1988 stworzył swoje pierwsze solo *Blue nuit*. Następnie przez kilka lat pracował w galerii sztuki współczesnej Anne de Villepoix, gdzie organizował m.in. wystawy Vita Acconciego i Chrisa Burdena. Do pracy choreograficznej powrócił pod koniec lat 90., na co wpływ miało m.in. spotkanie z Yvonne Rainer i Anne Halprin. Stworzył wtedy solo *Good Boy* (1998) – jedną z ikonicznych prac francuskiego nurtu conceptualnego, przetransponowane w 2003 pod tytułem *Mauvais genre* na grupę 20 wykonawców – francuskich choreografów i choreografki. *Good Boy* stało się sygnaturą jego stylu, opartego na oglądzie choreografii przez pryzmat estetyki sztuk wizualnych (np. częste użycie neonów odwołujące się do Bruce’a Naumana), ale także wysuwającego na pierwszy plan dyskurs społeczno-polityczny. *Good Boy* – spektakl w formie instalacji performatywnej, z minimalistyczną scenografią (pudełka po lekarstwach, bandaże, świetlóówki) i kostiumem

(bielizna) – eksploruje obszary samotności, choroby (Buffard chorował na AIDS – doświadczenie choroby to jeden z głównych tematów jego prac) i zmieniającego się ciała wobec społecznych i genderowych norm.

W późniejszych latach tworzył prace solowe i grupowe z udziałem wiodących artystów z obszaru choreografii krytycznej, m.in. Claudią Triozzi, Rachidem Ouramdane’em, Christianem Rizzem, Verą Mantero, Chopinot, ale także np. z historyczką tańca Laurence Louppe. Zrealizował film poświęcony Halprin – *My Lunch with Anna* (2004) – jest uważany za jednego z głównych promotorów jej filozofii w Europie. Tworzył także wystawy (m.in. *Wall Dancin’ / Wall Fackin’* 2002–2003 czy *Umstellung / Umwandlung* w Tanzquartier w Wiedniu, 2005), współpracował z artystami wizualnymi (m.in. Laurentem Goldringiem).

Był jednym z artystów tworzących scenę *Ménagerie de verre*, jednego z najważniejszych paryskich ośrodków tańca konceptualnego. W 2005 otrzymał Grand Prix de la danse francuskiego stowarzyszenia krytyków za spektakl *Les Inconsolés* (2005).

BIBLIOGRAFIA: Alain Buffard. *Good Boy*, red. F. de Chaillé, L. Sebillotte, C. Zoonens, Paris 2020; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2013.

Joanna Szymajda

Burrows Jonathan

[ur. 1960]

brytyjski tancerz, choreograf, reżyser, pedagog i teoretyk tańca. Studia w londyńskiej Royal Ballet School dopełnił w Gulbenkian International Choreographic Summer School. Tańczył dla Royal Ballet (1979–1991), od 1986 jako solista, oraz dla Rosemary Butcher Dance Company. Już wtedy okazjonalnie tworzył własne choreografie, które zwracały uwagę czystością formy, a zarazem poczuciem humoru. Jako choreograf nawiązał współpracę z Extemporary Dance Theatre, Spiral Dance Company, Sadler’s Wells Royal Ballet i The Royal Ballet Choreographic Group. W 1988 założył własny zespół Jonathan Burrows Group, który został rezydentem w The Place Theatre w Londynie (1992–1994); współpracował również z teatrami w Gandawie (Belgia), Angers (Francja) i Utrechcie (Holandia). Był choreografem rezydentem w South Bank Center w Londynie (1998–1999), The Nightingale w Brighton (2013–2015), Kaaithheater w Brukseli (2008–2012), współpracował z Kunstencentrum Vooruit w Gandawie (1992–2002), opracowywał też choreografie dla Frankfurter Ballett.

Na jego wczesny styl miał wpływ taniec klasyczny, taniec ludowy oraz bardzo ważny ruch postmodernistyczny. Sam świadomie podkreśla wpływ Bronisławy Niżyńskiej, szczególnie jej *Les Noces*. Odważył się nawet stwierdzić: „Nie sądzę, że jest choćby jeden taniec, jaki zrobiłem, który nie cytowałby bezpośrednio *Les Noces*, w jakiś sposób” [Polzer 2004]. We wczesnych latach 80. amerykański *postmodern dance*, zwłaszcza pokolenie choreografów Judson Church (zob. Judson Dance Theater) z Nowego Jorku – David Gordon, Steve Paxton, Trisha Brown i Lucinda Childs, a także Douglas Dunn i ich kontakt improwizacja zaczęli wpływać na jego sposób myślenia o ruchu i choreografii.

W 2002 nawiązał stałą współpracę artystyczną z kompozytorem i muzykiem Matteo Fargionem, który studiował kompozycję u Kevina Volansa. W konsekwencji postanowił się także uczyć u Volansa, a rozwiązania kompozycyjne, które wtedy odkrył, są wciąż ważne dla jego pracy, stanowią też podstawę głębokiego porozumienia z Fargionem; przykładem

może być *Both Sitting Duet* – ruchowy przekład partytury amerykańskiego kompozytora Mortona Feldmana.

Krytycy podkreślają, że chociaż żadna z jego choreografii nie daje się jednoznacznie ująć w ramy stylu, bo za każdym razem widać w nich jakieś oryginalne zadanie, to jednak nad wszystkimi unosi się pragnienie wyeliminowania z tańca ekspresji i przeniesienia uwagi na połączenie abstrakcyjnej formy performansu z naturalnością ruchów performerów. Uwydatnieniu humanistycznego aspektu ruchu służy skonstruowanie go z otoczeniem, czy to poprzez konfrontację z innymi sztukami – z muzyką w *The Stop Quartet* (1996), gdzie taniec pojawia się w momentach, kiedy zamiera muzyka, albo z filmem w *blue/yellow* (reż. Adam Roberts, 1995), gdzie przez półuchylone drzwi podglądamy tańczącą solistkę, czy z ruchem performerów nieukształtowanych przez taneczną edukację, jak w *Speaking Dance* (2006). Gra z percepcją publiczności, z ustalonymi normami widzenia to z pewnością jeden z kluczy do interpretacji utworów tego choreografa; taka nieinwazyjna interakcja pozwala bowiem uczynić z publiczności partnera we współtworzeniu ostatecznego efektu spektaklu, a zarazem kieruje uwagę widzów na ich własne, społecznie usankcjonowane nawyki ruchowe, jak to ma miejsce choćby w *Very* (1992) czy *Stoics* (1991), niestroniących od prowokacji i autotematyzmu jednocześnie. Humanistyczny aspekt jego prac powoduje, że artysta zdecydowanie wybiera dialog, co w tańcu wyraża się skłonnością do komponowania duetów. W stworzonym wraz z Janem Ritsemą spektaklu *Weak Dances, Strong Questions* (2001) przez 50 minut artyści prowadzą ruchową konwersację, w *Both Sitting Duet* (2002) zaś siedzą na krzesłach, wykonując zwyczajne ruchy, które stopniowo ulegają różnorodnym odkształceniom, układając się w doskonale zrytmizowane sekwencje. Wydaje się, że spektakle tworzone we współpracy z Fargionem w ostatnich latach zmierzają coraz bardziej do eksponowania tańca w nie-tańczeniu.

Równoległe do dzieł scenicznych tworzy prace filmowe, m.in. *Very* (16 mm b&w 13 min, reż. Roberts, 1993), *Hands* (35 mm b&w 5 min, muz. Matteo Fargion, reż. Roberts, 1995, BBC/Arts Council), *blue/yellow* (16 mm 12 min, muz. Kevin Volans, reż. Roberts, tańczy Sylvie Guillem, 1995, France Television), *Both Sitting Duet*, *The Quiet Dance*, *Speaking Dance* (wideo, reż. Hugo Glendinning, 2009).

Działalność artystyczną łączy z pracą pedagogiczną, badawczą, teoretyczną i kuratorską. Pracuje w wielu ośrodkach tańca w Europie (Belgia, Francja, Holandia, Niemcy) i Stanach Zjednoczonych, wciąż jednak wraca do Londynu. Wykłada m.in. na uniwersytetach w Londynie i Hamburgu, a także w P.A.R.T.S. w Brukseli. W 2010 wydał *A Choreographer's Handbook*, zbiór refleksji w formie krótkich esejów i sentencji, które uchodzą za jedną z najważniejszych wypowiedzi na temat procesu twórczego w pracy choreografa. Jako kurator inicjuje dyskusje na temat zmian w sztuce współczesnej, np. *Remembering British New Dance* (seria seminariów we współpracy z Ramsayem Burtem w Siobhan Davies Studios, Sadler's Wells Theatre i Chisenhale Dance Space, Londyn 2012) czy *Parallel Voices* (pięć dyskusji opracowanych i prowadzonych dla Siobhan Davies Studios w 2007, m.in. z Fargionem, Jérôme Belem, Bojaną Cvejić, Siobhaną Davies, Timem Etchellsem, Xavierem Le Royem czy Lloydem Newsonem). Wraz z Deborą Hey, Fargionem, Bebe Miller i Thomasem Hauertem brał udział w projekcie badawczym *Motion Bank* (2010–2013), dotyczącym budowania partytur choreograficznych, zainicjowanym przez Williama Forsytha. Uznawany jest za współtwórcę nowego zjawiska w tańcu lat 90. XX w., zwanego tańcem konceptualnym bądź nie-tańcem.

Otrzymał wiele znaczących nagród, m.in. Frederick Ashton Choreographic Award (1990), The Digital Dance Award (1992), Time Out Award (1994), Prudential Award for Dance (1995), Foundation for Contemporary Performance Arts Award (2002) w „uznaniu za stały wkład

w *taniec współczesny*”, Dance and Performance Bessie Award za *Both Sitting Duet* (2003), nagrodę belgijskiego Het Theaterfestival za *Cheap Lecture* (2009) oraz doktorat *honoris causa* Royal Holloway Uniwersytetu Londyńskiego (2010).

Dzięki swojej pracy artystycznej i nauczaniu w stosunkowo młodym wieku stał się jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci współczesnego tańca konceptualnego w Europie i Stanach Zjednoczonych. Wraz z Fargionem występował w Polsce od 1998, wielokrotnie w ramach Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie, programu Stary Browar Nowy Taniec na MFT Malta w 2007 i 2010 oraz na Międzynarodowym Festiwalu Tańca Współczesnego w Krakowie Kroki (2014).

BIBLIOGRAFIA: Burrows, J., *A Choreographer's Handbook*, London–New York 2010; Crips, C., *The roots of movement*, „Financial Times” 14.01.2008; *Decentring Dancing Texts*, red. J. Lansdale, Basingstoke 2008; Perazzo Domm, D., *Jonathan Burrows. Towards a Minor Dance*, London 2019; Polzer, L., *Two Man Two Chairs*, „Dancing Times” 2004, nr 1131; <http://www.jonathanburrows.info/> (dostęp: 1.02.2022); <http://motionbank.org/en/content/jonathan-burrows-matteo-fargion.html> (dostęp: 1.02.2022).

Jadwiga Majewska

Butō

gatunek tańca współczesnego; narodził się w Japonii w 2. poł. lat 50. XX w. jako jeden z nurtów japońskiej awangardy. Pionierami *butō* byli Tatsumi Hijikata i Kazuo Ohno. Za początek gatunku uznaje się spektakl *Kinjiki* (Zakazane miłości) w choreogr. Hijikaty (premiera 24 V 1959). Termin *butō* to ogólne określenie gatunku ze wszystkimi jego odmianami i stylami, termin zaś *ankoku butō* (taniec całkowitej ciemności) odnosi się wyłącznie do techniki i stylu tańca Hijikaty, jego uczniów i kontynuatorów. Do lat 70. *butō* rozwijało się jedynie w Japonii. Stopniowe przenikanie do kultury zachodniej i pozytywna recepcja w Europie i USA w latach 70. i 80. przyniosły podział w japońskim *butō* i spowodowały pojawienie się nowych grup i tancerzy solistów w Japonii i poza jej granicami. Dziś *butō* to transkulturowy ruch artystyczny, będący elementem kultury globalnej i rozwijający się w różnych kierunkach [Pastuszek 2014: 20].

Trzy główne nurty *butō* to: nurt Hijikaty – charakteryzuje się ustrukturalizowanym treningiem tancerza i quasi-skodyfikowanymi partyturami choreograficznymi, w których nacisk kładzie się na detal ruchu, „ciało-w-kryzysie” i transformację ciała; nurt Ohno – zorientowany na improwizację i „czyste wyrażanie samego siebie” [Baird 2012: 23–24]; nurt Akajiego Maro – zorientowany na widowiskowość, charakteryzuje się wielkoskalowymi manierystycznymi spektaklami.

Pierwsze prezentacje japońskiego *butō* w Europie i USA to m.in. *White dance. A Moth* (Biały taniec. Ćma) duetu Eikō & Koma (Ōtake Eikō i Takashi Koma) w Japan House (Nowy Jork, 1976); *Le Dernier Éden* (Ostatni raj) grupy Ariadone i Butōha Sebi w Nouveau Carré Théâtre Silvia Monfort (Paryż, 1978); *Yami no maihime – Rūburumiya no tame no jūyon ban* (Tancerka Ciemności w dwunastu odsłonach – czternaście wieczorów dla Pałacu Luwr) w wykonaniu Yōko Ashikawy, w choreogr. Hijikaty (Paryż, 1978); *Ra Aruchenchina–shō* (W hołdzie La Argentynie) w choreogr. Hijikaty i wykonaniu Ohno na scenie La MaMa Experimental Theatre Club (Nowy Jork, 1980).

Wśród japońskich tancerzy *butō* działających aktualnie w Japonii do najważniejszych należą: Natsu Nakajima, Saga Kobayashi, Kōichi Tamano i Hiroko Tamano, Kayo Mikami, Yōko Ashikawa, Akira

Kasai, Setsuko Hamada, Yumiko Yoshioka, Seki Minako, Kan Katsura, Min Tanaka, Masaki Iwana, Goi Teru, Moe Yamamoto, Tadashi Endō, Yuko Kawamoto (Shinonome butō). Dwóch spadkobierców Hijikaty – Kō Murobushi i Yukio Waguri pozostawiło po sobie wielu uczniów.

W 1981 zespół Sankai Juku zaprezentował *Kinkan shōnen* (Głowa mandarynki) w choreogr. Ushio Amagatsu w Warszawie i Wrocławiu. W kolejnych latach Polskę odwiedzili m.in. Daisuke Yoshimoto (Warszawa 1991), Ohno (Warszawa 1994), Akiko Motofuji (wdowa po Hijikacie, Warszawa 1995).

Taniec *butō* pojawił się w Polsce w latach 80. i z czasem stał się elementem praktyki tancredy, performerów i aktorów [Zamorska 2014: 13]. Od dłuższego czasu działają zespoły i tancerze *butō* (m.in. Teatr Amareya, Tomasz Bazan, Aleksandra Capiga-Łochowicz, Paweł Dudziński, Sylwia Hanff, Justyna Jan-Krukowska, Krzysztof Jerzak, Irena Lipińska oraz Katarzyna Żejmo, Iwona Wojnicka, To-En) oraz ośrodki, do których japońscy tancerze *butō* regularnie przyjeżdżają ze spektaklami i warsztatami. W Polsce tańca *butō* uczy dwoje japońskich tancerzy mieszkających tu na stałe – Iwata Miho (Kraków) i Ishihara Rui Takayuki (Warszawa).

BIBLIOGRAFIA: Aslan, O., B. Picon-Vallin, *Butō(s)*, Paris 2002; Baird, B., *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, London 2012; Bester, K., *Butō od nazwy do istoty*, [w:] *Lektury dramatyczności*, red. D. Kosiński, Kraków 2010; Janicka, E., *Transkulturowy charakter japońskiego tańca butoh*, praca doktorska, UAM w Poznaniu 2012, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3511/1/E.Janicka%20PHD.pdf> (dostęp: 1.02.2022); Kamiyama, T., *I Love Butoh!*, Tokyo 2014; Pastuszek, K., *Ankoku butō Hijikaty Tatsumiego – teatr ciała-w-kryzysie*, Kraków 2014; Tatsumi, H., *Materiały wewnętrzne. Materiały*, przeł. B. Kowalczyk, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Zamorska, M., *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō*, Wrocław 2014.

Katarzyna Pastuszek

Bzdyl Leszek

[ur. 1964]

polski tancerz, choreograf, reżyser i aktor. Absolwent Wydziału Historii Uniwersytetu Wrocławskiego. Aktywność artystyczną rozpoczął w czasie studiów w zespołach TUBB 2 (Teatr Uniwersytetu im. Bolesława Bieruta) oraz Dada Traktor. W 1987 został zaangażowany przez Henryka Tomaszewskiego do zespołu Pantomimy Wrocławskiej, gdzie pracował przez trzy sezony. W latach 1990–1992 związany z Teatrem Ekspresji Wojciecha Misiury, w którym wystąpił w: *College no 24*, *Idole perwersji*, *ZUN*, *Dantończycy*, *Umarli potrafią tańczyć*. W 1993 wspólnie z Katarzyną Chmielewską założył w Gdańsku Teatr Dada von Bzdülów, w którym zrealizował (samodzielnie lub z innymi członkami grupy) ponad 20 spektakli, m.in. *Zagłada ludu, albo moja wątroba jest bez sensu* (1994), *Magnolia* (2002), *Strategia* (2003), *Kilka błyskotliwych spostrzeżeń à la Gombrowicz* (2004), *Faktor T* (2008), *Le Sacre* (2011), *Duety nieistniejące* (2011), *Zagraj To, czyli 17 tańców o CZYMŚ* (2013), *Transmigrazione di fermenti d'amore* (2014), *Intro* (2015), *Strategia – mimowolna reaktywacja* (2016), *Koniec Wielkiej Wojny* (2019). W twórczości artystycznej poszukuje szerokiej formuły ruchu, nie ograniczając się do jednej techniki czy stylu. Redefiniuje relacje z widzem, przekraczając granice teatralnej rampy. Swobodnie czerpie z motywów literackich (Werner Schwab, Witold Gombrowicz, Boris Vian), nie skupia się na narracji czy linearości akcji.

W Gdańsku współpracował także z Bałtyckim Uniwersytetem Tańca (1996–2003) oraz Gdańskim Teatrem Tańca Wojciecha Mochnieja i Melissy Monteros (1994–1995). Opracował ponad 50 choreografii do przedstawień w teatrach dramatycznych, m.in. w reż. Piotra Cieplaka, Jerzego Jarockiego, Jana Englerta, Michaela Marmarinos, Iwana Wyrpajewa, Bożeny Suchockiej. Wyreżyserował spektakle *Cyrano de Bergerac* wg Edmonda Rostanda w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy (2009) oraz *Zielone Zoo* wg autorskiego scenariusza w Och-Teatrze w Warszawie (2010). Wspólnie z Janem Kochanowskim zrealizował *Baśnie z mchu i liszaja* (2014), a we Wrocławskim Teatrze Pantomimy wystawił spektakl *Pustka. Pustynia. Nic*, oparty na *Dziennikach* Witolda Gombrowicza (2016). W sezonie 2008/2009 pracował w Teatrze Nowym w Łodzi jako koordynator ds. choreografii.

Jako choreograf i wykonawca uczestniczył w wielu projektach międzynarodowych, m.in. *Drop Dead Gorgeous* (koprod. Teatru Dada von Bzdülów z Vincent Dance Theatre z Wielkiej Brytanii, 2001), *Kilka błyskotliwych spostrzeżeń* (projekt Trans Danse Europe, Avignon, Bruksela, Helsinki, Praga, Reykjavik, 2003/2004), *Out of Bounds / Faktor T* (Dance Advance, Filadelfia, USA, 2007/2008) i *Co-operacja* (CDN – Paryż, Festiwal La Batie – Genewa, 2006). W 2007 Teatr Dada von Bzdülów wystawił spektakl *Kilka błyskotliwych spostrzeżeń (à la Gombrowicz)* w nowojorskim La MaMa Experimental Theatre Club, scenie prezentującej najciekawsze, awangardowe zjawiska teatralne.

Jako artysta i pedagog występował na licznych festiwalach w Polsce i w niemal wszystkich krajach europejskich, a także w Indiach, Stanach Zjednoczonych, Izraelu i Palestynie. Wykładał w Państwowej Szkole Baletowej w Gdańsku, Studium Wokalno-Aktorskim przy Teatrze Muzycznym w Gdyni; w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie prowadzi zajęcia z zakresu tańca współczesnego i ciała w ruchu. W latach 2002–2007 był twórcą i koordynatorem festiwalu Gdańska Korporacja Tańca, skupiającego trójmiejskich twórców tańca i stymulującego wspólne projekty artystyczne i edukacyjne. W okresie 2020–2021 był dyrektorem artystycznym Wrocławskiego Teatru Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego.

Uhonorowany nagrodami artystycznymi Prezydenta Miasta Gdyni (1999) i Prezydenta Miasta Gdańska (2000 i 2012), Nagrodą Ministra Edukacji Narodowej (1999), nagrodą „Gazety Wyborczej” Sztorm Roku 2006, Nagrodą Teatralną Marszałka Województwa Pomorskiego (2007 i 2010), Międzynarodową Nagrodą Teatralną Theatre Pasta w Indiach (2007), odznaczeniem honorowym Zasłużony dla Kultury Polskiej (2010), Nagrodą Miasta Gdańska dla najlepszego spektaklu roku za *Le Sacre* (2011).

BIBLIOGRAFIA: *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Jagoda Ignaczak

C



Il. 14. Centrum w Ruchu, *Celebracja*, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2018
Artyści: Izabela Chlewińska, Karolina Kraczkowska, Agnieszka Kryst, Aleksandra Osowicz,
Weronika Pelczyńska, Renata Piotrowska-Auffret, Magdalena Ptasznik, Iza Szostak,
Karol Tymiński. Fot. Weronika Wysocka. ©Creative Commons

Centrum w Ruchu

niezależne zrzeszenie działających w Warszawie choreografek, formalnie podlegające Fundacji Burdąg, z siedzibą w budynku Wawerskiego Centrum Kultury. Powstało w 2013 jako reakcja na brak w stolicy przestrzeni do pracy twórczej, prób, prowadzenia warsztatów i pokazów laboratoryjnych z zakresu choreografii eksperymentalnej. Jego celem jest niezależna praktyka, niewpisująca się w formułę działania projektowego, nastawionego na efekt i krótki czas kreacji. Stopniowo, oprócz miejsca pracy i pokazów, stało się synonimem oddolnie tworzonego kolektywu, wspierającego środowisko tańca. Jego członkinie prowadzą autonomiczną działalność artystyczną, realizują wiele projektów, spotykają się również w ramach wspólnych przedsięwzięć – większość tych prac firmowanych jest przez Centrum w Ruchu / Fundację Burdąg, które oferują wsparcie produkcyjne i stymulują środowiskową integrację. Twórcynie organizują także zbiorowe działania taneczne w przestrzeni miejskiej, galeriach i salach wystawowych, przyczyniające się do popularyzacji tańca.

Od chwili powstania Centrum zorganizowało szereg projektów, m.in. kolejne edycje Centrum w Procesie – cyklu prezentacji spektakli w fazie rozwoju (*work in progress*), połączonych z rozmową z publicznością. Latem 2017 i 2018 kolektywy gościł w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, gdzie prezentował swoje inicjatywy twórcze. Integralną częścią działalności Centrum są warsztaty i zadania o charakterze społecznym, kierowane głównie do mieszkańców dzielnicy Wawer, w tym do seniorów i dzieci. Centrum współpracuje z instytucjami kultury w całej Polsce. W latach 2017–2020 członkinie prowadziły regularne zajęcia ruchowe i rozwijające świadomość ciała w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Obecnie Centrum w Ruchu tworzą: Aleksandra Borys, Izabela Chlewińska, Karolina Krackowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Aleksandra Osowicz, Weronika Pelczyńska, Magdalena Ptasznik, Maria Stokłosa i Iza Szostak, a od 2021 również Daniela Komędera-Miśkiewicz, Natalia Oniśk i Hana Umeda. W minionych latach do kolektywu należeli także Korina Kordova, Renata Piotrowska-Auffret, Karol Tymiński i Wojtek Ziemilski.

BIBLIOGRAFIA: Hoczyk, J., *Centrum w Ruchu – taniec może być wszędzie i dla każdego*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/centrum-w-ruchu-taniec-moze-byc-wszedzie-i-dla-kazdego/> (dostęp: 15.09.2021); <http://centrumwruchu.pl> (dostęp: 15.09.2021); <https://taniecpolska.pl/organizacje/centrum-w-ruchu/> (dostęp: 15.09.2021); Legierska, A., *Centrum w Ruchu. Taniec od środka*, <http://culture.pl/pl/artykul/centrum-w-ruchu-taniec-od-srodka> (dostęp: 9.09.2017); Wycisk, K., *Swoje we współpracy z innymi – 6 lat Centrum w Ruchu*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/swoje-we-wspolpracy-z-innymi-6-lat-centrum-w-ruchu/> (dostęp: 15.09.2021).

Julia Hoczyk

Charakteryzacja / makijaż w tańcu

charakteryzacja (twarzy i całej sylwetki) oraz makijaż twarzy służą do zmiany lub zatarcia indywidualnych cech fizycznych tancerki/tancerza w taki sposób, aby osiągnąć jej/jego pożądany wygląd, spójny z wizją przestrzeni scenicznej, scenografią czy kostiumem w danym spektaklu tanecznym. W tradycji klasycznej, zgodnie z zasadą prymatu wizualności, charakteryzacja i makijaż były obligatoryjne dla wszystkich wykonawców jako dopełnienie kostiumu. Za pomocą charakteryzacji współgrającej z kostiumem osiągnano pełną czytelność postaci: jej statusu ontologicznego, pochodzenia społecznego czy cech psychicznych. Charakteryzacja (z możliwością poszerzania czy deformacji ciała, całkowitej zmiany rysów twarzy, kształtowania fryzury) była głównym środkiem służącym np. do kreowania bohaterów historycznych czy postaci groteskowych.

Kobięcy makijaż sceniczny obejmuje twarz, szyję i ramiona. Jest znacznie bardziej wyrazisty od makijażu codziennego, żeby podkreślić mimikę twarzy, zaakcentować oczy, brwi, usta, uczynić je wyrazistymi, widocznymi także ze znacznej odległości. W relacjach tancerek pojawia się wiele opisów świadczących o złożonym procesie psychofizycznym związanym z nakładaniem makijażu i charakteryzacji, uruchamiającym transformację tożsamości tancerki, jego kluczowej roli w przygotowaniu do występu [*Martha Graham*... 1957; Plisiecka 1999]. Techniki wykonywania makijażu zmieniały się wraz z rozwojem sztuki kosmetycznej i przemianami oświetlenia scenicznego. Wprowadzanie coraz silniejszego sztucznego światła (gazowego, elektrycznego) i możliwość precyzyjnego nim sterowania [Mitzner 1987] spowodowały minimalizację makijażu w tańcu klasycznym. Przemiany obyczajowe i estetyczne w XX w., a w szczególności współtworzący je emancypacyjny potencjał tańca

(uwalniający ciało tancerzy od umotywowanej kulturowo i płciowo dekoracyjności), spowodowały odejście od makijażu i charakteryzacji. Ich użycie we współczesnym tańcu nie jest już przezroczyste, ich widzialność staje się elementem przekazu, bywa tematyzowana i dramaturgizowana.

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; *Martha Graham. A Dancer's World* (film), reż. P. Glushanok, 1957; Mitzner, P., *Teatr światła i cienia*, Warszawa 1987; Plisiecka, M., *Ja, Maja Plisiecka*, Warszawa 1999.

Grzegorz Kondrasiuk

Charmatz Boris

[ur. 1973]

francuski tancerz i choreograf. W latach 1986–1989 uczył się w szkole baletowej przy Operze Paryskiej, a następnie studiował w Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse w Lyonie. W 1992 razem z Dimitrim Chamblasem założył Association Edna, stowarzyszenie wspierające choreografów. W latach 2003–2004 był jednym z inicjatorów BOCAL, tymczasowej nomadycznej szkoły tańca. W 2006 został zaproszony do współprowadzenia pilotażowego programu, który zapoczątkował działalność Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (HZT) w Berlinie, zainicjowanego w ramach Tanzplan Deutschland. W latach 2008–2018 był dyrektorem Centre Chorégraphique National w Rennes (Bretania), w 2009 przemianowanego na Musée de la danse. W manifestie jego założyciel deklarował, że ma to być instytucja permanentnie redefiniująca swój status, a także rolę choreografa i tancerza w aktualizującej się sztuce tańca i jej historii. Musée de la danse gościły do tej pory takie instytucje, jak m.in. BAK – basis voor actuele kunst w Utrechcie, Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe, Performa Biennale w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Tate Modern w Londynie, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. W latach 2018–2021 Charmatz był artystą stowarzyszonym przy belgijskim Charleroi Danse, następnie został wybrany na dyrektora artystycznego Tanztheater Wuppertal (od września 2022).

Jest jednym z przedstawicieli tzw. tańca konceptualnego, nie-tańca. W jego stylu ważne miejsce zajmuje improwizacja, funkcja nagości w tańcu, rewindykacja pozycji widza oraz meta-dyskursywność tańca.

Do jego najważniejszych prac należą: *À bras-le-corps* (razem z Chamblasem, 1993), *Aatt enen tionon* (1996), *hersed (une lente introduction)* (1997), *Con forts fleuve* (1999), *héâtre-élévision* (2002), *Levée des conflits* (2010), *manger* (2014) oraz trzy projekty Musée de la danse: *50 ans de danse / Flip Book / Roman Photo* (2009), *expo zéro* (2009), *20 dancers for XX century* (2012–2013). Współpracował z takimi artystami/artystkami, jak Régine Chopinot, Odile Duboc, Médéric Collignon, Meg Stuart, Raimund Hoghe, Archie Shepp, Otomo Yoshihide czy Anne Teresa de Keersmaecker.

W Polsce artysta występował w Starym Browarze Nowym Tańcu w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Malta w Poznaniu (2006), dwukrotnie podczas Festiwalu Improwizacji Tańca Sic! (2012 i 2016), podczas Krakowskich Reminiscencji Teatralnych (2014) oraz w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2016).

BIBLIOGRAFIA: Bel, J., B. Charmatz, *Emails 2009–2010*, Dijon 2013; Charmatz, B., *Je suis une école*, Paryż 2009; Charmatz, B., I. Launay, *Entretenir – À propos d'une danse contemporaine*, Dijon 2003.

Katarzyna Słoboda



Il. 15. Nigel Charnock podczas prób do spektaklu *Happy*, Stary Browar Nowy Taniec 2009
Fot. Jakub Wittchen. ©Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk

Charnock Nigel

[1960–2012]

brytyjski tancerz, aktor, choreograf, pedagog, współtwórca DV8 Physical Theatre. Uczył się w Royal Welsh College of Music and Drama w Cardiff, a następnie w London School of Contemporary Dance (1981). W latach 1982–1985 współpracował z Ludus Dance Company, a później z Extemporary Dance Theatre (1985–1986). Tam spotkał Lloyda Newsona, z którym w 1986 założył DV8. Pracował z tym zespołem przez sześć lat, występując w: *My Sex: Our Dance* (1986), *Dead Dreams of Monochrome Men* (1990), *Strange Fish* (1992). W 1993, po odejściu z zespołu, skupił się na pracy solowej, a w 1995 założył Nigel Charnock + Company. Równocześnie uczył i tworzył choreografie we współpracy z artystami, teatrami i ośrodkami tańca w Europie (m.in. w latach 90. z duńskim TIN BOX, Volcano Theatre Company, Candoco Dance Company), w Kanadzie (z Louise Lecavalier, 2009) i w Izraelu (z Machol Shalem Dance House i Talia Paz, 2012). Podczas występów improwizowanych współpracował z muzykami jazzowymi: Michaeliem Riesslerem (*Fever*, od 1998 ponad 50 występów) i pianistą Gwilymem Simcockiem (*Simcock meets Charnock*, 2010). W latach 2002–2005 był dyrektorem artystycznym Helsinki Dance Company. Od 2006 występował również w czteroosobowej grupie improwizującej Stupid Men. Układy solowe: *Human Being*, *Hell Bent*, *Original Sin Resurrection*, *Frank* (Biennale w Wenecji, 2002) czy *One Dixon Road* (2010) – najlepiej oddawały jego talent.

Do Polski przyjechał na zaproszenie Art Stations Foundation w Poznaniu w 2009. Stworzył spektakl *Happy*, który pokazywany był w ramach Roku Kultury Polskiej w Wielkiej Brytanii Polska! Year.

Był tancerzem ekscentrycznym, o ruchu swobodnym, a momentami bardzo szybkim, łączył taniec z monologami i śpiewem. Powracające tematy odosobnienia, nihilizmu i homoseksualizmu wiązał z energetyzującym hedonizmem, satyrą, współczesną ludycznością i czarnym humorem. „The Times” pisał o „uwalniającej energii” jego występów, a „The Telegraph” podkreślał balansowanie wykonawcy na granicy między rozrywką a osobistą terapią.

BIBLIOGRAFIA: Burt, R., *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, London–New York 1995; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Majewska, J., *Jak nas piszą, tak nas tańczą. Happyproject. Happy the Show*, „Didaskalia” 2009, nr 91.

Gabriela Karolczak

Cherkaoui Sidi Larbi

[ur. 1976]

belgijsko-marokański tancerz, choreograf i reżyser, jeden z najpopularniejszych europejskich twórców swojego pokolenia. Początkowo uczył się w szkole koranicznej, karierę tancerza zaczynał w programach telewizyjnych, w 1995 zdobył pierwszą nagrodę w konkursie organizowanym przez Alaina Platela. Następnie przez dwa lata uczył się w P.A.R.T.S., a w 1997 zadebiutował jako tancerz w les ballets C de la B. Niemal jednocześnie podjął się realizacji choreografii – jego debiutem był musical oparty na piosenkach Jacques’a Brela *Anonymus Society* (1999). Pierwszym spektaklem dla zespołu les ballets C de la B było *Rien de rien* (2000), wyrażające jego kosmopolityczny i eklektyczny styl. W 2002 zrealizował *OOK* z teatrem Sap, który tworzą osoby z zespołem Downa. Dla festiwalu w Awinionie powstał solowy spektakl *It* (2002) w choreogr. Wima Vandekeybusa, pokazywany w przestrzeni otwartej, tancerzowi towarzyszył w nim żywy osioł.

W 2003 powstał pierwszy duży i ważny w karierze tego choreografa spektakl *Foi* dla les ballets C de la B, w którym wykorzystał m.in. charakterystyczny motyw pieśni i muzyki dawnej wykonywanej na żywo, synkretyczny styl choreograficzno-teatralny, archetypiczne postaci i uniwersalność tematu (tutaj dotyczącego pojęcia wiary we współczesnym świecie). Ważnym współpracownikiem i partnerem stał się dla niego Damien Jalet, z którym zrealizował m.in. *D’avant* (2002), z kolei z Akramem Khanem stworzył duet *zero degrees* (2005). W latach 2004–2006 realizował projekty dla zespołów takich jak Balet Monte Carlo, Balet Teatru Wielkiego w Genewie, Cullberg Ballet i Duński Balet Królewski. W 2006 został rezydentem teatru Toneelhuis w Antwerpii, gdzie stworzył m.in. monumentalne dzieło *Myth* (2007), drugą po *Foi* część nieformalnego tryptyku. Jednym z jego największych sukcesów okazał się widowiskowy spektakl *Sutra* (2008), oparty na choreografii walki kung-fu, zrealizowany we współpracy z grupą mnichów z klasztoru Shaolin, a także artystą wizualnym Antonym Gormleyem i polskim kompozytorem Szymonem Brzóska. W 2009 – na stulecie Baletów Rosyjskich – na zamówienie Sadler’s Wells stworzył autorską wersję *Fauna*. W 2010 założył wraz z Jaletem własny zespół Eastman z siedzibą w Antwerpii. Jedną z ważniejszych powstałych tam prac był nagradzany *Babel^(words)* (2010), zamykający tryptyk poświęcony tematyce wiary, współtworzony przez Jaleta, ponownie we współpracy z Gormleyem i z udziałem 18 performerów mówiących w 15 językach z 13 różnych krajów. W 2015 został dyrektorem artystycznym Royal Ballet Flandres, od 2022 jest dyrektorem artystycznym baletu Grand Théâtre w Genewie; jest także artystą stowarzyszonym przy Sadler’s Wells. W ostatnich latach tworzył

m.in. na zamówienie Opéra de Paris, Théâtre Royal de la Monnaie, Stuttgarter Ballett, baletu Göteborgsoperan, **Martha Graham** Dance Company, L.A. Dance Project. Jest autorem ponad 50 choreografii, od prac solowych przez duety po monumentalne produkcje interdyscyplinarne; ma w dorobku także multimedialne instalacje (*La Zon-Mai*, we współpracy z reż. filmowym Gilles'em Delamsem, 2007). Jest spadkobiercą kolektywnego, interdyscyplinarnego stylu les ballets C de la B, swobodnie łączy różne obszary sztuki i teatru, bogactwo kultur świata, w tym kulturę popularną. Ważne w jego twórczości są archetypowe pojęcia domu i wędrowności, nomadyzm, kulturowa relatywność religii i wiary. Nie wykształcił wprawdzie jednej, wyraźnej i rozpoznawalnej estetyki, ale zdobywa ogromną popularność, przekraczając zwyczajowy zasięg twórców tańca współczesnego, dzięki umiejętności spektakularnego wykorzystania jego narzędzi, głównie w warstwie wizualno-muzycznej. Został uhonorowany dwukrotnie nagrodą Laurence'a Oliviera dla najlepszej produkcji tanecznej (2010, 2012), trzykrotnie nagrodą dla najlepszego choreografa roku według magazynu „Ballet Tanz” (2008, 2011, 2017) i nagrodą Kairos przyznaną przez Alfred Toepfer Foundation (2009).

BIBLIOGRAFIA: Cools, G., *The Mythic Body. Guy Cools with Sidi Larbi Cherkaoui*, London 2012; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po 1990*, Kraków 2013; Uytterhoeven, L., *Sidi Larbi Cherkaoui. Dramaturgy and Engaged Spectatorship*, London 2019.

Joanna Szymajda

Chiny – tradycje i rozwój tańca współczesnego

Źródła tańca w Chinach stanowią rytuały religijne wczesnych społeczności agrarnych, w ramach których dzięki patronatowi dworu cesarskiego wykształciły się tańce świeckie i tańce sakralne, osiągające w trakcie rozwoju wyspecjalizowaną formę teatralną opery chińskiej i zjawisk współczesnych.

Klasyczny taniec chiński

Najwcześniejsze informacje pisane pojawiły się w epoce Zhou (ok. 1100–771 p.n.e.) w księgach tradycyjnie związanych z Konfucjuszem, zwłaszcza w *Księdze Przemian*, mającej ukazywać zasady funkcjonowania świata, *Księdze Rytuałów* oraz *Księdze Pieśni*, będącej najstarszą antologią poetycką Chin, wskazującą ponadto na dużą rolę tańca w historii kulturalnej tego państwa. Taniec dzielono na kategorię *wu* – „wojskową” (formy walki, włączając te z użyciem broni), oraz *wen* – „cywilną”, skupioną na wyrafinowanej praktyce społecznej (odrodzone w epoce Tang jako konkretne tańce Wu Dance i Wen Dance). W praktyce dominowały wówczas duże formy grupowe, takie jak grupa Sześciu Wielkich Tańców Zhou. Wyodrębniły się one z pierwszej formy dworskiej praktyki, łączącej muzykę i taniec tzw. *yayue* (wykonywanej również w świątyniach). *Yayue* przetrwało jako element rytuału konfucjańskiego aż do 1945.

W epoce Qin (221–207 p.n.e.) tzw. tańce dynastyczne nabrały znaczenia jako narzędzie sprawowania władzy, gdyż uznawane były za formę komunikacji z przodkami. Członkowie rodu panującego mieli swoje role taneczne i rekwizyty, w tym sztandar – symbol władzy. Inną znaczącą formą były tańce wojenne.

Epoka Han (202 p.n.e. – 220 n.e.) zdecydowanie obniżyła status tańca dworskiego, pojawiły się wpływy z różnych rejonów Azji, w tym nowe style rozrywki, takie jak akrobatyka, żonglerka,

chodzenie po linie, zapasy czy pokazy jazdy konnej. Wpłynęły one również, zwłaszcza akrobatyka, na taniec tradycyjny. Jednocześnie umacniał się styl i techniki tańca *wu* oraz formy grupowe oparte na rytuałach agrarno-religijnych.

W VI w. n.e. pojawiły się formy stanowiące załazek pantomimy, syntetyzujące w wysokim stopniu taniec, opowiadanie i pieśń; mogły też odbywać się pierwsze występy z użyciem maski (jako całościowego makijażu twarzy), o czym świadczą opisy spektakli takich jak legenda o księciu Lang Ling (*Wielka twarz*) czy *Ślaniająca się żona*.

Szczególnie korzystnym okresem dla rozwoju tańca w jego różnorodnych formach była epoka Tang (618–906). W utworzonej przez cesarza Xuanzonga Akademii Ogrodu Gruszy tysiące młodych mężczyzn i kobiet uczyły się muzyki i tańca, często pod okiem cesarza. Od nazwy szkoły wykształcił się termin *liyuan* – określający sztukę wykonawczą tańca i teatru (operę).

Dynastia Song (960–1279) przyniosła rozwój klasy kupców i idący za tym rozkwit lżejszych form rozrywki, takich jak lalkowy teatr cieni czy nowy rodzaj spektaklu, składającego się z preludium (o charakterze farsy), opowieści głównej (forma liryczna z akompaniamentem muzyki i tańca) i muzycznego epilogu. Inną nowością była tzw. wielka pieśń – forma poetycka złożona z następujących po sobie scen muzycznych, w których taniec grupowy przeplatał się ze śpiewem i recytatywem. Kolejną nowością był popularny schemat sztuki południowej, poprzedniczki opery kantońskiej. Tracił jednocześnie znaczenie sam taniec na dworze cesarskim – ten rodzaj praktyki przeniósł się i udoskonalił na dworach Korei i Japonii. Miało to związek z konserwatywnym zwrotem światopoglądowym (neokonfucjanizmem) i związaną z nim malejącą rolą kobiet oraz pojawieniem się wówczas na dworze zwyczaju wiązania stóp, co uniemożliwiało kobietom praktykę tańca.

Za panowania dynastii Yuan (1279–1368) krajem rządili Mongołowie – i to ich zwyczaje i tradycje zdominowały wówczas Chiny, chociaż nie zniszczyły tradycyjnej sztuki teatru chińskiego, która paradoksalnie rozwinęła się w dojrzałą formę. W czasie zmieniających się warunków społecznych w epoce Yuan teatr przeszedł stylistyczną metamorfozę. Nowe formy literackie, schematy metryczne, wzorce dźwiękowe, warunkowane regionalnymi dialektami, były głównymi motorami zmian. Istota spektaklu pozostawała jednak niezmienna – stałe role charakterystyczne ze sformalizowaną kombinacją śpiewu, poezji, recytatywu i tańca stanowiły podstawę dynamiki i spoiwo spektaklu.

W okresie dynastii Ming (1368–1644) dominującą formą teatru chińskiego była opera *kunqu*, wyrafinowana pod względem literackim i muzycznym. Teksty (wiele zachowało się do dziś) tworzyli najbardziej uznani literaci epoki, w finezyjny sposób opisując w nich uczucia albo zagadnienia filozoficzne, muzycznie zaś *kunqu* wprowadzało subtelne techniki akompaniamentu (zwyczajowo z użyciem fletu, a nie instrumentów strunowych) i zróżnicowane style. Wiele bogatych rodzin utrzymywało własne zespoły teatralne. W tym czasie rozwinęła się także notacja tańca autorstwa Zhu Zaiyu.

W epoce Qing (1644–1911) w 2. poł. XVIII w. w Pekinie pojawił się nowy rodzaj popularnego teatru – opera pekińska, powoli zastępując starszy, bardziej liryczny styl. Tematy i wzory postaci opery pekińskiej czerpano z popularnych historii i z uwagi na niewielką wartość literacką teksty te nie funkcjonowały jako samodzielne dzieła, w odróżnieniu od *kunqu*.

W okresie republikańskim (1911–1949) nastąpiła kolejna transformacja teatru chińskiego, niezrywająca jednak zupełnie z jego historią, natomiast w czasie całego okresu „rewolucji kulturalnej” (1966–1976) klasyczny teatr i taniec chiński znalazły się w niełasce władz.

Współcześnie klasyczny taniec chiński określany jest jako *zhongguo wudao* (chiński taniec) lub *minzu wudao* (taniec narodowy). Wyodrębnia się w nim kategorię tańca klasycznego – *zhongguo*

gudian wu i tańca ludowego – *zhongguo minzu minjian wu*. *Zhongguo wudao* to forma, która kształtowała się od początku XX w., czerpiąc z tańca dworskiego i opery chińskiej, ale także pod wpływem tradycji buddyjskich i zachodnich. Zgodnie z raportem Pekńskiej Narodowej Akademii Sztuk z 2016 ponad połowa spektakli w Chinach w 2015 to spektakle tańca chińskiego [Wilcox 2019: 3]. Od lat 80. ta forma tańca ma także swój komercyjny model, skierowany głównie do turystów w wielkich parkach rozrywki i popularnych miejscach turystycznych. Taniec klasyczny nadal pozostaje w związku z praktykami religijnymi, uroczystościami takimi jak śluby czy pogrzeby, często stanowi element oficjalnych imprez biznesowych oraz tzw. *square dance* – społecznej formy tańca praktykowanego głównie przez kobiety w miejscach publicznych.

Tańce ludowe i regionalne

Chiny są krajem wielokulturowym, reprezentowanym przez pięć grup językowych, z czego największa grupa Han stanowi ok. 90% populacji. Ponadto oficjalnie istnieje 55 mniejszości z odrębnymi kulturami i językami. Warunkuje to niezwykłą złożoność tradycyjnych kultur tanecznych, które wpływały na kształt tańca klasycznego, a także przenikają do tańca współczesnego.

Ok. XI w. p.n.e. pojawili się szamani (*wu*), których zadaniem było pośredniczenie pomiędzy światem ludzi i duchów. To szamani stali się pierwszymi profesjonalnymi tancerzami, gromadząc w swojej praktyce elementy tańców popularnych i przekształcając je w formy sakralne. Te pierwiastki szamanistyczne pozostały w częściowej postaci do dziś, m.in. w *Tańcu Smoka*, a sama tradycja przetrwała w niektórych grupach etnicznych, m.in. wśród Kaczinów, Ujgurów i Mongołów. W Tybecie przekształciły się w formy praktykowane przez lamów buddyjskich w świątyniach.

W tradycji grupy etnicznej Han tańce związane są z postaciami mitycznymi, np. Fu Xi to bóstwo, które dało ludziom sieć rybacką oraz *Taniec Harpuna*, a Shen Nong stworzył rolnictwo oraz *Taniec Jeziora*. Przedmiotem celebracji w tańcu *Wrota Chmur* był natomiast legendarny Żółty Cesarz. Wiele tańców jeszcze przed naszą erą pełniło funkcje przede wszystkim dziękczynne i błagalne, często poddane wierzeniom totemicznym i prekonfucjańskim rytuałom religijnym. Z praktyk totemicznych pochodzi m.in. słynny *Taniec Smoka*, nadal wykonywany w różnych częściach kraju, głównie w czasie chińskiego Nowego Roku.

Innym popularnym do dziś rodzajem tańca jest *yangge*, wywodzący się z plantacji ryżowych, rozpropagowany w czasach „rewolucji kulturalnej” i rozwinięty aż do specyficznej formy operowej, czy *Taniec Kwiatowych Bębnow Lampionu* (występuje też pod innymi nazwami). Wśród mniejszości etnicznych przetrwały również formy tańców totemicznych poświęconych określonym zwierzętom, do których należą: jastrzęb u Mongołów, łabędź wśród Ewenków, paw u Tybetańczyków, kogut w prowincji Yunnan i wśród ludu Yi czy żuraw w mniejszości koreańskiej i wśród ludu Dai.

Wraz z ustanowieniem Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 wiele tańców regionalnych zaczęło zanikać na skutek osłabienia praktyk religijnych i urbanizacji. Inne regionalne tańce wiejskie były z kolei wykorzystywane w celach propagandowych, ilustrując np. sceny z wojny chińsko-japońskiej, stając się symbolami rewolucji komunistycznej. Znaczącej popularności z kolei nabrały coraz liczniejsze zespoły tańców regionalnych, tzw. *yangge* (od nazwy tańca), co w 1949 stało się podstawą powołania jednostki tańca w Centralnej Akademii Dramatu w Pekinie. W 1950 zaprezentowano tam pierwszy spektakl wykonany przez 150 osób, z użyciem technik klasycznych i techniki Kurta Joossa, chińskiej muzyki tradycyjnej i musicalowych rytmów. Reżyserką przedsięwzięcia była Dai Ailian, wykształcona za granicą w tańcu klasycznym

i nowych nurtach sztuki scenicznej. W 1954 powołano Pekińską Akademię Tańca, rok później funkcję dyrektora objęła w niej Dai. Cykl nauczania w Akademii trwał siedem lat, obejmował przedmioty ogólne oraz chińskie tańce tradycyjne, elementy baletu, tańce tradycyjne innych narodów. W latach 50. i 60. XX w. powstawały liczne zespoły pieśni i tańca, w tym działający przy Akademii Chinese Folk Art Troupe. W 1962 powstał Dong Fang Art Ensemble, oparty nie tylko na repertuarze chińskim, ale również innych krajów azjatyckich: Indii, Indonezji, Japonii, Kambodży. W efekcie popularności zespołu tańce innych narodów azjatyckich pojawiły się również w programie Pekińskiej Akademii Tańca.

Taniec w operze

Najprawdopodobniej już w epoce Zhou muzyka, taniec i pantomima łączyły się w hołdzie składanym władcom, prezentując ich życie i czyny w choreografiach widowisk. Ta złożona sztuka może być uważana za źródło klasycznego teatru chińskiego (operę chińską), w którym taniec stanowi integralną część, a aktor jest jednocześnie tancerzem.

Nowa opera pekińska z okresu dynastii Qing, która stopniowo wypierała styl *kunqu*, uznawany przez publiczność za zbyt literacki, odzwierciedla eklektyzm minionych tradycji, stanowiąc melodramatyczną syntezę regionalnych odmian śpiewu, tańca, pantomimy, muzyki, recytatywu i akrobatyki. Od czasów cesarza Qianlonga (1735–1796) role kobiece były wykonywane wyłącznie przez mężczyzn i do dziś (po zniesieniu zakazu obowiązującego w latach 1762–1870) do najwybitniejszych aktorów opery pekińskiej należą mężczyźni odgrywający postaci kobiece (m.in. Mei Lanfang, właśc. Mei Lan). Działalność Mei, który z jednej strony wprowadzał nowe elementy estetyczne, a z drugiej odwoływał się do form tradycyjnych, szczególnie przysłużyła się eklektyzmowi opery pekińskiej. Mei przyczynił się również do zerwania z przesadami na temat kobiet na scenie, które często były jego uczennicami. Bardzo dużo podróżował, nie tylko w Chinach, stając się międzynarodową wizytówką teatru chińskiego (*tournee* m.in. po USA, byłym ZSRR, Japonii i Polsce). Opera pekińska to dziś najbardziej znana forma teatru chińskiego, mimo prób jej zniszczenia w czasie „rewolucji kulturalnej”.

Choreograficzna natura teatru chińskiego mieści się w sformalizowanym ujęciu ruchu i gestu, w którym słowa traktowane są jako czasowo-ruchowe jednostki. Gesty dłoni symbolizujące reakcje emocjonalne tworzą ciągły, widoczny element w ramach tonalnego ruchu śpiewającego i deklamującego aktora. Również kostiumy i rekwizyty są połączone ze sformalizowanym gestem i krokami tanecznymi. Zwyczajowym elementem kostiumu są długie, jedwabne „wodne rękawy”, częstym dodatkiem są np. pióra bażanta przymocowane do nakrycia głowy.

Historyczny klasyczny teatr chiński, „zrewidowaną” wersję opery z czasu „rewolucji kulturalnej” oraz współczesną operę chińską łączą cechy: polityczna, społeczna i historyczna narracja oraz estetyczny kadr wywodzący się z teatru klasycznego – harmonijna synteza teatru, mowy, pieśni, tańca i muzyki.

Chiński taniec teatralny jest bardzo zróżnicowany, co wynika z różnorodności tematycznej dzieł. Istnieją więc tańce odwagi, porażki, zwycięstwa, miłości, intrygi, smutku, satyry czy szaleństwa, ponadto rodzaj tańca dostosowany jest do wieku, płci, wykształcenia, charakteru i zawodu danej postaci. Taniec jest naturalnym środkiem wyrazu uczuć takich jak cierpienie, radość, lęk, złość czy miłość. Sformalizowane wzorce różnią się niuansami w oddawaniu uczuć i napięciu dramatycznym, nadającymi każdemu z tańców indywidualny charakter.

Dominująca cecha charakteru postaci: heroizm, skromność, arogancja, zło etc., zazwyczaj jest też przedmiotem tańca, determinującym jego wykonanie. Ponieważ klasyczna opera używa scenografii

w bardzo ograniczonym zakresie, aktor–tancerz tworzy ją poprzez odtworzenie wyobrażonego otoczenia przez gest i ruch. Zmienia się to w operze współczesnej, która wprowadza pełną scenografię.

Podstawowy trening aktora–tancerza zaczyna się w wieku ośmiu, dziewięciu lat, skupia się on wtedy na sztuce ruchu. Od ucznia oczekuje się koordynacji rytmicznej i opanowania skodyfikowanego alfabetu ruchowego i warsztatu aktorskiego. Technika ciała określa bardzo ściśle, jak utrzymany ma być korpus, jak obracać głowę, gdzie skierować oczy, jaką formę mają przyjąć dłoń i palce, jak ukierunkowane powinny być ramiona, nogi i stopy. Sposób poruszania się w przestrzeni – po linii, po okręgu, po półkolu etc. – również jest determinowany przebiegiem akcji. Ruch i gest wzmacniane są dodatkowo specjalnym makijażem. Elementy kostiumu (rękawy, pas) czy rekwizyty, takie jak szpady, flagi, lance, szpicruta, także są ujęte w choreograficznej partyturze. Kostium jest używany tak, jakby był przedłużeniem ciała. Czwartym wymiarem dramy jest głos – mowa, śpiew i wokalizacje.

Klasyczną posturę tancerza zmodyfikowała technika baletowa, dodając arabeski, obroty, ostre skoki. Wiele zmieniło to w kobiecym stylu gry, powodując, że całe ciało stało się bardziej napięte. We współczesnej operze utrzymane są także niektóre techniki akrobatyczne, stanowiące podstawę wykonawczą wybranych ról (np. *Chou* – roli kłowna) i szczególnie popularne wśród publiczności. Zabiegi te otwierają przestrzeń pewnej „wolności” – wyrażanej m.in. podnoszeniem nóg i skokami. Ma to również związek z procesem emancypacji kobiet, których pozycja w operze dorównuje pozycji mężczyzn.

Balet i *modern dance*

Zarówno balet, jak i taniec teatralny zostały przeniesione z kultury Zachodu, niemniej balet i chiński taniec klasyczny wykazują wiele podobieństw w rozumieniu ruchu i jego kodyfikacji. Pierwszym ośrodkiem rozwoju baletu był Szanghaj, gdzie w latach 30. XX w. George Gonczarow uczył Margot Fonteyn, tutaj występowała w 1922 Anna Pawłowa. Ponadto rosyjscy nauczyciele kształcili w dziedzinie tańca w Harbinie i Tianjinie, ale była to nauka dostępna tylko dla elit. W czasach Republiki Chińskiej stopniowym przemianom zaczęła ulegać m.in. społeczna rola kobiet. Zachodnie szkoły misyjne oferowały dziewczętom naukę tańców tradycyjnych i trening fizyczny. W 1915 w Szanghaju powstała pierwsza szkoła wychowania fizycznego dla dziewcząt. W latach 30. pojawiła się tutaj rytmika Émile’a Jaques-Dalcroze’a oraz broadwayowski *chorus line*, poddane jednak chińskiemu *decorum*. W latach 20. powstały też pierwsze formy tańców towarzyskich, w tym liczne kabarety i dancingi czy przeniesiona tu amerykańska forma *taxi-dance hall* (rodzaj dancingu, na którym mężczyźni płacili za możliwość tańczenia z hostessą). Niezgodne z konfucjańskimi zasadami tańce towarzyskie, kabaret i inne formy tańca zachodniego zostały zakazane oficjalnie w 1947 jako niemoralne i zagrażające bezpieczeństwu społecznemu.

Na większą skalę balet pojawił się wraz z otwarciem Pekinńskiej Akademii Tańca. Uczyło tu wielu zaproszonych przez rząd baletmistrzów i choreografów radzieckich, od 1957 wielu z nich pracowało także w innych miastach, m.in. Piotr Gusiew. Po pogorszeniu się relacji sowiecko-chińskich balet był już na tyle mocno zakorzeniony, że przetrwał dzięki chińskim uczniom. Pierwszy chiński zespół baletowy Experimental Ballet Troupe (przekształcony w Narodowy Balet Chiński) powstał przy Akademii w 1959, w jego skład weszli uczniowie starszych roczników uczelni. Zespół wystąpił w Moskwie z programem łączącym tradycje chińskie i balet, a w 1962 w Brunei. Z kolei na *tournee* po Chinach przyjechał Balet Teatru Bolszoi i Nowosybirski Teatr Baletu. W 1964 Berly Grey z Royal Ballet została zaproszona jako tancerka i instruktorka zespołu.



II. 16. Chińska tancerka i choreografka Wen Hui. ©Richy Wong

W tym czasie liczył on 88 tancerzy, pięciu pedagogów, trzech choreografów, 73-osobową orkiestrę i dwóch dyrygentów oraz sześciu pianistów, czterech scenografów, 30-osobowy zespół obsługi sceny i garderób oraz pracowni krawieckich. Rozwój baletu zatrzymała „rewolucja kulturalna”, został on sprowadzony do roli propagatora idei rewolucji, m.in. poprzez produkcję spektakli takich jak *Czerwony oddział kobiet* (1964) czy *Białowłosa dziewczyna* (1964), przygotowanych pod auspicjami żony Mao Zedonga – Jiang Qing. Te dwa spektakle stanowiły cały repertuar zespołu w czasie „rewolucji kulturalnej” i do dziś znajdują się w repertuarze zespołów chińskich, stanowiąc swoisty kanon klasyki narodowej.

Chińska Republika Ludowa zaadaptowała częściowo balet na potrzeby propagandowe, ale jednocześnie w czasie od 1950 do 1960 balet był uznawany za sztukę elitarną, a jego odrodzenie nastąpiło dopiero w latach 80. W kolejnej dekadzie istniało już na terenie Chin i terytoriów administracyjnie z nimi związanych kilka dużych zespołów, poza Narodowym Baletem Chińskim (1959) – Shanghai Ballet (1979), Liaoning Ballet (1980), Tianjin Ballet (1992), Guangzhou Ballet (1994). Zespoły te prowadzą obecnie bardzo zróżnicowaną politykę repertuarową z uwzględnieniem klasyki i najnowszych zjawisk baletu zachodniego.

Historia *modern dance*, podobnie jak baletu, zaczyna się w latach 20. od *tournee* Denishawn w 1925 i 1926, ponadto w 1927 występowała tutaj z rosyjskimi uczennicami Irma Duncan (adoptowana córka Isadory). Niezwykle istotna była działalność Wu Xiaobanga, muzyka i intelektualisty, jednego z pierwszych promotorów baletu i tańca *modern*, uważanego za ojca nowoczesnego myślenia o tańcu w Chinach. Taniec *modern* w czasie „rewolucji kulturalnej” postrzegano jako wpływy kultury zachodniej i amerykańskiej, a więc jako przejaw imperializmu, co spowodowało, że do lat 80. w zasadzie nie pojawiał się on w Chinach. W grudniu 1978 Komunistyczna Partia

Chin ogłosiła politykę „reform i otwarcia”, a za nią szły stopniowe zmiany społeczne i kulturowe. W 1987 American Dance Festival, zorganizowany we współpracy ze szkołą tańca Guangdong, zainicjował pod kierunkiem Yang Meiqi pierwszy w Chinach program nauczania tańca *modern* w ramach trzyletniego kursu. W 1993 Pekińska Akademia Tańca powołała Laboratorium Tańca Modern i wprowadziła kursy choreografii. Długo jednak znaczenie tańca *modern* ograniczało się do samej techniki. Na tym wczesnym etapie nie pojawiła się żadna idea filozoficzna czy teoretyczna. Podstawą była technika Marthy Graham i niektóre metody przeniesione ze szkół niemieckich, francuskich czy japońskich. Nauczyciele chińscy łączyli te metody, często dokonując specyficznych fuzji z elementami tańca chińskiego. Dwa pierwsze zespoły, których program oparty był na nowoczesnych technikach, to Guangdong Modern Dance Company (założony w 1992 przez Yang Meiqi i Willy Tsao) i Beijing Modern Dance Company (założony w 1995 przez Gao Yanjinzi).

Wpływ na rozwój nowych nurtów tańca w Chinach mieli także artyści i zespoły działające w Hongkongu i w Tajwanie. Pierwszym zespołem na obszarze chińskojęzycznym opierającym się w swojej pracy na technikach współczesnych jest Cloud Gate Dance Theatre, założony w Tajwanie w 1973 przez choreografa Lin Hwai-min; dziś jest to grupa o światowej sławie. W 1976 powstał tam kolejny zespół – Neo-classical Dance Company (założony przez Liu Feng-shueh). W Hongkongu w 1979 otwarto nowoczesny w stylu Hong Kong Ballet, w tym samym roku Willy Tsao założył tu CCDC – City Contemporary Dance Company (również ośrodek tańca). Działalność Tsao ma też szczególne znaczenie dla rozwoju zespołów i inicjatyw w miastach chińskich. Z drugiej strony wspomniani artyści często odwoływali się w swoich pracach do kultury chińskiej, korzystając z estetyk i form przez nią wypracowanych, ale także poruszając tematy tożsamości narodowej i pełnych napięcia stosunków historycznych z lądem, jak np. *Legacy* (1978) Cloud Gate Dance Theater, spektakl opowiadający historię pionierów budujących społeczeństwo tajwańskie w okresie dynastii Ming, czy *Revolutionary Pekinese Opera* (1997) CCDC, choreogr. Helen Lai, będący swoistym komentarzem do powrotu Hongkongu pod administrację Chin.

W latach 90., w wyniku znaczących zmian w tańcu, ruchu i estetyce, pojęcia dziedzictwa i rozwoju stały się głównymi punktami dyskusji w środowisku chińskiego tańca. Tradycja stała się mniej istotna nawet dla tańca folklorystycznego i etnicznego. Niektórzy badacze zaczęli się obawiać, że postępująca modernizacja tradycyjnego tańca chińskiego doprowadzi do utraty narodowego charakteru, z kolei inna grupa faworyzowała poszukiwania nowych form kreacji i ekspresji również w świecie folkloru.

Pojęcie „nowy taniec” po raz pierwszy pojawiło się jako kategoria w Narodowym Chińskim Konkursie Tańca o Nagrodę Lotosu w 1998, obok konwencjonalnych kategorii tańca etnicznego i folklorystycznego, klasycznego tańca chińskiego, baletu i tańca *modern*. Zwycięzcą w tej kategorii został wówczas spektakl *Walk, Run and Jump* w wykonaniu Beijing Military Region Art Ensemble. Choreograf Zhao Min połączył elementy chińskiego tańca klasycznego, baletu i tańca *modern* w dziele obrazującym życie współczesnego żołnierza. Sam termin nowy taniec pochodzi od Wu Xiaobanga, który używał go, aby odróżnić swoją praktykę od „feudalnych” tańców starych Chin. Odzwierciedlenie rzeczywistości społecznej i podtrzymanie ducha reformy są uważane za podstawowe wartości „nowego tańca”. W 2002, podczas 3. edycji konkursu, nazwa nowy taniec została zastąpiona terminem taniec współczesny, co miało oznaczać, że ruch, albo co najmniej temat kreacji, nie wywodzi się z żadnej określonej tradycji, ale z „życia współczesnego człowieka”.

Taniec współczesny, który pojawił się w Chinach na przełomie XX i XXI w., niewątpliwie odzwierciedlał dążenie praktyków tańca chińskiego do tworzenia nowych obrazów i nowych

wypowiedzi, niemniej podążył on w kierunku specyficznej hybrydyzacji. Kulturowa mieszanka tradycji i nowoczesności, chińskiej i zachodniej, stanowi bowiem esencjalną część chińskiego tańca współczesnego, budowanego na nieustannym odpychaniu i przyciąganiu tradycji i nowoczesności – celebrowaniu dziedzictwa kulturowego, przy jednoczesnym ujmowaniu różnorodności i transformacji form tanecznych, co doprowadziło do powstania specyficznej formy nowoczesnej chińskości.

Obecnie działa wiele zespołów opartych na stylu *modern* (m.in. niezwykle popularny Tao Dance Theatre, założony w 2008 w Pekinie przez Tao Ye) oraz stylu współczesnym (w ramach obowiązującego *decorum*, co oznacza, że m.in. niedozwolone jest pokazywanie elementów nagości, takich jak genitalia czy kobiece piersi). Poza wymienionymi istnieją także nieliczne zespoły prywatne, m.in. Jin Xing Dance Theatre, założony w Szanghaju w 1999 przez byłego oficera wojskowego pochodzenia koreańskiego, który dokonał korekty płci i po studiach tańca m.in. w Nowym Jorku poświęcił się karierze choreograficznej w Chinach. Prace Xing, czerpiące z zachodnich estetyk i technik, poświęcone są w dużym stopniu zagadnieniom tożsamości narodowej i lokalnej, z odwołaniem się do pochodzących z klasycznego teatru i tańca chińskiego rekwizytów, postaci, kostiumów czy muzyki. Po 2010 zespół kilkakrotnie oficjalnie reprezentował ChRL za granicą, Xing stała się natomiast transgenderową ikoną popkultury.

Tsao i Lian Han-zhong założyli w 2005 Beijing Dance LDTX, połączony z centrum tańca, a od 2008 organizowany jest Beijing Dance Festival. Ten prywatny zespół zaprasza do współpracy także zagranicznych choreografów, w 2016 wystawił spektakl *Made in China* w choreogr. Jacka Przybyłowicza.

Postępująca od lat 90. liberalizacja rynku umożliwiła zespołom działalność zarobkową, pod warunkiem że nie jest ona związana z krytyką władz i polityką. Część artystów odrzuciła ten warunek, m.in. Wen Hui, wykształcona w Pekińskiej Akademii Tańca, współpracująca np. z Trishą Brown i Piną Bausch. Prace jej zespołu Living Dance Studio (1994), odwołujące się do estetyki teatru ubogiego, często z udziałem amatorów, wykorzystywały codzienny ruch, filmy dokumentalne, podejmowały tematy takie jak warunki życia migrujących pracowników, wykorzystywanie seksualne kobiet na obszarach wiejskich czy „przepisywanie” historii. Spowodowało to, że działalność Wen Hui i jej kręgu oceniona została jako dysydencka, co zyskało jej szerokie uznanie poza Chinami. Wen Hui, którą można uznać za pionierkę nurtów współczesnych i zaangażowanych, wielokrotnie występowała za granicą, m.in. na Festiwalu w Awinionie oraz na Festiwalu Malta w 2012.

W 2019 w Szanghaju odbyło się pierwsze biennale chińskiego tańca współczesnego (1st China Contemporary Dance Biennale), zorganizowane przez Shanghai International Dance Center Theater, Chinese Dancers Association oraz SIDC Development Foundation i SIDCT and Young Artists Platform of Dance. Na przeglądzie zaprezentowało się młode pokolenie twórców, kontynuujące chińską tradycję *modern* (XieXin Dance Theatre), ale sięgające także do nurtów konceptualnych tańca: Lian Guodong (Pekin), Tian Tian (pracująca w materii tradycyjnego tańca chińskiego), Song Xinxin, Hu Shenyuan, Fu Binjing. W nurcie konceptualnym sytuuje się także twórczość m.in. Wu Hui (Kanton), Yu Yanan (Wuhan), Er Gao (Kanton).

Również w Szanghaju Ministerstwo Kultury organizuje największy w kraju, rządowy, interdyscyplinarny międzynarodowy festiwal, a jednocześnie targi sztuki – Shanghai Festival of Arts (od 1999), a jego integralną częścią są spektakle tańca.

Coraz więcej chińskich studentów studiuje w Stanach Zjednoczonych, pojawiają się też pierwsze publikacje o tańcu współczesnym w języku chińskim. Trzeba podkreślić dużą aktywność diaspory chińskiej, głównie w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, gdzie istnieją liczne zespoły

klasycznego tańca chińskiego, ale także grupy sięgające po formy bardziej współczesne, jak działające w Nowym Jorku Chen and Dancers (założony w 1978 przez H.T. Chena) czy Shen Wei Dance Arts (założony w 2000 przez Shen Wei).

Badania naukowe i szkolnictwo

Już w czasach dynastii Zhou pojawiły się dokumenty zawierające elementy historii i estetyki tańca – takie jak *Zuozhuan* z IV w. p.n.e., w którym znajduje się opis kilku tańców. Wczesne księgi konfucjańskie zawierają także teksty krytyczne o tańcach dworskich i ludowych.

Pierwszym studium teoretycznym poświęconym tańcowi chińskiemu była prawdopodobnie zaginiona księga *Yueji* (Traktat o muzyce i tańcu), napisana przez Gongsun Nizi w okresie między IV a II w. p.n.e. W okresie dynastii Han poeta Zhang Heng napisał *Xijing fu* (Poemat o zachodniej stolicy), zawierający rozszerzone opisy kostiumów i tańców z użyciem masek zwierząt (tygrysa, małpy, słonia). W tym samym czasie Fu Yi napisał *Wu fu* (Poemat o tańcu), który komentuje taniec jako autonomiczną sztukę, podkreśla walory tańca ludowego, dotychczas uznawanego za gorszy od dworskiego.

De shou gongwu pu (Dworska notacja tańca pałacu De Shou), napisana pomiędzy 1162 a 1187, zawiera pierwsze formy notacji tańca za pomocą znaków pisanego języka chińskiego.

W okresie dynastii Song wraz z malejącą rolą tańca zmniejszyła się liczba publikacji i osłabły badania nad tą sztuką. Przed powstaniem ChRL ukazało się tylko kilka artykułów o tańcu, z czego najważniejsze to tekst o ruchu tanecznym w operze pekińskiej napisany w 1920 przez Qi Rushan oraz *Shuo wu* (O tańcu), poświęcony tańcom w Australii i Afryce, powstały w poł. lat 40. W 1949 powołano Ogólnochińskie Stowarzyszenie Praktyków Tańca, które od 1979 funkcjonuje jako Narodowe Chińskie Stowarzyszenie Artystów Tańca. Jego pierwszym prezesem i głównym aktorem do 1991 pozostał Wu Xiaobang. Uczył on studentów m.in. o związkach tańca z religią, szamanizmem, konfucjanizmem czy buddyzmem. Stworzył także film o tańcu w świątyni konfucjańskiej, stanowiący cenny dokument archiwalny.

Już w 1954 stowarzyszenie zaczęło publikować pierwszy periodyk poświęcony tańcowi, który zawieszono w czasie „rewolucji kulturalnej”. Obecnie stowarzyszenie posiada liczne filie w różnych częściach kraju, które wydają wiele rodzajów periodyków, roczników, organizują dyskusje, konferencje etc. Organizacja ta prowadzi również badania historyczne, sięgające do źródeł archeologicznych, które zaowocowały pięciotomową publikacją *Zhongguo wudaoshi* (Historia tańca chińskiego).

W 1974 Ministerstwo Kultury powołało Wudao Yanjiusuo (Instytut Badań nad Tańcem) w ramach Chińskiej Narodowej Akademii Sztuk. Instytut ma trzy sekcje poświęcone historii tańca, teorii tańca i tańcom zagranicznym. Publikuje prace na temat chińskiego tańca klasycznego, tańców tradycyjnych, w tym pochodzących z kultur mniejszości narodowych, tłumaczy dzieła obcojęzyczne, jest głównym dostarczycielem haseł do *Chińskiej Encyklopedii Muzyki i Tańca* (prace nad nią trwały od 1982 do 1989). W Centralnym Instytucie Mniejszości Narodowych działa także sekcja poświęcona tańcom tych grup.

Pionierem badań nad tańcem chińskim był Wu Xiaobang, który napisał m.in. *Wprowadzenie do Nowej Sztuki Tańca* (1950, wyd. rozszerzone 1982) – pierwszą publikację o teorii nowych nurtów tańca w Chinach. Działa także szerokie grono badaczy tradycji chińskiego tańca. W balecie specjalizuje się Zhu Liren, tłumacz m.in. *Lettres sur la danse et sur les ballets* Jeana-Georges’a Noverre’a oraz *Mojego życia* Isadory Duncan. W tańcu modernistycznym specjalizuje się Ou Jian-ping, autor licznych publikacji, w tym tłumaczeń podstawowych prac amerykańskich.

Do ważniejszych publikacji zbiorowych należą *Kolekcja Chińskich Narodowych Tańców Tradycyjnych* (1997) oraz *Słownik Tańca Chińskiego* (1994), przygotowany z udziałem ok. 200 naukowców z całego kraju, o objętości blisko 4,5 tys. haseł, obejmujących okres od neolitu do 1989.

W latach 1980–1990 ukazywał się kwartalnik „Dance Tribune”, a od 1980 do 1994 „Dance Art”, oba poświęcone tradycyjnemu tańcowi chińskiemu, baletowi i tańcowi *modern*. Recenzje przedstawień ukazują się regularnie w prasie i miesięcznikach poświęconych sztuce.

Najważniejszą uczelnią praktyczną pozostaje Pekńska Akademia Tańca, prowadząca naukę w trzech głównych nurtach: klasycznym tańcu chińskim, balecie i tańcu współczesnym, współpracującą z ośrodkami europejskimi (m.in. w ramach organizacji letnich warsztatów z PWST w Krakowie – Wydziałem Teatru Tańca w Bytomiu, ówczesnie pod kierownictwem Jacka Łumińskiego). Pozostałe główne uczelnie to: Guangxi Provincial Arts Centre (założona w 1938), School of Dance Hong-Kong Academy of Performing Arts (1984), National Taiwan University of Arts (1955) oraz Shanghai Dance School (dziś Shanghai Ballet, 1960).

BIBLIOGRAFIA: *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*, red. F. Chunfang Fei, Ann Arbor, MI 1999; Delza, S., *The Dance in the Chinese Theatre*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1958, nr 16; Field, A., *Shanghai’s Dancing World. Cabaret Culture and Urban Politics 1919–1954*, Hong-Kong 2010; Kefen, W., *The History of Chinese Dance*, Beijing 1985; Kisselgoff, A., *The Dance Boom in China Resounds Here*, „New York Times” 23.07.1987; Kwan, S.S., *Kinesthetic City. Dance and Movement in Chinese Urban Space*, Oxford 2013; Scott, A.C., *The Classical Theatre of China*, London 2013; Shih-Ming Li Chang, Lynn E. Frederiksen, *Chinese Dance. In the Vast Land and Beyond*, Middletown 2016; Steiner, M., *Chiński teatr Xiqu. Interpretacja antropologiczna*, Wrocław 2013; Tai, J.-A., *Modern Dance in Taiwan. A Brief Historical Review*, „Modern Dance. Multifaceted Dimensions” 2008, nr 1; Wilcox, E., *Revolutionary Bodies. Chinese Dance and the Socialist Legacy*, Berkeley 2019; Zhu, Min, *Contemporary Chinese Dance. The Interweaving of Tradition and Modernity*, „The IATC Journal” 2018, nr 18, <http://www.critical-stages.org/18/chinese-contemporary-dance-the-interweaving-of-tradition-and-modernity/> (dostęp: 9.06.2020).

Joanna Szymajda, konsultacja Marcin Jacoby

Chladek Rosalia

[1905–1995]

niemiecka tancerka, choreografka i nauczycielka tańca, jedna z najważniejszych przedstawicielek *Ausdruckstanz* w Europie. W latach 1918–1920 uczęszczała na zajęcia rytmiczno-muzyczne w szkole Margarete Kallab w Brnie, następnie od 1921 do 1924 studiowała w Instytucie Émile’a Jaques-Dalcroze’a w Hellerau pod Dreznem, pod kierunkiem takich nauczycieli i nauczycielek, jak Ernst Ferand, Christine Baer-Frissell, Valerie Kratina i Jarmila Kröschlová. W tym czasie występowała w zespole Kratiny. W 1924 zadebiutowała jako solistka w Dreźnie. W 1924 uczyła w szkole w Hellerau, od 1925 – po przeniesieniu szkoły w okolice Wiednia – w szkole Hellerau–Laxenburg, w której w latach 1930–1939 kierowała edukacją gimnastyczną i taneczną oraz, jako dyrektor artystyczna, prowadziła grupę taneczną. Wraz ze swoimi uczennicami zdobyła drugą nagrodę w I Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu (1932) oraz drugą nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie (1933).



Il. 17. Rosalia Chladek, ok. 1931. ©Ullstein Bild via Getty Images

Poza tworzeniem choreografii grupowych i solowych współpracowała również z teatrami wiedeńskimi – Wiener Staatsoper, Burgtheater i Volkstheater; w 1946 opracowała układ ruchu do sztuki *Jedermann* na festiwalu w Salzburgu. W latach 1942–1952 pełniła funkcję dyrektora Wydziału Tańca Scenicznego i Edukacji w Konserwatorium w Wiedniu, a od 1952 do 1970 dyrektora Departamentu Tańca Artystycznego w Akademii Muzyki i Dramatu w Wiedniu. W 1972 założyła stowarzyszenie Internationale Gesellschaft Rosalia Chladek, które do dziś działa w Austrii, Niemczech, Szwajcarii, we Włoszech i Francji, ucząc opracowanej przez nią techniki, wymagającej znajomości anatomii i praw fizyki w celu wypracowania kompleksowej świadomości ciała. Technika ta oparta jest na trzech podstawowych zasadach: przyczynie ruchu, przenoszeniu ciężaru ciała, zachowaniu ciała w rozmaitych rejestrach dynamiki napięć i ich uwalniania.

W 1960 została wyróżniona w Austrii Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst (Krzyżem Honorowym za Naukę i Sztukę), a w 1971 złotym Medalem Honorowym miasta Wiednia.

BIBLIOGRAFIA: Artus, H.-G., M. Paulissen-Kaspar, *Tänzerische Körperbildung. Lehrweise Rosalia Chladek*, Wilhelmshaven 1999; Gerda, A., H. Groll, *Tänzerin, Choreographin, Pädagogin. Rosalia Chladek*, Wien 1965; Klingenberg, F., *Die Tänzerin Rosalia Chladek*, Amsterdam–Wien 1936; Oberzaucher-Schüller, G., I. Giel, *Rosalia Chladek. Klassikerin des bewegten Ausdrucks*, München 2002; *Rosalia Chladek Schriften & Interviews*, red. R. Radrizzani, Wilhelmshaven 2003.

Katarzyna Słoboda

Choreograf/choreografka

kreator/kreatorka tańca i ruchu, osoba tworząca dzieło, w którym tworzywem prymarnym lub współtowarzyszącym jest ruch; termin, podobnie jak pojęcie choreografia, ewoluował znaczeniowo w dziejach tańca. W tradycji pojawia się też określenie: kompozytor baletów. Po okresie rozumienia czynności wykonywanych przez choreografa jako zapisywanie ruchu, dzięki rozważaniom Jeana-Georges'a Noverre'a w reformatorskich *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), nastąpiło przeniesienie znaczenia na komponowanie, a nie notację ruchu, którą obecnie zajmuje się dziedzina zwana kinetografią. Na podniesienie statusu zawodu choreografa znacząco wpłynęły prace Carla Blasisa *Trattato sulla danza* (1820) i *Il codice di Tersicore* (1830). Choć określenie choreograf zdaje się dość pojemne, to jednak nie satysfakcjonuje licznych praktykujących artystów. Serge Lifar w *Manifeste choreografa* (1935) proponował termin „choreoautor”, definitywnie rozdzielający kreowanie od zapisywania tańca. Z kolei Martha Graham nie chciała, by ją nazywano choreografem, uważając to określenie za pompacyjne, mówiła po prostu „ja pracuję”. W USA pojęcie choreograf ugruntowało się dopiero w czasach George'a Balanchine'a, by wkrótce zostać zredefiniowane przez twórców *postmodern dance*, uprawiających praktykę kreacji zbiorowej, a materiał ruchowy pozyskujących z improwizacji. Meandry znaczeniowe oraz brak precyzji w użyciu terminu choreograf/choreografka skłaniają część twórców do poszukiwań językowych. Ich efektem jest próba nazywania swego zawodu przez niektórych polskich choreografów (Leszek Bzdyl, Witold Jurewicz) słowem „ruchmistrz”. Nie ma w tym działaniu jednak konsekwencji ani powszechności stosowania. W ostatecznych ustaleniach, związanych także z prawami autorskimi, należy przyjąć, że termin choreograf/choreografka winien być zastrzeżony dla autora/autorki dzieła o charakterze kreacyjnym.

BIBLIOGRAFIA: *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa–Poznań–Lublin 2018; Dziurosz, A., *Funkcje choreografa*, „Studia Choreologica” 2012, nr 13; *Strategie choreograficzne. Nowe perspektywy*, red. T. Ciesielski, M. Bartosiak, Łódź–Warszawa 2017; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Turska, I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000.

Jagoda Ignaczak

Choreografia

pojęcie o zmiennym znaczeniu i zasięgu, ewoluujące w dziejach tańca w zakresie definicji oraz estetycznych i społecznych odniesień. Pierwotny sens nacechowany był etymologią greckich pojęć: Χορεία – taniec, γραφή – pisanie. Do tego źródła nawiązywał Thoinot Arbeau w swoim traktacie *Orchésographie* (1589), gdzie wyłożył historyczne podstawy dla pojęcia nowożytnej choreografii; rozumiał ją jednak jako notację tańca, w wyraźnym oddzieleniu od scenicznej praktyki tańczenia i cielesności jego instrumentu. Kolejny etap w utrwalaniu takiego rozumienia pojęcia choreografia wyznaczył Raoul Feuillet w *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700). Dopiero Jean-Georges Noverre w reformatorskich *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) zdystansował się od pojmowania choreografii jako kategorii notacyjnej, powstającej *ex post* w stosunku do żywego dzieła i działań ruchowych tancerzy. W *Liście XIII* Noverre przedstawił rewolucyjną koncepcję choreografii, twierdząc, że balet musi powstawać przy udziale wszystkich wykonawców; utożsamiał zatem choreografię z kompozycją

tańca do określonej muzyki, realizowaną w ustalonym porządku w konkretnym czasie i przestrzeni. Wiek XX, który cechowała mnogość rewolucji tanecznych, zmusił badaczy do przededefiniowania pojęcia choreografia, uwzględniającego dynamikę formy. Rozumienie choreografii jako uporządkowanej zasady kompozycyjnej ewoluowało w stronę koncepcji dostrzegającej konflikt pomiędzy regułami a ruchowymi impulsami ciała, biorącymi się z nieskończonego potencjału kinetycznego człowieka. Współczesna teoria tańca rozróżnia pojęcia: choreografia i układ tańca, pierwszemu przyznając aspekt kreatywności, a drugie postrzegając jako aranżację gotowych, znanych elementów ruchowych i ich wariantów.

Inaczej dzieje się natomiast w praktyce powszechnej, pozwalającej na używanie terminu choreografia na określenie np. ruchów wykonywanych przez modelki podczas pokazów mody czy zawodników *sztuk walki* podczas demonstracji technik. W obecnej praktyce językowej pojęcia choreografia używa się w kilku kontekstach: 1) jako synonimu czynności komponowania, jak i wytworu kompozycji tanecznej; 2) jako całokształtu twórczości określonego artysty; 3) jako synonimu sztuki tanecznej. W rozważaniach o choreografii należy pamiętać, że działanie czynnościowe, czyli proces, jest trudne do oddzielenia od efektu rzeczowego, czyli dzieła. Irena Turska podkreślała, że kreatywny aspekt choreografii wynika m.in. z faktu istnienia w niej dwóch współrzędnych struktur, z których jedna jest rezultatem myślowego zorganizowania treści, a druga wynikiem fizycznego budowania formy. Podstawowym tworzywem dzieła choreograficznego jest ruch, organizowany za pomocą środków formalnych i wyrazowych, a następnie zintegrowany w całość. W tak rozumianej definicji choreografia może być postrzegana w uproszczeniu jako „ustalony zestaw ruchów”, ale trzeba tu zaznaczyć, że osobowość artystyczna pozwala tancerzowi zachować indywidualne jakości ruchu i w ten sposób wpływać na różne wykonanie tej samej choreografii. Za Rudolfem Labanem wymienia się główne składniki choreografii rozumianej jako widzialna struktura, są to: energia, przestrzeń, czas i przebieg ruchu. Rozumienie choreografii jako ustrukturyzowanego dzieła taneczno-ruchowego zmieniło się wraz z narodzinami i swego rodzaju ekspansją tańca conceptualnego. Współcześnie następuje wyraźna redefinicja i otwarte pojmowanie choreografii, ścierające się z regułami i dystansujące od nich. Rozumienie choreografii jako konfliktu umożliwia przekraczanie granic wyznaczonych przez dotychczasową praktykę i testowanie ich w odniesieniu do potencjalnych asocjacji. Jednocześnie zachodzi proces analizy ciała, które zaczyna być częściej postrzegane jako byt społeczny niż instrument wyrażania tańca. Obecnie choreografia bywa także rozumiana jako narzędzie politycznej lub społecznej interwencji, „pozwała zobaczyć, odczuć i wypracować nowe sposoby gromadzenia się, ustanawiania relacji, bycia wspólnie w jednej przestrzeni. W tym sensie choreografia, zmieniając sposób postrzegania [...], staje się bezcennym narzędziem formułowania i wyrażania myśli, metodą porządkowania rzeczywistości” [Keil 2000: 5].

BIBLIOGRAFIA: *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa–Poznań–Lublin 2018; Siegmund, G., *Das Andere des Tanzes. Choreographische Verfahren als Verfahren des Schreibens*, [w:] I. Wortelkamp, *Bewegung lesen, Bewegung schreiben*, Berlin 2012; *Strategie choreograficzne. Nowe perspektywy*, red. T. Ciesielski, M. Bartosiak, Łódź–Warszawa 2017; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Turska, I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000.

Jagoda Ignaczak

Choreografia i taniec w Polsce po 1989

dynamika zmian, jakie pojawiły się w polskiej kulturze po transformacji w 1989, w oczywisty sposób przełożyła się na modyfikację przestrzeni tańca, którego obraz już we wcześniejszym okresie był zróżnicowany. Obok tradycyjnych form klasycznych, mocno obecnych w repertuarze zespołów operowych, znakomicie funkcjonowały nowe propozycje stylistyczne i formalne, realizowane przez takie osobowości choreograficzne jak: Emil Wesołowski, Ewa Wycichowska, Przemysław Śliwa czy Waldemar Wołk-Karaczewski; należy także pamiętać o powstających już od lat 50. pionierskich pracach Janiny Jarzynówny-Sobczak w Operze Bałtyckiej. Wciąż obecni na scenie pozostawali artyści starszego pokolenia: Teresa Kujawa i Henryk Konwiński, a w 1998, po latach przerwy, swoje nowe prace zrealizował w Polskim Teatrze Tańca – Balcie Poznańskim Conrad Drzewiecki (*Śmierć Izoldy*, *Pieśń Roksany*). Paleta gatunkowa, jaką prezentowali polscy choreografowie na przełomie lat 80. i 90. XX w., coraz bardziej zaczynała zbliżać się do propozycji światowych, które mimo ograniczeń politycznych docierały do Polski, choćby poprzez międzynarodowe festiwale (Łódzkie Spotkania Baletowe, Krakowska Wiosna Baletowa, Warszawski Tydzień Baletowy), przełomowe wizyty artystyczne, niektóre jeszcze sprzed okresu transformacji: José Limón Dance Company (Warszawa 1957 i Bydgoszcz 1990), Merce Cunningham Dance Company (Warszawa i Poznań 1964 oraz Warszawa 1972), Martha Graham Dance Company (Warszawa 1962), Balet XX wieku (Warszawa 1966 i 1970 oraz Łódź 1970 i 1985), Tanztheater Wuppertal Piny Bausch (Wrocław 1987). Niebagatelne znaczenie miała też praca w polskich zespołach zachodnich choreografów (Kurt Jooss, Birgit Cullberg, Mats Ek, Hans van Manen, John Neumeier, Maurice Béjart, John Butler, Gray Veredon i in.). Nowe zjawiska pojawiły się także tam, gdzie repertuar klasyczny czy neoklasyczny był zawsze obecny, wyraźnie widoczna stała się zmiana jego formy, na co wpływ miały modyfikacje w procesie kształcenia tancerzy, a także choreograficzne poszukiwania estetyczne, prowadzone nie tylko w zakresie ścisłej bazy technicznej. W polskiej choreografii przełomu wieków, postrzeganej w sposób nieco upraszczający jako baletowa, widoczne są również ewolucyjne trendy związane z gatunkiem teatru tańca (Wycichowska, Jerzy Makarowski, Stanisław Wiśniewski), *video dance* (Wycichowska), teatrem plastycznym (Wycichowska, Czesław Bilski), teatrem ekspresji (Wojciech Misiuro). W procesie choreograficznym upowszechniała się improwizacja i wymóg kreatywności. Zaczęły się krystalizować języki ruchowe transgresyjnie traktujące techniki, style i formy tańca. Poszukiwaniom ruchowym zaczęła towarzyszyć eksperymentalna muzyka (autorów takich jak m.in. Krzysztof Knittel, Lidia Zielińska, Marek Chołoniewski, Marta Ptaszyńska), miejsce całościowych kompozycji zaczęły zajmować formy *collage*, czerpiące z muzyki popularnej i elektronicznej. Otwarcie granic pozwoliło na swobodny przepływ idei choreograficznych – ich polski oddźwięk miał różne postaci, nie zawsze poddające się weryfikacji czasowej. W teatrach operowych i instytucjonalnych pojawił się nowy klimat repertuarowy, a wraz z nim nowi twórcy (Krzysztof Pastor, Jacek Przybyłowicz, Jacek Tyski, Robert Bondara, Izadora Weiss).

Jeszcze przed zmianą ustrojową, od lat 70., zaczęło się wyraźnie kształtować także środowisko pozainstytucjonalne, które – początkowo skupione wokół domów kultury, uczelni czy środowisk offowych – stało się zaczynem tańca współczesnego, rozwijanego poza zespołami baletowymi. Jego źródła tkwią w wielu zjawiskach z pogranicza gimnastyki, tańca towarzyskiego, tańca ludowego i ekspresjonizmu (Jacek Tomasik i studencki Teatr Tańca Kontrast – 1963, Teatr Tańca Saga Anny Maciejak – 1974), tańca jazzowego, *modern dance* i tańca klasycznego (Balet Form Nowoczesnych założony w 1969 przez Jerzego Marię Birczyńskiego, ale także szeroki ruch amatorski tańca jazzowego) czy sztuk wizualnych i performansu (Akademia Ruchu – 1973, Komuna Otwock/Warszawa

– 1989), nie bez znaczenia pozostaje także wpływ pantomimy Henryka Tomaszewskiego czy teatru Jerzego Grotowskiego. Na przełomie lat 80. i 90. powstawały liczne zespoły, które powszechnie nazywano teatrem tańca, choć ich specyfika bywała niekiedy bardzo odległa od klasycznej definicji tego gatunku, m.in. Teatr Ekspresji (1987), Olsztyński Teatr Tańca (1988, wcześniej, od 1979, jako Contra, założony przez Piotra Galińskiego), Eksperymentalne Studio Tańca EST (założone w 1987 przez Iwonę Olszowską i Martę Pietruszkę), Teatr Tańca Alter Witolda Jurewicza (1993), grupa NEI Edyty Kozak działająca w latach 90., Teatr Tańca DF Katarzyny Skawińskiej (1990), Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej (założona w 1993 przez Hannę Strzemięcką), Teatr Tańca Dystans (1995, następnie jako mufmi Teatr Tańca) Anny Piotrowskiej czy Teatr Tańca Arka (założony w 1999 przez Jacka Gębure). W tym czasie zadebiutowali: Joanna Czajkowska i Jacek Krawczyk, Anna Haracz, Bożena Eltermann, Leszek Bzdyl, Rafał Dziemidok, Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz. W większości byli to artyści, którzy nie ukończyli szkół baletowych, a drogi ich kształcenia miały charakter alternatywny. Wyraźnie dynamiczny profil miała działalność gdańskiego środowiska, w którym na początku lat 90. nie tylko pojawiły się nowe nazwiska w choreografii (Bzdyl, Katarzyna Chmielewska, Wojciech Mochnej i Melissa Monteros, Haracz), ale też zaznało się ono mocno inicjatywami konsolidacyjnymi i festiwalowymi: festiwal Dance of the World w Gdańsku (1991), zorganizowany z inicjatywy Bożeny Kociołkowskiej, Bałtycki Uniwersytet Tańca, Gdańska Korporacja Tańca, i programami Klubu Żak (Bzdyl, Katarzyna Pastuszek). Filarami aktywności teatralnej i warsztatowej ówczesnego środowiska gdańskiego były zespoły: Teatr Dada von Bzdülów (1993), Gdański Teatr Tańca (1994), Teatr Okazjonalny (1998, obecnie Sopocki Teatr Tańca), Kino Variatino (1998), Teatr Cynada (1998). Aktywne stały się także inne ośrodki, a dynamika tych procesów wskazywała na „peryferyjny” charakter źródeł polskiego tańca współczesnego – tj. co do zasady najbardziej dynamicznie rozwijającego się poza dużymi ośrodkami kulturowymi. W 1988 z inicjatywy m.in. Jacka Łumińskiego powstał w Olsztynie Teatr Tańca Nowego (który przetrwał dwa sezony), a następnie w 1991 w Bytomiu – Śląski Teatr Tańca, który działał do 2013, również pod dyr. Łumińskiego. ŚTT, opierając się na technikach współczesnych, zaproponował nową stylistykę taneczną, nawiązującą m.in. do tradycji ludowych i kultury żydowskiej. Przez ponad dwie dekady ŚTT organizował Międzynarodową Konferencję Tańca Współczesnego, która mając charakter festiwalowy i warsztatowy, pozwalała na spotkanie z wieloma osobowościami świata tańca (gościli tu m.in. Michaił Barysznikow, Ultima Vez, Kibbutz Contemporary Dance Company). Po zmianach kadrowych i organizacyjnych od 2013 w Bytomiu działa nowa instytucja – Teatr Tańca i Ruchu Rozbark (od 2020 pod dyr. Piotrowskiej), natomiast wielu byłych tancerzy ŚTT rozwinęło indywidualne kariery choreograficzne (m.in. Tomasz Wygoda, Anita Wach, Janusz Skubaczkowski, Sylwia Hefczyńska-Lewandowska, Eryk Makohon, Korina Kordova).

Ten okres intensywnego rozwoju tańca współczesnego, ale także współczesnego baletu, przypadający na lata 80. i 90. aż do początku XXI w., charakteryzują równoczesne wpływy kilku znaczących głównych nurtów estetycznych, jakimi są niemiecki ekspresjonizm i teatr tańca z jednej strony oraz amerykański *modern dance* z drugiej [Królicza 2014]. W Kielcach linię estetyczną opartą na technice jazzowej rozwija konsekwentnie od 1995 Kielecki Teatr Tańca, pod kierownictwem Elżbiety Szlufik-Pańtak i Grzegorza Pańtaka. W Poznaniu w latach 90. nadal obecny był reformatorski duch Drzewieckiego, a jego następczyni Ewa Wycichowska – kierująca Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim od 1988 do 2016 – oprócz własnej twórczości choreograficznej, ewolucyjnie kreującej gatunek teatru tańca, pozyskała do współpracy wybitnych choreografów (Cullberg, Ek, Dominique Bagouet, Ohad Naharin), stworzyła Atelier Polskiego Teatru Tańca, scenę poszukiwań i debiutów, która zaowocowała rozwojem talentów (m.in. Andrzej Adamczak, Paulina Wycichowska, Iwona Pasińska, Paweł Malicki, Daniel

Stryjecki). Od 2016 dyrektorem Polskiego Teatru Tańca jest jego była tancerka Pasińska, która zaprasza do współpracy reżyserów (Igor Gorzkowski, Marcin Liber) i młode pokolenie choreografów polskich (m.in. Tomasz Bazan, Kaya Kołodziejczyk, Aleksandra Dziuros). Warsztaty Kreacje choreograficzne – prezentujące prace młodych choreografów utrzymane w stylach neoklasycznym i współczesnym wprowadził od 2009 w Polskim Balecie Narodowym Pastor; tutaj swój talent rozwinęli Anna Hop, Bondara czy Tyski.

Początek XXI w. przyniósł kolejną falę przeobrażeń i powstawania organizacji pozarządowych skupionych wokół tańca – Julia Hoczyk [2014] wskazuje na kilkadziesiąt nowych zespołów formalnych i nieformalnych, które w tym czasie zaczęły swoją działalność, m.in. Teatr Bretoncaffe (Warszawa 2001), Lubelski Teatr Tańca (2001), Grupa Przejściowa (Białystok 2001), Teatr Limen (Warszawa 2002), Teatr Maat Projekt (Lublin 2004), Teatr Amareya (Gdańsk 2003), Teatr Tańca Zawierowania (Warszawa 2005), Krakowski Teatr Tańca (2008), Warszawski Teatr Tańca (2008), Pracownia Fizyczna (Łódź 2009), Bałtycki Teatr Tańca (Gdańsk 2010). Warszawskie środowisko już od lat 90. w dużym stopniu aktywizują Festiwal Ciało/Umysł i Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże), a w późniejszym okresie – Festiwal Teatrów Tańca Zawierowania, festiwale kontakt improwizacji, kolektyw Centrum w Ruchu czy Centrum Sztuki Tańca (2016–2019); regularnie nowe nurty prezentują w ostatnich latach także STUDIO teatrgaleria, Komuna Warszawa, Nowy Teatr czy CSW Zamek Ujazdowski. W coraz większym stopniu stawała się widoczna obecność choreografów w teatrze (Bzdyl, Kołodziejczyk, Weronika Pelczyńska, Iza Szostak, Dominika Knapik, Mikołaj Mikołajczyk) i operze (Wesołowski, Przybyłowicz, Wygoda, Weiss, Hop, Bondara, Pańtak, Cezary Tomaszewski). Na początku XXI w. do Polski zaczęli wracać i przekazywać swoje doświadczenie polscy absolwenci zagranicznych uczelni artystycznych (Paulina Wycichowska, Paulina Reiter, Filip Szatarski, Maciej Kuźmiński, Pelczyńska, Paweł Sakowicz, Kołodziejczyk). W latach 2004–2021 na polskiej scenie tańca znaczącą rolę odgrywała poznańska Art Stations Foundation, która w ramach kierowanego przez Joannę Leśnieworską programu Stary Browar Nowy Taniec, w tym programów rezydencyjnych i własnych produkcji, umożliwiała twórczy dialog z szeroko pojętą performatyką, tańcem conceptualnym czy metatańcem, tj. ogólnie z powrotem postmodernistycznej myśli choreograficznej. Ze Starym Browarem w różny sposób wiązało się pokolenie twórców tzw. nowego tańca, m.in. Renata Piotrowska-Auffret, Aleksandra Borys, Agnieszka Kryst, Maria Stokłosa, Janusz Orlik, Rafał Urbacki, Agata Siniarska, Karol Tymiński, Wach.

Odzwierciedla to zmiany we wcześniejszej dynamice „peryferii”, gdyż wiele z tych nowych zjawisk koncentruje się tym razem w dużych miastach, w tym w stolicy, a ponadto przedstawiają one bardziej zróżnicowany i niehierarchiczny krajobraz wpływów estetycznych, od tradycyjnego teatru tańca po teatr fizyczny, wpływy belgijskie, holenderskie, izraelskie, *postmodern dance*, kontakt improwizację, *butō*, formy kolektywne, hybrydowe i interdyscyplinarne, a także praktyki somatyczne, takie jak joga i Body Mind Centering®; wśród najmłodszych pokoleń twórców istotne w praktyce artystycznej stają się kwestie genderowe, polityczne, ekologiczne i związane z kulturą pracy (m.in. feministyczno-queerowy interdyscyplinarny kolektyw KEM założony w 2016 w Warszawie). Współcześni choreografowie i choreografki funkcjonują na ogół jako niezależni artyści, często pracując w więcej niż jednym kraju, co skutkuje nieregularnością prezentacji lub też krótkim żywotem zespołów, z dominującym potencjałem małych form scenicznych. Oprócz wymienionych dużą dynamikę swojej choreograficznej obecności zaznaczają również: Tomasz Bazan, Aleksandra Bożek-Muszyńska, Barbara Bujakowska, Izabela Chlewińska, Anna Godowska i Sławomir Krawczyński, Małgorzata Haduch, Sylwia Hanff, Anna Nowicka, Ramona Nagabczyńska, Magdalena Jędra, Agnieszka Kryst, Anna Steller, Jacek Owczarek,

Ilona Trybuła, Marta Ziółek, a z najmłodszego pokolenia: Tomasz Ciesielski, Hygin Delimat, Wojciech Grudziński, Daniela Komędera-Miskiewicz, Robert Wasiewicz, Dominik Więcek, Jakub Lewandowski, Oskar Malinowski, Magdalena Przybysz, Alka Nauman, Ilona Gumowska, Iwona Orzełowska, Bartek Woszczyński, Alicja Czyczel, Katarzyna Sikora, Hana Umeda.

Nowe otwarcie polityczno-ekonomiczne w latach 90. skutkowało z jednej strony zwiększoną swobodą idei i myśli choreograficznej, z drugiej zaś konfrontacją z gospodarką rynkową, która zmuszała do zmiany systemu finansowania instytucji, twórców i spektakli, co doprowadziło do wykształcenia się systemu grantowego, opartego na sieci fundacji i stowarzyszeń, festiwalu i twórców niezależnych. Z tego m.in. powodu ważnym miejscem w systemie produkcji stały się festiwale, m.in. *Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych* (1993–2001, Kalisz), *Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca* w Lublinie (od 1997), niekiedy będące w zasadzie jedynym wydarzeniem związanym z tańcem współczesnym na mapie kulturalnej regionu, jak przez wiele lat *Mandala* we Wrocławiu (od 2005) czy *Festiwal Kalejdoskop* w Białymstoku (od 2002), a w ostatnich latach – *Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca Scena Otwarta* w Tarnowie (od 2011). Twórcom nowych nurtów i wyznaczanych przez nie sposobów produkcji i prezentacji towarzyszy relatywnie nowy zawód związany ze sztuką tańca: kuratora/kuratorki – osoby odpowiedzialnej za realizację przedsięwzięcia, dbającej o przepływ informacji i organizację produkcji (do najbardziej aktywnych kuratorów należą m.in. Kozak, Janusz Marek, Adam Kamiński, Marta Keil, Anna Królica, Leśniewska), oraz dramaturga/dramaturżki, autorów tekstów dla sceny, wspierających proces twórczy (m.in. Anka Herbut, Mateusz Szymanówka, Wojciech Klimczyk).

Dynamice zmian choreograficznych, niezwykle intensywnej w pierwszych dekadach XXI w., zwłaszcza po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej w 2004, i utrzymanej mimo nierozwiązanych kwestii braków infrastrukturalnych, towarzyszy także rozwój *krytyki tańca* i szkolnictwa w obszarze tańca.

BIBLIOGRAFIA: Hoczyk, J., *Ku autonomii i profesjonalizacji: proces negocjowania tożsamości polskiego tańca*, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Other – Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014; Królica, A., *Polskie peryferia w „rodzinnej” Europie. W stronę instytucjonalizacji tańca*, [w:] *European Dance since 1989...*; Królica, A., *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Tarnów 2011; Raporty regionalne o stanie tańca przygotowane na I Kongres Tańca, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2011, https://imit.org.pl/uploads/materials/files/kongres_tanca_raport.pdf (dostęp: 16.08.2021); *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Jagoda Ignaczak, Joanna Szymajda

Choreografia masowa

określenie oznaczające opracowywanie kompozycji ruchowo-tanecznych przeznaczonych dla dużych zespołów wykonawczych, występujących przeważnie w otwartej przestrzeni, w obiektach sportowych lub wielkich halach widowiskowych. Pojęcie to może się odnosić zarówno do widowisk artystycznych, gimnastyczno-sportowych, jak i wydarzeń społecznych. Podstawowym kryterium jest tu duża liczba wykonawców, tworzących wspólnotę/zbiorowość podobną do abstrakcyjnej formy, która niczym jedno ciało podlega impulsowi ruchu. Jednostka traci swoją tożsamość i staje się elementem anonimowym (wykonawcy nie są zazwyczaj wymieniani z imienia i nazwiska).



Il. 18. Otwarcie Igrzysk Olimpijskich, Berlin 1936. Fot. Max Ehlert. ©Ullstein Bild, ArenaPAL

W opublikowanym w 1927 eseju *Ornament z ludzkiej masy* Siegfried Kracauer jako przykład choreografii masowej podał rewiowe zespoły Tiller Girls (prowadzone przez konkurujących ze sobą Johna Tillera i Lawrence’a Tillera), uznając je za ornament w postaci anonimowej i abstrakcyjnej masy (podobnej do robotników przy taśmach produkcyjnych), reprezentujący dokonujące się na początku XX w. przemiany społeczne. „Ornament z ludzkiej masy jest więc ludem wypreparowanym, ujętym w czysty formalny ruch choreografii, oderwany od jego właściwego życia” [Mościcki 2016].

Już w historycznych formach widowiskowych można wskazać przykłady choreografii masowej, np. *triumf* – uroczysty pochód organizowany w antycznym Rzymie, do organizacji którego mieli prawo dowódcy zwycięskich batalii wojskowych. Uroczyste pochody wskrzeszone zostały w czasach włoskiego renesansu i były urządzone od XV w. podczas karnawału lub na specjalne okazje (śluby władców, objęcie wysokich stanowisk), np. we Florencji ku czci Petrarki. Uroczyste pochody opisał Giorgio Vasari w *Żywotach najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* (1550). Przebiegały one według specjalnie opracowanego scenariusza, określającego kolejność poszczególnych grup wykonawców pieszych i konnych bądź udekorowanych wozów (projektował je także Leonardo da Vinci) oraz choreografii kreślącej linie, po jakich

miały się poruszać. Innym przykładem są widowiska masowe organizowane w czasach rewolucji francuskiej (1789–1794), urządzone według nowego kalendarza, np. na Święto Federacji (1790), święto ku czci Najwyższej Istoty (1794), które również przebiegały zgodnie z określoną wcześniej choreografią. W XIX w. o choreografii masowej można mówić w odniesieniu do świąt i manifestacji publicznych organizowanych np. na ziemiach niemieckich w związku z jubileuszami Johanna Wolfganga Goethego czy Friedricha Schillera albo w Wielkopolsce dla uczczenia Adama Mickiewicza czy Juliusza Słowackiego. O choreografii masowej można mówić wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z projektowaniem, komponowaniem ruchu dużych grup uczestników – wykonawców.

W XX w. choreografia masowa zyskała nieco inne znaczenie i pojawiała się przede wszystkim w związku z amatorskimi chórmi ruchowymi, które powołał do życia Rudolf Laban. Działając w wielu miastach Niemiec, miały przede wszystkim spełniać funkcje społeczne – angażować młodych wykonawców w działania wspólnotowe. Chóry ruchowe pracowały pod kierownictwem instruktorów kształconych przez Labana i dzięki jego notacji (zob. *notacja tańca*) mogły przygotowywać wspólne przedstawienia, np. *Lichtwende*, *Prometheus* i *Agamemnon's Tod*.

Najczęściej podawanym przykładem choreografii masowej jest widowisko przygotowane na otwarcie XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936. Pierwotnie jego opracowanie powierzono Labanowi, który zaangażował chóry ruchowe z 30 miast niemieckich, łącznie ok. 1 tys. osób. Podczas jednej z końcowych prób *Vom Tauwind und der neuen Freude* (O odwilży i nowej radości) zostało ono jednak odrzucone przez Josepha Goebbelsa jako niezgodne z ideologią partii. Wieloczęściowe widowisko, które pokazano podczas otwarcia olimpiady 1 sierpnia 1936 – *Olympische Jugend* (Olimpijska młodzież), do muz. Carla Orffa i Wernera Ekga, przygotowało ostatecznie pięcioro choreografów: część pierwszą w wykonaniu 2500 dziewczynek w białych sukienkach w wieku 10–12 lat, 900 młodych mężczyzn w kolorowych strojach i 2300 nastolatków opracowały Dorothee Günther i Maja Lex – jako przemarsze chłopców i tańce po kole dziewcząt; część drugą *Anmut der Mädchen* (Wdzięk dziewcząt) przygotowała Gret Palucca – w formie zbiorowego walca; część czwartą wypełniły przemarsze mężczyzn z flagami; część kolejna, w choreogr. Haralda Kreutzberga, miała upamiętniać młodych bohaterów: w scenie końcowej 60 tańczących mężczyzn padało, wyobrażając martwych żołnierzy poległych w walce; końcową taneczną lamentację w wykonaniu 60 kobiet opracowała Mary Wigman. W scenie finałowej *Olympischer Hymnus* (Hymn olimpijski) odśpiewano *Ode do radości z IX Symfonii d-moll op. 125* Ludwiga van Beethovena. Współcześnie uroczystości otwarcia igrzysk olimpijskich lub inauguracji wielkich wydarzeń sportowych w formie choreografii masowych przygotowywało wielu wybitnych reżyserów i choreografów, m.in. Philippe Decouflé (Albertville 1992), Akram Khan (Londyn 2012).

Szczególnym przykładem choreografii masowej jest projekt zrealizowany z inicjatywy Alaina Platel'a i les ballets C de la B, w ramach którego na podstawie *Święta wiosny* Igora Strawińskiego ok. 300 wykonawców pochodzących z różnych zespołów tańca (zawodowych i amatorskich, od tańca artystycznego do *hip-hopu*, zespołów tańca orientального, tańca północnoafrykańskiego i ludowego tańca bułgarskiego oraz grup terapii tańcem) opracowywało poszczególne fragmenty, z których następnie skomponowano przedstawienie masowe zaprezentowane w Gandawie 28 kwietnia 2018. Projekt ten został powtórzony w Valladolid w kwietniu 2019 i w Marsylii w czerwcu 2019.

Współcześnie w myśleniu o dużych grupach generujących ruch pojawiła się koncepcja choreografii społecznej. Gabriele Klein definiuje ją w sposób następujący: „Choreografia społeczna łączy myślenie o choreografii wywodzące się z praktyki tańca współczesnego, a więc organizację ciał

w czasie i przestrzeni (czasami utrwaloną w notacji) oraz socjologiczną koncepcję porządku społecznego (Norbert Elias)”, odnosi się zatem do „współzależności ciał i ich ruchów, które dopiero stają się podstawą działań indywidualnych i porządku sfery społecznej. Dlatego też koncepcja choreografii społecznej umożliwia spojrzenie z perspektywy choreografii na społeczne figuracje: skupia się na praktykach interakcji społecznych i materialności ich relacji” [Klein 2018: 151–152]. Koncepcja ta kładzie nacisk na potencjał politycznej efektywności ciała zbiorowego, które ma możliwość zajęcia przestrzeni publicznej i kwestionowania istniejącego porządku. W tym ujęciu termin choreografia nie jest powiązany wyłącznie z tańcem, lecz odnosi się do porządkowania ciał w przestrzeni i ustanawiania relacji między nimi, co jest widoczne np. w nowych kulturach protestu społecznego.

BIBLIOGRAFIA: Fleig, A., *Tanzmaschinen. Girls im Revuethater der Weimarer Republik*, [w:] *Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, red. S. Meine, K. Hottmann, Schliengen 2005; Klein, G., *Kolektywne ciała protestu. Choreografie społeczne i materialność społecznych struktur*, przeł. B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa–Poznań–Lublin 2018; Kracauer, S., *Ornament z ludzkiej masy*, przeł. C. Jenne, [w:] *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, Warszawa 1987; Lehne, J., *Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellungen in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre*, [w:] *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, red. M. Cowan, K.M. Sicks, Bielefeld 2005; Mościcki, P., *Choreografia rewolucyjnego wrzenia*, „Didaskalia” 2016, nr 133–134; Piotrowska, M., *Narodowe widowiska kulturowe*, Poznań 2011; *Teatr masowy – teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź 2011; Toepfer, K., *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkeley 1997, <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft167nb0sp/> (dostęp: 28.09.2021).

Małgorzata Leyko

Choreologia

termin stosowany w dwóch znaczeniach: 1. Nauka o tańcu i jego zasadach. Termin wprowadzony przez Rudolfa Labana w latach 1926–1928 na określenie przedmiotu nauczania w Choreographisches Institut w Würzburgu. Przedmiot realizowany był poprzez doświadczenie cieleśne tańca (działanie fizyczne), zrozumienie jego prawd (naukowe) i wejście w odczucia, jakie daje taniec (psychologiczne). Nowa nauka obejmowała większość zagadnień badawczych, którymi Laban zajmował się od 1914, a które pod koniec lat 20. XX w. były ujęte w trzy podstawowe subdyscypliny: choreutykę, eukinytykę i kinetografię. Choreutyka zajmuje się badaniami (analizą i syntezą) ruchów ciała ludzkiego w przestrzeni (sposób prowadzenia ruchu i jego zakres), a szczególnie w indywidualnej przestrzeni tancerza, czyli kinesferze. Do opisu występujących w niej możliwości ruchowych Laban stosował właściwości brył foremnych – sześcianu, ośmiościanu i dwudziestościanu – a szczególnie relacji ich wierzchołków oraz określających je trzech wymiarów, trzech poziomów, czterech osi diagonalnych i trzech płaszczyzn ruchu. Poszukiwał też najbardziej zharmonizowanych relacji w przestrzeni (niem. *Raumlehre*, ang. *space harmony*), określanych mianem skal ruchowych (skala wymiarów, skala przekątnych, skala A, skala B, skala podstawowa). Eukinytyka (z gr. harmonijny ruch) zajmowała się uchwyceniem czasowych współczynników tańca, takich jak rytm, frazowanie i dynamika ruchu, będących przejawem wewnętrznej postawy tancerza. W latach 40. XX w. eukinytyka zastąpiona została teorią wysiłku

(*effort*), określającą wzajemne relacje wyróżnionych przez Labana współczynników tańca – ciężaru, czasu, przestrzeni i przepływu – w różnych rodzajach wysiłków ruchowych, a także wyznaczającą harmonijne sekwencje wysiłku. Kinetografia zaś stanowiła autorską metodę notacji ruchu, która w odróżnieniu od innych systemów wyrosła z analizy choreutycznej, a nie konwencji ruchowej i dlatego do dziś stanowi najbardziej uniwersalny system notacyjny, służący nie tylko dokumentacji i analizie, ale również edukacji.

Współcześnie w Europie Zachodniej dominuje tendencja do wyodrębniania kinetografii jako oddzielnej dyscypliny. Pozostałe subdyscypliny choreologii uzupełniono o zagadnienia, które nurtowały Labana pod koniec życia, ale przemyślenia na ich temat nie zostały opublikowane. Jako podstawowe zagadnienia choreologii współczesnej zwykło się wyróżniać: ciało (*body* – relacje między różnymi częściami ciała w ruchu), akcje ruchowe (*action* – akcje podstawowe, ich źródła i pochodne), przestrzeń (*space* – odpowiednik choreutyki), dynamikę (*dynamics* – odpowiednik eukinytyki/*effort*) i relacje między tancerzami (*relationships*). W Stanach Zjednoczonych stosuje się określenie Labanowska Analiza Ruchu (*Laban Movement Analysis*), która uwzględnia kategorie Labana uzupełnione przez Lisę Ullmann, Warrena Lamba i Irmgard Bartenieff: ciało (*body*, Bartenieff Fundamentals™), *effort* (*energetic dynamics*), kształty w ruchu (*shape*), przestrzeń (*space* – odpowiednik choreutyki).

2. Notacja tańca wg systemu stworzonego w latach 1947–1955 przez Joan i Rudolfa Beneshów (zob. Benesha notacja) w wyniku analizy konwencji tańca klasycznego oraz codziennych czynności roboczych. Rozumienie choreologii jako „estetyczne i naukowe badanie wszystkich form ludzkiego ruchu za pomocą notacji ruchu” Rudolf Benesh zdefiniował w 1955 w książce *An Introduction to Benesh Dance Notation*. W tym systemie zapisuje się kolejne pozy taneczne sylwetki tancerza widzianej od tyłu. Znaki graficzne symbolizujące położenie dłoni lub stóp w przestrzeni stawia się na pięciolinii, której linie odpowiadają kolejno poziomowi głowy, ramię, talii, kolan i stóp, przy czym krótka kreska oznacza położenie dłoni lub stopy przed płaszczyzną czołową ciała, a kropka – z tyłu tej płaszczyzny. Oddzielny znak graficzny w górnej części pięciolinii określa zmiany pozycji głowy. Poniżej pięciolinii umieszcza się znaki graficzne oznaczające zmiany kierunku w płaszczyźnie poziomej. Dodatkowe symbole graficzne określają jakości ruchu. System został zaprezentowany podczas Wystawy Światowej w Brukseli w 1958, a w 1962 powstał Benesh Institute of Choreology (od 1997 włączony do Royal Academy of Dance). Notacja Benesha znajduje dość powszechne zastosowanie w dokumentacji tańców baletowych, choć stosowano ją również do dokumentacji tańców tradycyjnych oraz terapii tańcem. W ślad za przyjętym przez Benesha określeniem systemu w wielu krajach Europy Zachodniej osoby zajmujące się tą notacją zwykło się nazywać choreologami.

BIBLIOGRAFIA: Benesh, R., J. Benesh, *An Introduction to Benesh Movement Notation*, London 1955; Dąbkowska, A., *Choreutyka – koncepcja ruchu Rudolfa Labana*, „Studia Choreologica” 2014, t. XV; Laban, R., F.Ch. Lawrence, *Effort. Economy in Body Movement*, Boston 1974; Lange, R., *Podręcznik kinetografii wg metody Labana–Knusta*, Kraków 1975; Preston-Dunlop, V., *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*, London 2008.

Tomasz Nowak

Choreometryka

[choreometria]

metoda analizy porównawczej stylów tanecznych, której celem jest zestawienie różnego rodzaju obiektywnych danych dotyczących tańca i czynności codziennych, rozpatrzenie ich w kontekście środowiska społecznego oraz określenie ich rozkładu geograficznego. W zakresie cech wykonania tanecznego metoda ta nawiązuje do teorii Rudolfa Labana, uwzględniając dane dotyczące aparatu wykonawczego (liczba tancerzy, cechy formacji grupowej, stopień i rodzaj synchronizacji pomiędzy tancerzami), postawy ciała, zaangażowanie w ruch poszczególnych części ciała i ich wzajemnych relacji, kształt i zakres ruchu, jego charakter oraz przebieg w czasie i przestrzeni, operowanie ciężarem, przepływ napięć i dynamiki, a także zasady strukturyzowania motywów ruchowych. Na potrzeby tej metody wysublimowane narzędzia Labanowskie zostały jednak sprowadzone do ograniczonej liczby „jakości ruchowych” występujących w zachowaniach kulturowych i kontrolujących sposoby operowania energią członków społeczeństwa. Metoda zakłada bowiem ścisły związek pomiędzy ruchami codziennymi i roboczymi a tańcem. Curt Sachs proponuje ewolucyjny schemat rozwoju kultur tanecznych, odpowiadający ewolucji systemów ekonomicznych społeczeństw. Choreometria opracowana została przez Alana Lomax'a, Irmgard Bartenieff i Forrestine Paulay w 1961 jako rozwinięcie stworzonej przez Lomax'a w latach 50. metody kantometryki (kantometrii), rozpatrującej szereg składowych wykonania pieśni odniesionych do kontekstu społecznego, co umożliwiała określenie geograficznego rozkładu zjawisk wokalnych. Już jednak w latach 70. zarzucano metodzie ograniczanie się jedynie do analizy niewielkiej liczby niereprezentatywnych materiałów filmowych (135 kultur), uproszczenie zjawisk ruchowych oraz całkowitą nieprzydatność w odniesieniu do kultur tanecznych środowisk zurbanizowanych.

BIBLIOGRAFIA: Dąbkowska, A., *Teoria ruchu ciała Rudolfa Labana w pracy Irmgard Bartenieff*, „Studia Choreologica” 2013, t. XIV; Lomax, A., *Brief Progress Report. Cantometrics–Choreometrics Projects*, „IFMC Yearbook” 1972, t. VI; Lomax, A., *Choreometrics and Ethnographic Filmmaking*, „Filmmakers Newsletter” 1971, nr 4; Lomax, A., I. Bartenieff, F. Paulay, *Choreometrics. A Method for the Study of Cross-Cultural Pattern in Film*, „Research Film” 1969, t. VI; Lomax, A., I. Bartenieff, F. Paulay, *The Choreometrics Coding Book*, [w:] A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington 1968.

Tomasz Nowak

Choreoterapia

metoda terapeutyczna opierająca się na tańcu i ruchu w procesie zmierzającym do poprawy komfortu uczestnika (pacjenta/klienta). Sprzyja wewnętrznej integracji, zharmonizowaniu relacji ze sobą i otoczeniem, rozwinięciu świadomości ciała i jego możliwości wyrażania za pomocą ruchu emocji, neutralizuje niekorzystne stany emocjonalne, otwiera nowe perspektywy poznawcze i ułatwia procesy integracyjne. Jest formą komplementarną w procesie diagnostycznym i klinicznym, odgrywa znaczącą rolę w rehabilitacji, ostatnio także psychoonkologii. Jej celem nie jest nauka konkretnych kroków czy technik tanecznych, a wykorzystanie możliwości ruchowych ciała do form terapii na różnych poziomach potrzeb i oczekiwań. Jest adresowana do różnych grup wiekowych i środowiskowych, częściej przybiera postać zespołową niż indywidualną.

W działaniu polega na improwizacji ruchowej oraz realizacji zadań tematycznych, niekiedy mających formę zabawy ukierunkowanej na relaksację. Terapeutyczna funkcja tańca znana jest niemal tak długo jak sam taniec. Rytuały ruchowe od początku cywilizacji służyły wyrażaniu silnych emocji i pomagały rozładować napięcie z nimi związane.

Naukowe, oparte na badaniach role i cele choreoterapii zostały opracowane i zastosowane w praktyce dopiero w latach 40. XX w. w USA, choć jej zwiastuny można dostrzec już w pracach François Delsarte'a, Émile'a Jaques-Dalcroze'a i w ekspresjonistycznym doświadczeniu choreograficznym Mary Wigman, które było inspiracją dla amerykańskich pionierek choreoterapii: Marian Chace, Liljan Espenak, Mary Whitehouse, Almy Hawkins. W swojej praktyce sięgały one m.in. do teorii psychologicznych Carla Rogersa i Abrahama Masłowa, Friedricha Adlera, Sigmunda Freuda i Carla Junga, a ich zasługą jest opracowanie pierwszego systemu strategii i metod interwencji terapeutycznej m.in. w zakresie świadomości ciała, aktywności psychoruchowej i reaktywności złożonej. Największe zasługi dla sformalizowania tańca jako metody terapeutycznej miała Chace, która do programu własnej szkoły tańca w Waszyngtonie wprowadziła zajęcia z improwizacji ruchowej (1942), a następnie podjęła skuteczną formę terapii z pacjentami szpitala św. Elżbiety w Waszyngtonie, w relacji z którymi zawodził kontakt werbalny. W 1966 Chace stanęła na czele powołanego przez siebie Amerykańskiego Stowarzyszenia Terapii Tańcem (American Dance Therapy Association). Europejską instytucją koordynującą działania, organizującą szkolenia i współpracę między krajami członkowskimi jest European Association Dance Movement Therapy z siedzibą w Monachium (Niemcy).

W Polsce choreoterapia stosowana jest od lat 70. XX w., m.in. w wyniku rozwoju psychologii humanistycznej (Kazimierz Jankowski, Kazimierz Dąbrowski). Jej prekursorką jest Zofia Aleszko, przez wiele lat pracująca w Instytucie Psychiatrii i Neurologii w Warszawie, autorka pierwszego w Polsce doktoratu na temat zastosowania tańca w leczeniu nerwic. Jednym z jej kluczowych badań, które prowadziła w Akademii Wychowania Fizycznego w Warszawie, było zastosowanie choreoterapii u studentów ze zdiagnozowaną nerwicą. Brała udział w polsko-amerykańskim programie naukowym dotyczącym stosowania różnych form aktywności ruchowej w terapii nerwic młodzieży. W tym czasie choreoterapia nie była powszechną praktyką, dopiero na przełomie XX i XXI w. zdobyła mocną i trwałą pozycję.

Przez wiele lat pojęcia: choreoterapia i psychoterapia tańcem traktowane były synonimicznie. Współczesna choreoterapia rozróżnia trzy formy działania na różnych poziomach interwencji: taniec terapeutyczny, terapia tańcem i psychoterapia tańcem. Każda z tych specjalności bazuje na ruchu i potencjale tańca, rozumianego nie tylko w wymiarze artystycznym. Taniec terapeutyczny jest najczęściej wykorzystywany jako metoda nakierowana na poprawę komfortu emocjonalnego uczestnika, rozbudowanie świadomości ciała i czerpanie korzyści społecznych w relacji ze sobą i grupą. Głównym czynnikiem pobudzającym procesy terapeutyczne jest tu taniec, natomiast w terapii tańcem i psychoterapii tańcem podstawą jest relacja terapeutyczna. Znaczącym momentem dynamizującym rozwój choreoterapii w Polsce była inicjatywa wprowadzenia jej do programu Międzynarodowych Warsztatów Tańca Współczesnego, organizowanych w Poznaniu przez Polski Teatr Tańca – Balet Poznański. Warsztaty choreoterapii odbywały się tu w latach 2001–2009, by wyewoluować do formy samodzielnej, organizowanej przez powstałe w 2001 Polskie Stowarzyszenie Choreoterapii, zainspirowane przez prof. Danutę Koziello, a którego prezesem jest nieprzerwanie Ewa Wycichowska. PSCh zbudowało szeroką strukturę działania, sformułowało też polskie standardy zawodowe, na podstawie wzoru wypracowanego przez kraje posiadające uregulowany status terapii i psychoterapii tańcem: USA, Grecję, Hiszpanię, Niemcy, Wielką Brytanię i Włochy. Organizuje kursy i warsztaty, szkoli choreoterapeutów,

certyfikuje ich kwalifikacje, współpracuje ze specjalistami z Europy i USA. Podobne cele stawia sobie, oparty na brytyjskim Dance Movement Therapy, Polski Instytut Psychoterapii Tańcem i Ruchem, którego powołanie zainicjowała Zuzanna Pędzich. Organizuje on m.in. czteroletnie podyplomowe studia kształcące terapeutów. Choreoterapię można obecnie studiować podyplomowo m.in. w Poznaniu (Uniwersytet Medyczny), Łodzi (Centrum Kształcenia Podyplomowego i Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna), Warszawie (Warszawska Wyższa Szkoła Humanistyczna). Na AWF-ie w Poznaniu powstały pierwsze w Polsce studia licencjackie dla terapeutów tańcem – taniec w kulturze fizycznej.

BIBLIOGRAFIA: Koziello, D., *Taniec i psychoterapia*, Poznań 2002; *Psychoterapia tańcem i ruchem w Polsce i na świecie*, t. 1–2, red. Z. Pędzich, Warszawa 2009.

Jagoda Ignaczak

Chorwacja – rozwój tańca współczesnego

W Chorwacji taniec współczesny zaczął się rozwijać w latach 90. XX w., po odzyskaniu niepodległości w wyniku rozpadu Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii. Wówczas pojawiła się nowa generacja choreografów i tancerzy, choć niektórzy artyści byli aktywni także we wcześniejszym okresie, a dzięki działaniom choreografki Milany Broš, zafascynowanej amerykańskimi grupami Judson Dance Theater i Grand Union, pewne tendencje związane z *postmodern dance* oraz kontakt improwizacją niemal równocześnie zostały przeniesione do działań chorwackich alternatywnych grup tanecznych. W latach 90. scenę tańca w Zagrzebiu tworzyli: Katja Šimunić, Mare Sesardić, Ksenija Čović, Mirna Žagar, Snježana Abramović (Zagreb Dance Company), Iva Nerina Gattin (Llinkt!), Darko Kolor (Croatian Association of Independent and other Dance Artists), Rajko Pavlić (Liber Dance Studio), Goran Sergej Pristaš (Centre of Drama Art), Vladimir Stojšavljenić (Dance Week Festival), Bosiljka Vujović Mažuran (Contemporary Dance Studio).

Największe ośrodki tańca współczesnego to Zagrzeb i Pula (tu działa Robert Milevoj). Jedną z organizacji non profit najdłużej wpierających taniec w Chorwacji jest Hrvatski institut za pokret i ples (Instytut Ruchu i Tańca), założony przez Mirnę Žagar. Od 1982 organizuje on festiwal Tjedan suvremenog plesa (Tydzień Tańca Współczesnego), który w 2021 miał 38. edycję. Wydarzenie to regularnie wspierały władze miejskie i organizacje międzynarodowe, liczne projekty partnerskie z Amsterdamem, Kopenhagą, Pragą i Francją promowały chorwackich artystów za granicą, otwierały ich jednocześnie na nowe działania i kontakty. Wokół festiwalu gromadzili się i dojrzewali tacy twórcy jak: Matko Raguž, Ivana Müller, Alexander Acev, Denis Senic, Andrea Božić. Inne inicjatywy w Zagrzebiu zasługujące na uwagę to: TALA Dance Center, prywatne studio tańca prowadzone przez Tamarę Curić, jednocześnie platforma edukacji i wspierania młodych choreografów, organizator Festiwalu Platforma.HR, oraz eksperymentalne sceny taneczne Ekscena, funkcjonujące od 2001 dzięki działaniom Selmy Banich, tancerki, performerki i choreografki. Ekscena działała jako strefa edukacji i badań dla twórców pracujących w Chorwacji. Platforma.HR zaś była jednym z ważniejszych tanecznych wydarzeń kulturalnych na Bałkanach, większość występujących tu artystów pochodziła z Chorwacji, ale prezentowano również działania twórców z Serbii, Słowenii oraz Bośni i Hercegowiny. Platforma.HR odbywała się od końca lat 90. do połowy pierwszej dekady XXI w. Wiele inicjatyw w chorwackim tańcu mogło się rozwijać dzięki współpracy z niemieckim Goethe-Institut.

W 2000 środowisko taneczne wystosowało do Ministerstwa Kultury apel o opracowanie strategii rozwoju tańca współczesnego w Chorwacji. Na lata 90. przypada początek krytycznego czytania materiałów o tańcu i sztuce, zapoczątkowanego przez National and University Library w Zagrzebiu. Już w latach 80. badaniami nad sceną chorwacką zajmowały się Iva Nerina Sibila i Katja Šimunić, później też Ivana Slunjski, Maja Đurinović. Regularnie wydawane jest czasopismo dotyczące tańca: „Kretanja/Movements”, od 2006 pojawiały się jego angielskojęzyczne edycje, a później także dwujęzyczne (chorwacko-angielskie). W 1993 powstało wydawnictwo Gesta, jego współzałożycielem był Miroslav Mićanović, który wydał m.in. *Philosophy of Dancing* oraz w 1995 *A Life for Dance* Rudlofa Labana i *Music and Dancer* Émile’a Jaques-Dalcroze’a. Gesta wydało także dwie biografie chorwackich artystek modernistycznych: *Mercedes Goritz Pavelić* (2000) i *Mia Čorak Slavenska* (2004); w 2008 powstał nowy projekt zatytułowany *The Development of Contemporary Dance: Ana Maletić / Biography* (Rozwój tańca współczesnego: Ana Maletić. Biografia), autorstwa Mai Đurinović, wydany przez HIPP (Hrvatski institut za pokret i ples – Chorwacki Instytut Ruchu i Tańca).

BIBLIOGRAFIA: Đurinović, M., *Exploring the History of Croation Dance, Kretanja Movements*. *Časpis za plesnu umjetnost*, „Dance Magazin” 2016, nr 26.

Anna Królica

Chóry ruchowe

[niem. *Bewegungschöre*]

wielosobowe formacje wykonujące wspólne choreografie gimnastyczno-taneczne, które zdobyły popularność dzięki Rudolfowi Labanowi. W dziejach teatru i tańca ruch zbiorowy pojawiał się już wcześniej w postaci chórów w tragedii antycznej, w widowiskach rytualnych oraz na uroczystościach dworskich w XVII i XVIII w., a w czasach Jeana-Georges’a Noverre’a i Gaspera Angioliniego jako *corps de ballet* uzyskał samodzielność sceniczną. W XX w. taniec chórалny wprowadzał do swoich eurytmicznych misterii (zob. eurytmia) w latach 1910–1913 i inscenizacji *Fausta* w latach 1915–1918 Rudolf Steiner w Goetheanum w Dornach. Także Émile Jaques-Dalcroze w inscenizacji *Orfeusza i Eurydyki* Christopha Willibalda Glucka w 1913 w Hellerau jako nowy środek wyrazu scenicznego wykorzystał rytmicznie poprowadzone grupy tancerzy. W 1927 Lola Rogge zainscenizowała w Hamburgu „chóralne przedstawienia taneczne”: *Thyll* (1933), *Die Amazonen* (1935), *Vita Nostra* (1950).

Chóry ruchowe stworzone przez Labana należy przyporządkować do amatorskiego ruchu tanecznego, nastawionego na edukacyjne i społeczne oddziaływanie na młodzież, młodych robotników i kobiety. W założonej w 1923 w Hamburgu szkole nauczano zarówno zawodowych tancerzy i pedagogów tańca, jak i amatorów – dzieci i dorosłych. Program obejmował nowoczesne kształtowanie ciała i zbiorowe układy ruchowe stworzone na wzór chóralnego mówienia (niem. *Sprechchor*). W organizowanych pokazach podstawowym materiałem było ciało zbiorowe, poprzez które formowano przestrzeń. Podczas przygotowywania wykonawców zwracano uwagę przede wszystkim na wycucie przestrzeni i kolektywną reakcję na rytm podawany przez instrumenty perkusyjne. Opracowano dwa podstawowe warianty: przywódca chóru inicjował i prowadził ruch grupy lub chór dzielony był na mniejsze zespoły, które współdziałały ze sobą bądź podejmowały ruch antagonistyczny. „Podczas zajęć zachodził nie tylko pewien proces cielesny, który miał znaczenie «taneczno-zdrowotne», lecz także – zazwyczaj podczas ćwiczeń

na świeżym powietrzu – wiązał się z aspektem higienicznym i podkreśleniem związku z naturą. Szczególna wartość metody pracy z chórami ruchowymi wiązała się z jej znaczeniem społeczno-wychowawczym: tancerzom amatorom nie tylko wpajano choreograficzny wzór tezy – antytezy, siły – przeciwności, działania – przeciwdziałania, ucząc ich zachowania cielesnego, lecz w tych chórach ruchowych, które nie były przeznaczone do «wystawiania na widok» – były kształtowane pewne zachowania uniwersalne: wrażliwość na elementarną hierarchię w stosunkach międzyludzkich, na zmienność funkcji przewodzenia i podlegania przywództwu” [Dörr 2005: 187]. Laban z reguły nie zakładał wykorzystywania chórów ruchowych w swoich widowiskach, ale ich udział w *Lichtwende*, *Prometheus* i *Agamemnon's Tod* został przyjęty z entuzjazmem i służył ich popularyzacji.

W 1926 powstał Laban-Bund, stowarzyszenie skupiające 24 szkoły w całych Niemczech, a także w Austrii i Szwajcarii, służące pielęgnowaniu nowej formy powszechnej kultury cielesnej. Wykształceni przez Labana tancerze instruktorzy pracowali z lokalnymi grupami, liczącymi od 20 do 60 osób, korzystając z choreografii Labana zapisanych w jego systemie *notacji tańca*. Kiedy powierzono mu przygotowanie widowiska masowego na otwarcie XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936, choreografia przedstawienia *Vom Tauwind und der neuen Freude* ćwiczona była w 30 miastach przez 41 chórów ruchowych. W próbnym pokazie przedstawienia w Dietrich-Eckart-Bühne wzięło udział ok. 1 tys. wykonawców, widowisko nie zyskało jednak akceptacji ideologicznej Josepha Goebbelsa i zostało odwołane, a Laban musiał opuścić Niemcy. Ostatecznie pokaz przygotowali inni choreografowie (zob. choreografia masowa).

Na wzór niemieckich chórów ruchowych także w ZSRR w latach 1930–1952 tworzone podobne formacje z kształconych we wszystkich republikach amatorów, którzy występowali w masowych choreodramach. Włączano je także obok *corps de ballet* w przedstawienia baletowe (Wasili Wainonen, Alexander Sacharoff, Michaił L. Ławrowski).

BIBLIOGRAFIA: Dörr, E., *Rudolf Laban. Ein Portrait*, Norderstedt 2005; Laban, R., *Des Kindes Gymnastik und Tanz*, Oldenburg 1926; Laban, R., *Gymnastik und Tanz*, Oldenburg 1926; Leyko, M., *Rudolf Laban: kryształ, roślina, zwierzę*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytycznej*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013.

Małgorzata Leyko

Chynowski Paweł

[ur. 1947]

polski teatrolog, krytyk i historyk baletowy, librecista, członek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI). Ukończył studia polonistyczne na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Warszawskiego ze specjalizacją nauka o teatrze. Już podczas studiów debiutował jako recenzent w „Ruchu Muzycznym” i „Życiu Warszawy”, z którym związany był jako krytyk teatralny i baletowy do 1992. Pisał także do „Dance Magazine” i „Ballett International”. Opracowywał hasła baletowe do *Encyklopedii muzycznej PWM*, *Polskiego słownika biograficznego* i do amerykańskiej *The International Encyclopedia of Dance*. Był inicjatorem i redaktorem naczelnym „Tańca”, pierwszego polskiego czasopisma poświęconego sztuce tańca, wydawanego przez Polski Teatr Tańca – Balet Poznański w Poznaniu (1974–1986), a później przez Teatr Wielki w Warszawie (1992–1995). Pełnił funkcję doradcy Łódzkich Spotkań Baletowych, był pomysłodawcą Medalu Leona Wójcikowskiego, przyznawanego corocznie przez Polski Teatr Tańca wyróżniającemu się tancerzowi młodego pokolenia.



Il. 19. Paweł Chynowski, John Butler, Maria Krzyszkowska i Hans van Manen
Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński

Należał do głównych inicjatorów i autorów programu ogólnopolskich obchodów 200-lecia Polskiego Baletu w 1985. W poł. lat 80. na zaproszenie dyr. Roberta Satanowskiego podjął współpracę z Teatrem Wielkim w Warszawie jako dramaturg i doradca do spraw baletu. W 1992 rozpoczął pracę kierownika literackiego i dramaturga w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Od 2009 pełnił funkcję pełnomocnika dyrektora Teatru Wielkiego – Opery Narodowej ds. baletu, w 2011 zaś objął stanowisko kierownika ds. programowo-organizacyjnych Polskiego Baletu Narodowego. Jest autorem tekstów i redaktorem licznych wydawnictw teatralnych, a także librecistą m.in. takich baletowych dzieł scenicznych, jak *Stanisław i Anna Oświęcimowie* (Teatr Wielki w Warszawie, choreogr. Witold Gruca, 1976; *Opera Bałtycka*, choreogr. Gruca, 1992), *Nasz Niżyński* (Teatr Wielki w Warszawie, różni choreografowie, 1989), *Muzy Chopina* (Teatr Wielki w Warszawie, choreogr. Waldemar Wołk-Karaczewski, 1991), *Hrabia Monte Christo* (Teatr Wielki w Poznaniu, choreogr. Wołk-Karaczewski, 2005), *Casanova w Warszawie* (Teatr Wielki – Opera Narodowa, choreogr. Krzysztof Pastor, 2015), *Jezioro łabędzie* (nowa wersja, Polski Balet Narodowy, Teatr Wielki – Opera Narodowa, choreogr. Pastor, 2017) i *Dracula* (West Australian Ballet, Perth, choreogr. Pastor, 2018, powtórzony przez Łotewski Balet Narodowy, Ryga 2021; Queensland Ballet, Brisbane 2021; Polski Balet Narodowy – Opera Narodowa, 2022).

Odnaczony m.in. Srebrnym Krzyżem Zasługi (1986), Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (2005), Brązowym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2013) oraz medalami im. Siergieja Diagilewa, Wacława Niżyńskiego, Wojciecha Bogusławskiego, Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego i 200-lecia Polskiego Baletu.

Jagoda Ignaczak

Ciało tańczące

[fr. *corps dansant*, ang. *dancing body*, niem. *tanzende Körper*]

pojęcie ujmujące kompleksowość pola estetycznego, jakie kształtuje się w sytuacji recepcji spektaklu tańca, odzwierciedlające złożony status ciała – zarazem przedmiotu/podmiotu i produktu pracy tancerza i choreografa. Termin ciało tańczące pojawia się w literaturze przedmiotu powszechnie, niekiedy jako zamiennik słowa tancerz/tancerka. Kształtowanie się tego pojęcia związane jest z procesami zachodzącymi od początku XX w. w obszarze nauk humanistycznych i ścisłych, które wpłynęły na ewolucję rozumienia i postrzegania ciała, oraz z rozwojem takich dyscyplin jak psychoanaliza (do której odwoływała się m.in. Mary Wigman w swojej praktyce opartej na quasi-transowych stanach ciała czy Martha Graham eksplorująca jungowskie archetypy), psychologia (m.in. badania nad zmysłem propriocepcji), antropologia kulturowa (m.in. badania Marcela Maussa nad uwarunkowaniem kulturowym schematów zachowania związanych z ciałem), biotechnologia, etnologia. Na kształtowanie się ciała tańczącego wpłynęły także filozofie Wschodu, kino, teatr, sztuki wizualne i nowe media. Naturalizm i *nouveau roman* utrwaliły cielesność jako obszar poszukiwań literackich, a fenomenologia i prace Maurice'a Merleau-Ponty'ego – jako przedmiot rozważań filozoficznych. Eksperymenty neoawangardy teatralnej lat 60. XX w. (The Living Theatre, system pracy aktora w teatrze Jerzego Grotowskiego, teatr okrucieństwa Antonina Artauda i nowa pantomima Marcela Marceau) redefiniowały ciało jako medium teatralne. W teatrze postdramatycznym „ciało zostaje zabsolutyzowane – zagarnia wszystkie inne dyskursy” [Lehman 2009: 150], a „cielesne bycie-w-świecie człowieka warunkuje możliwość jakiegokolwiek kulturowej produkcji” [Fischer-Lichte 2008: 131]. Wszystkie te procesy są związane z kształtowaniem się nowoczesnego ciała tańczącego przez cały XX w.

Ciało – nośnik znaczeń, źródło swoistego języka (*langage*), archetypowej i kolektywnej pamięci oraz podstawa tożsamości – zaczęło być postrzegane w tańcu jako obszar artystycznej refleksji już od czasów pierwszych modernistów, a wpływ idei nowej cielesności był tak silny, że ewolucji estetycznej nie oparł się nawet taniec klasyczny i taniec neoklasyczny. Najbardziej radykalne zmiany zaszły w zakresie nowych form tanecznych. Według Laurence Louppe modernistyczne ciało tańczące było silnie zindywidualizowane, każdy choreograf prezentował własną estetykę: Rudolf Laban – *ciało sferyczne*, futuryści – *ciało mechaniczne*, Wigman – *ciało ekstazyjne* etc. Indywidualistyczny sposób widzenia modernistów pogłębiał się wraz z rozwojem doświadczeń awangardy amerykańskiej i powstawaniem kolejnych wzorców ciała tańczącego: *ciało-Humphrey* – w ciągłej niestabilności, *ciało-Graham* – z silnymi wariacjami energii, *ciało-Holm* – z przepływem energii od centrum, *ciało-Cunninghama* – aleatoryczne i zdekonstruowane czy też *ciało demokratyczne* generacji Judson Church (zob. Judson Dance Theater). Susan Leigh-Foster proponuje nieco inne ujęcie: ciało tańczące jako czysta artykulacja czynności motorycznych u Cunninghama czy jako medium pomiędzy „ja” i światem u Graham [Banes 1980]. W technice *contact improvisation* (kontakt improwizacji), polegającej na eksplorowaniu punktów oparcia rozłokowanych w całym ciele, najpełniej realizuje się model zdecentralizowanego ciała tańczącego. Amerykański *postmodern dance*, a następnie twórcy tańca konceptualnego ugruntowali pojęcie *krytycznego* ciała tańczącego, opartego na kulturowej rewindykacji anatomii człowieka i rozumieniu elementarnych funkcji ciała jako głęboko politycznych. Tematem choreografii stały się modele morfologiczne same w sobie, są one z jednej strony przedmiotem metakomentarza, a z drugiej narzędziem teatralizacji tańca. Począwszy od lat 60. XX w. krytycznej analizie zaczęto poddawać klasyczną sylwetkę baletową czy muskularne ciało sportowca, a na scenach pojawiało się ciało tańczące w swoich

najzwyklejszych wcieleniach. W latach 80. i 90. choreografowie wprowadzali na scenę modele cielesności zróżnicowane estetycznie: ciała młode i stare, chude, grube, niepełnosprawne, chore etc. Nastąpiło przejście od rozumienia ciała jako nosiciela znaku do postrzegania ciała rzeczywistego na scenie. Nie pełni ono już funkcji nośnika znaczeń, ale narzuca się widzowi swoją fizycznością i materialnością, a całość artystycznego przedsięwzięcia rozwija się wokół ciała tańczącego jako trójdzielnej jedności: organizm, obraz i sygnifikant. Podobne ujęcie wynika z tezy Huberta Godarda: „Ciało jest jednym. Łączy to, co mechaniczne, czuciowe, relatywne i symboliczne” [Godard 1990]. Z kolei nowe technologie to przyczynek do ujęcia ciała tańczącego jako abstrakcyjnego, uniezależnionego od fizycznej obecności tancerza na scenie.

Ciało tańczące skupia więc stan współczesnej wiedzy na temat tego, czym jest ciało, gdzie są jego granice i czy można je dookreślić. Technika taneczna, jakość ruchu, rytm, struktura, w ramach której ciało tańczące zyskuje swój status, oraz kontekst kulturowy prezentacji spektaklu składają się na całość koncepcji ciała tańczącego, jaką widz odbiera w akcie percepcji.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Democracy's body. Judson Church 1962–1964*, Durham–London 1993; Brandstetter, G., *Poetics of Dance*, New York 2015; *Ciało tańczące*, koncepcja L. Bieszczad, „Kultura Współczesna” 2011, nr 3; Fischer-Lichte, E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008; Godard, H., *Lecture du corps en danse*, „Bulletin du C.N.D.C. d'Angers” 1990, nr 7–8; Lehmann, H.-T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009; Louppe, L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles 2004; Louppe, L., *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles 2007; Sequet, A., *Ciało tańczące*, [w:] *Historia ciała*, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, t. 3, Gdańsk 2014; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013.

Joanna Szymajda

Ciało/Umysł. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu

międzynarodowy festiwal tańca prezentujący formy współczesne, także konceptualne i awangardowe, organizowany w Warszawie od 1995 pod dyr. artyst. Edyty Kozak.

Po raz pierwszy impreza artystyczna pod nazwą Festiwal Małych Form Teatru Tańca została zorganizowana w 1995, jej inicjatorami byli Kozak oraz Jarosław Żwirblis, związany z Akademią Ruchu. Kolejne edycje pod tą nazwą odbyły się w 1997 i 1999. Edycje w 2001, 2003 i 2005 przyniosły zmianę formuły i nazwy na Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego Ciało/Umysł. Organizatorem festiwalu od początku było Stowarzyszenie Tancerzy Niezależnych, którego Kozak była prezesem i liderką artystyczną. W tym czasie współpracowała także z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie jako kuratorka programu impresaryjnego +++tańca (Plusy tańca) oraz innych wydarzeń międzynarodowych. Festiwal po trzech latach przerwy, w 2008, już pod nazwą Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego Ciało/Umysł zorganizowany został przez Stołeczną Estradę. W tym samym roku odbyła się międzynarodowa konferencja Exchange/Change poświęcona europejskiej polityce kulturalnej w obszarze tańca. Jednocześnie w 2007 Kozak stworzyła Fundację Ciało/Umysł, która od 2009 jest producentem festiwalu, a każda jego edycja ma swój temat przewodni, np. *Historia* (2011), *Emocje w tańcu* (2012), *Tak, lubię patrzeć!* (2013), *Czas na czas* (2017), *Przekraczając przyjemność* (2019), *Niech żyje!* (2021), *Wolno tańczyć* (2022).

Od 2015 festiwal istnieje pod nazwą Międzynarodowy Festiwal Sztuki Tańca i Performansu Ciało/Umysł. Jednym z najważniejszych, powracających i niejako modelujących program, gości festiwalu jest Jérôme Bel (edycje w 2005, 2011, 2013, 2017, 2020), proponujący kontrowersyjne, silnie konceptualne performanse. Ważnymi gośćmi festiwalu byli także: Sasha Waltz z zespołem (2005), Akram Khan, Robyn Orlin (2009), Steven Cohen (2009, 2011), Marie Chouinard (2010), Raimund Hoghe (2011), Alessandro Sciarroni (2010, 2012, 2014, 2019), Olivier Dubois (2010, 2014), Rachid Ouramdane (2015), fundacja Piny Bausch z jej spektaklem–projektem społecznym *Nelken-Line* (2017). W kolejnych edycjach zmieniały się ilościowe proporcje zagranicznych i polskich spektakli w programie i choć te pierwsze stanowiły o popularności festiwalu oraz kształtowały jego tematykę, to festiwal jest także miejscem prezentacji najważniejszych osiągnięć krajowych artystów. Wśród twórców powracających w programach kolejnych edycji znajdują się: Rafał Dziemidok, Maria Stokłosa, Karol Tymiński, Iza Szostak, Ramona Nagabczyńska, Kaya Kołodziejczyk, Sławek Krawczyński, Anna Godowska, Renata Piotrowska-Auffret, Paweł Sakowicz, Iwona Olszowska.

Projekty części artystów występujących na festiwalu były zarazem produkcjami Fundacji Ciało/Umysł. Jako organizacja skoncentrowana na współczesnym tańcu i performansie jest ona ważnym kulturotwórczym stymulatorem rozwoju polskiej sztuki i środowiska tańca. Poza organizacją festiwalu realizuje samodzielnie i we współpracy z innymi ośrodkami produkcje spektakli, często w ramach dużych projektów międzynarodowych, np. *Exchange: Change – Time and Dance* współorganizowany z partnerami z Węgier (2017) czy też *Performing Europe* (2016–2020). Ten ostatni był efektem współpracy z międzynarodową siecią APAP (Advancing Performing Arts Project), działającą dzięki środkom pozyskanym z Unii Europejskiej. Fundacja należała także do europejskiej sieci *Open Latitudes* (2008–2015), współproducenta kilkunastu pokazanych na festiwalu spektakli. Do wieloletnich współpracowników Fundacji związanych z organizacją Festiwalu należą: Anna Szaniawska, Katarzyna Orzeszek-Korobiewska, Edyta Sudoł, Tomasz Opęchowski.

BIBLIOGRAFIA: *Dekada C/U. Raport 2008–2017*, red. A. Sańczuk, E. Kozak, Warszawa 2018.

Tomasz Ciesielski

Ciepliński Jan

[1900–1972]

polski tancerz, choreograf i kierownik zespołów baletowych. W 1918 ukończył warszawską szkołę baletową, ale już od 1915 występował w małych partiach na scenach warszawskich. W latach 1918–1921 należał do zespołu baletu Teatru Wielkiego w Warszawie. W 1921 dołączył do zespołu Anny Pawłowej, występując w *Weselu w Ojcowie* i biorąc udział w rocznym europejskim i amerykańskim *tournée*. W latach 1922–1925 prowadził Balet Jana Cieplińskiego (znany także pod nazwą Zespół Jana Cieplińskiego), z którym w sezonie 1922/1923 występował w Teatrze Polskim w Katowicach, w sezonie 1923/1924 w Teatrze Wielkim w Poznaniu, w 1924 przez kilka miesięcy zespół prezentował się w Wiedniu, a w ostatnim sezonie – 1924/1925 – związał się z wileńskim Teatrem Wielkim na Pohulance. „Zespołu Cieplińskiego nie można jednak zaliczyć do typowych grup tanecznych, uprawiających zespołowe formy tańca estradowego, gdyż przez większą część swojej ponaddwuletniej działalności tancerze i tancerki związani byli ze stałymi scenami operowymi, biorąc udział w ich przedstawieniach, a rzadko jedynie prezentując

samodzielny program baletowy” [Mamontowicz-Łojek 1972: 56]. Jego specjalnością reperturową jako choreografa było wykorzystywanie jako podkładu muzycznego baletów dzieł polskich kompozytorów nieprzeznaczonych dla sceny. Inscenizował m.in. *Bajkę* Stanisława Moniuszki (1922), *Rapsodię litewską* Mieczysława Karłowicza (1923), *Step* Zygmunta Noskowskiego (1923), *Smutną opowieść* Karłowicza (1924), wystawił także *Karnawał* Roberta Schumanna (1923), *Po południe fauna* Claude’a Debussy’ego (1923), uwerturę *Polonia* Richarda Wagnera (1924). Od 1925 do 1927 był zaangażowany w Baletach Rosyjskich jako koryfej (m.in. *Muzyk w Les Matelots*, *Policjant w Tryumfie Neptuna*). W latach 1927–1931 zatrudniony był na stanowisku baletmistrza i choreografa w Królewskiej Operze w Sztokholmie, gdzie wystawił m.in. *Dziadka do orzechów*, *Coppélię* oraz balety do muzyki kompozytorów szwedzkich. Następnie, do 1934, był kierownikiem baletu i choreografem Opery Królewskiej w Budapeszcie. Wprowadził na tę scenę m.in. *Esmeraldę* (1931), *Fantazję węgierską* (1933) i *Legendę o Józefie* (1934). Po powrocie do Warszawy objął stanowisko naczelnego baletmistrza i choreografa Teatru Wielkiego oraz kierownika warszawskiej szkoły baletowej. W istotny sposób odnowił i wzmocnił skład zespołu baletowego, dla którego opracował wstawki baletowe do *Aidy*, *Carmen* i *Krainy uśmiechu* oraz własną wersję *Nocy Walpurgii w Fauście*. W 1935 na skutek konfliktu z gościnnie występującym Sergiejem Lifarem musiał zrezygnować z dalszej pracy w tym teatrze. Przez kolejne dwa sezony pracował w Teatro Colon w Buenos Aires, występował gościnnie w Budapeszcie. W 1937 powrócił do Polski i założył Balet Warszawski, z którym występował w kraju i za granicą; w sezonie 1937/1938 był baletmistrzem i choreografem Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, dla którego opracował choreografię *Harnasiów*, *Bajki* Moniuszki i *Kawalera srebrnej róży*.

W czasie okupacji występował i opracowywał choreografię do przedstawień oficjalnego Teatru Miasta Warszawy, za co przez Tajną Radę Teatralną został obłożony karą infamii, a po wojnie miał zakaz występów w Polsce. W latach 1943–1948 pracował w Budapeszcie, następną dekadę spędził w Londynie, współpracując głównie ze środowiskami polonijnymi; w latach 1951–1954 opracowywał choreografie dla The Ballet Legat, z którym wystawił m.in. *Wesele w Ojcowie* (1952), *Coppélię*, w której wystąpił jako Coppélius (1953), i *Zaproszenie do tańca* (1953).

W 1959 na stałe wyjechał do Nowego Jorku; w 1959 *Polonia Opera Co.* wystawiła z jego choreografią *Halkę* w Chicago Opera House; współpracował z polonijnymi i amerykańskimi zespołami i szkołami baletowymi, prowadził intensywną działalność odczytową i publicystyczną; wydał *Szkic dziejów baletu polskiego* (Londyn 1956) i *A History of Polish Ballet 1518–1945* (Londyn 1983).

W okresie międzywojennym był uważany za niezwykle utalentowanego choreografa o świetnym przygotowaniu w zakresie techniki klasycznej, wyjątkowej wrażliwości muzycznej i wyczuciu teatralności. Jego ambicją było promowanie kompozytorów polskich, oprócz *Harnasiów* Karola Szymanowskiego, wystawił także balety do jego *Preludium*, *Pieśni muezżina szalonego* i *Słopiewni*. Ze szczególną dbałością opracowywał polskie tańce narodowe, które wzbogacał elementami baletu klasycznego. Wystąpił m.in. w filmie *Strachy* w reż. Eugeniusza Cękalskiego (1938).

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Małgorzata Leyko

Codarts

[hol. Codarts hogeschool voor de kunsten]

uniwersytet artystyczny mieszczący się w Rotterdamie, w ramach którego – obok wydziału muzycznego i cyrkowego – działa wydział tańca. Codarts powstał z połączenia dwóch szkół muzycznych: Rotterdam Conservatorium voor Muziek i Rotterdamsch Toonkunst Conservatorium. Wydział tańca był kontynuacją założonej w 1931 Rotterdamse Dansschool, prowadzonej przez pionierkę holenderskiego tańca wyrazistego Hendrine Cornelię (Corrie) Hartong (początkowo we współpracy z niemiecką tancerką Gertrude Leistikow), która była najpierw częścią RCM, a następnie RTC. Konserwatoria połączyły się pod koniec wojny, a szkoła tańca przemianowana została w 1954 na Rotterdamse Danscademie. W 1986 ujednolicono strukturę, powołując Hogeschool voor Muziek en Theater Rotterdam, która w 2000 przemianowana została na Codarts.

Wydział tańca oferuje studia licencjackie na kierunkach taniec i nauczyciel tańca oraz magisterskie na kierunkach choreografia i terapia tańcem. W ramach studiów prowadzone są zajęcia z baletu, tańca nowoczesnego, improwizacji, kompozycji. Do współpracy zapraszani są uznani tancerze oraz choreografowie pracujący w Holandii. Studenci mają możliwość odbywania staży w zawodowych zespołach tanecznych oraz wyjazdu na stypendia do zagranicznych szkół tańca. Wśród absolwentów Codarts są choreografki o międzynarodowej renomie: Anouk van Dijk i Nanine Linning.

Wojciech Klimczyk

Conseil International de la Danse / International Dance Council

międzynarodowa organizacja pozarządowa z siedzibą w Paryżu, założona w 1973 przy UNESCO, obecnie będąca partnerem UNESCO. Pierwszym przewodniczącym CID/IDC był Kurt Jooss, od 2018 funkcję tę sprawuje prof. dr Alkis Raftis, dyrektor Dora Stratou Greek Dances Theatre. To ogólnoświatowe forum skupia międzynarodowe, narodowe i lokalne organizacje, stowarzyszenia, szkoły, zespoły tańca i osoby indywidualne ze 175 krajów.

CID/IDC zajmuje się przede wszystkim promocją tańca i rozwijaniem kontaktów w międzynarodowych środowiskach tańca; łączy przedstawicieli wszystkich form tańca, niezależnie od ich etnicznego czy funkcyjnego przyporządkowania; od 1982 jest inicjatorem Międzynarodowego Dnia Tańca, obchodzonego 29 kwietnia. W ramach struktury CID/IDC działają sekcje miejskie (nie krajowe), które mogą realizować wydarzenia pod egidą tej organizacji, w tym światowe kongresy tańca. W Polsce istnieje sekcja CID-Varsovie założona w 2015, która w 2016 zorganizowała w Warszawie 45. Światowy Kongres Badań nad Tańcem – Przedmiot i taniec.

BIBLIOGRAFIA: www.cid-portal.org (dostęp: 10.02.2022); www.warsaw.section.cid-world.org (dostęp: 10.02.2022).

Hanna Raszevska-Kursa

Cranko John

[1927–1973]

tancerz i choreograf pochodzący z Republiki Południowej Afryki. Naukę tańca rozpoczął w Kapsztadzie. Jako choreograf debiutował w 1945 pantomimą *Historia żołnierza* Igora Strawińskiego, zrealizowaną w Cape Town Ballet Club. W 1946 przeniósł się do Londynu i rozpoczął współpracę z Sadler's Wells jako tancerz, a następnie z Sadler's Wells Theatre Ballet, dla którego opracował szereg choreografii: *Children's Corner* Claude'a Debussy'ego (1947), *Beauty and the Beast* (1949), balet komiczny *Pineapple Poll* Arthura Sullivana i *Harlequin in April* Richarda Arnella (1951) oraz pełnospektaklowy *The Prince of the Pagodas* Benjamina Brittena (1957). Pracował także dla scen West Endu, gdzie z powodzeniem wystawiono w 1955 jego musical *Cranks* (223 przedstawienia), w 1960 reżyserował prapremierę *Snu nocy letniej* Benjamina Brittena na Aldeburgh Festival.

W 1961 przeniósł się do Niemiec Zachodnich i objął stanowisko dyrektora Das Stuttgarter Ballett (Stuttgart Ballet), do którego zaprosił utalentowanych tancerzy. W zespole znaleźli się: Marcia Haydée, Egon Madsen, Richard Cragun, Birgit Keil i Suzanne Hanke. Dla Stuttgarter Ballett stworzył m.in. pełnospektaklowe balety *Romeo i Julia* wg Williama Shakespeare'a (muz. Siergiej Prokofjew, 1962), *Oniegin* wg Aleksandra Puszkina (muz. Piotr Czajkowski, 1965), *Poskromienie złoŹnicy* wg Shakespeare'a (muz. Domenico Scarlatti, 1969), *Carmen* Wolfganga Fortnera i Wilfrieda Steinbrennera (1971) oraz *Spuren* (1973). Jego przedstawienia baletowe charakteryzowała przejrzysta narracja i napięcie dramatyczne. „To właśnie w Stuttgarcie doprowadzony do perfekcji został jego styl, łączący sprawność techniczną tancerzy z grą aktorską o rzadko spotykanej w baletowym świecie szczegółowej i wiarygodnej charakterystyce postaci” [Klimczyk 2010: 188]. Za jego dyrekcji Stuttgarter Ballett zyskał międzynarodową renomę i z wielkim powodzeniem występował na światowych scenach (m.in. Metropolitan Opera w Nowym Jorku w 1969; Academy of Music w Filadelfii w 1973). Do współpracy zaprosił Kennetha MacMillana, który opracował dla zespołu pięć choreografii, w tym *Requiem*, będące hołdem dla przedwcześnie zmarłego Cranko.

W latach 1963–1968 z Stuttgarter Ballett związany był John Neumeier, który stworzył tu m.in. *Separate Journeys* Samuela Barbera (1968); w latach 1968–1975 członkiem zespołu był także Jiří Kylián, który debiutował tu jako choreograf (*Kommen und Gehen*, muz. Béla Bartók, 1970). Wieleletnia asystentka Cranko i choreolożka Georgette Tsinguirides zapisała jego prace, korzystając z notacji Benesha (zob. Benesha notacja).

Przy Stuttgarter Ballett w 1971 powstała szkoła baletowa kształcąca tancerzy dla zespołu, która od 1974 nosi nazwę John Cranko Schule; od 1999 jej dyrektorem jest Tadeusz Matacz, polski tancerz, baletmistrz i choreograf. W 1975 w Stuttgarcie powstało Towarzystwo Johna Cranko (John Cranko Gesellschaft), które co roku przyznaje nagrodę jego imienia dla utalentowanych tancerzy.

BIBLIOGRAFIA: Aders, T., *Seelentanz – John Cranko und das Stuttgarter Ballettwunder*, <https://seelentanz-john-cranko.podigee.io/> (dostęp: 25.09.2021); Karasek, H., *Karambolagen. Begegnungen mit Zeitgenossen*, Berlin 2004; Kilian, H., K. Geitel, *John Cranko. Ballett für die Welt*, Sigmaringen 1977; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Percival, J., *John Cranko. Biographie*, Stuttgart–Zürich 1985; Wiedmann, S., *Georgette Tsinguirides. Ein Leben für John Cranko und das Stuttgarter Ballett*, Tübingen 2015.

Małgorzata Leyko



Il. 20. Od lewej Birgit Cullberg oraz Elsa Marianne von Rosen podczas prób, Kungliga Operan, Sztokholm 1954. ©Royal Academy of Dance, ArenaPAL

Cullberg Birgit

[1908–1999]

szwedzka tancerka i choreografka, uważana za jedną z najważniejszych postaci tańca XX w., pionierka i ambasadorka szwedzkiego tańca współczesnego. Ukończyła studia w dziedzinie malarstwa, muzyki i literatury na Uniwersytecie w Sztokholmie (1931–1935), jednocześnie uczyła się tańca współczesnego u Very Alexandrowej. W 1935 wyjechała do Dartington w Anglii i podjęła czteroletnie studia u Kurta Joossa i Sigurda Leedera. Po powrocie do Szwecji rozpoczęła solową karierę tancerki, uczęszczała na lekcje tańca klasycznego do Lilian Kariny i *modern dance* do uczennicy Marthy Graham, Doni Feuer. W 1946 wraz z choreografem Ivo Kramérem założyła pierwszy zespół, który działał dwa lata. Od 1952 do 1957 była choreografką rezydentką Królewskiego Baletu Szwedzkiego w Sztokholmie, dla którego przygotowała osiem spektakli. W uznaniu dla jej osiągnięć artystycznych w 1967 powstał Cullberg Ballet – Riksteatern. Jest pierwszą w historii szwedzką artystką, dla której stworzono instytucję noszącą jej imię. Kierowała Cullberg Ballet i była dla niego źródłem energii twórczej aż do 1985, kiedy dyrektorem teatru został jej syn Mats Ek. Przełomem w jej twórczości choreograficznej była *Panna Julia* (1950), oparta na dramacie Augusta Strindberga. Uznany za arcydzieło spektakl przyniósł jej międzynarodowy rozgłos. Postrzegany jako klasyka współczesnego tańca, został zrealizowany w ponad 30 krajach, w tym dwukrotnie w Teatrze Wielkim w Warszawie (1975, 1999). Język tańca, który wykształciła, stanowił autorską fuzję tańca *modern*, elementów ekspresjonizmu niemieckiego i tańca klasycznego, za pomocą którego budowała

realistyczny dramat taneczny. Jej prace charakteryzuje zaangażowanie społeczne i złożoność psychologiczna bohaterów, z licznymi akcentami humorystycznymi.

Była również jedną z pierwszych europejskich choreografek, która odkryła możliwości, jakie dla tańca otwiera współpraca z telewizją. Niektóre ze swoich spektakli tworzyła bezpośrednio dla telewizji, wykorzystując specyfikę tego medium. Duet *Red Wine in Green Glasses* (1970), pokazany w telewizji publicznej w Stanach Zjednoczonych, został nagrodzony Prix Italia. Inne dzieła Cullberg, które zyskały międzynarodową sławę, to *Medea* (1950), *Adam i Ewa* (1961), *Dionysos* (1968), *Romeo i Julia* (1969), *Strangers* (1984), *Portrety rodzinne* (1985), *Ptaki* (1987).

Jej choreografie były realizowane m.in. w Kibbutz Contemporary Dance Company, Opera de Lyon, Ballet Nacional de España, Ballet Teatro alla Scala, American Ballet Theatre, New York City Ballet, Bayerisches Staatsballett, Ballett Hannover, Opéra national de Paris oraz w Polskim Teatrze Tańca – Balcie Poznańskim (*Romeo i Julia* – 1994). Jest autorką książek o sztuce tańca: *Baletten och vi* (1952), *Dance Perspectives* (1967) i *Dance in New Dimension* (1987). Za swoje osiągnięcia została odznaczona orderami: króla Szwecji (1958), szwedzkim Orderem Wazów (1961), Commandeur des Arts et des Lettres (Francja, 1986) i Cavaliere Ufficiale (Włochy, 1986). Otrzymała też honorowy tytuł profesora Uniwersytetu w Sztokholmie, którego była absolwentką, oraz Nagrodę Szwedzkiej Akademii Teatru.

BIBLIOGRAFIA: Näslund, E., *Birgit Cullberg*, Sztokholm 1978; Persson, B., *Contemporary Dance in Sweden*, Sztokholm 2003.

Jagoda Ignaczak

Cunningham Merce

właśc. Mercier Philip Cunningham [1919–2009]

amerykański tancerz, choreograf i teoretyk tańca. Studiował step, taniec folkowy i taniec towarzyski, a następnie teatr i taniec w Cornish School of Fine Arts w Seattle; edukację w zakresie tańca kontynuował w Mills College w Oakland (Kalifornia). W 1939 dołączył do nowojorskiego zespołu Marthy Graham, w którym występował do 1945, m.in. jako solista w *Letter to the World* (1940), *Appalachian Spring* (1944), równocześnie studiował w The School of American Ballet. Pierwsze własne prace zaprezentował w Bennington College w Vermont w 1942, w tym *Totem Ancestor* Johna Cage'a, z którym współpracował do 1952. W tym okresie zaczął też tworzyć choreografie zespołowe, m.in. *The Seasons* (1947), *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951), *Noces* (1952). W latach 1948–1951 wykładał w The School of American Ballet w Nowym Jorku oraz innych amerykańskich uniwersytetach. W 1959 otworzył nowojorskie studio, a w 1953 założył grupę Merce Cunningham Dance Company w składzie: Carolyn Brown, Viola Farber, Remy Charlip i Paul Taylor, która po raz pierwszy wystąpiła w Black Mountain College. Współpracował ze współczesnymi kompozytorami muzyki konkretnej i elektronicznej (Cage, David Behrman, Earle Brown, David Tudor) oraz malarzami (m.in. Marcel Duchamp, Jasper Johns, Robert Morris, Robert Rauschenberg, Frank Stella i Andy Warhol). Wywarł wielki wpływ na wielu młodych choreografów. Odrzucił literackie i psychologiczne zainteresowania swojej mentorki Graham i proklamował formalną niezależność ruchu od muzyki i scenografii. Interesował go ruch w stanie czystym, wyabstrahowany z kontekstu. Stworzył własną metodę „zdarzeń losowych” (*chance operations*), którą stosował w początkowym okresie twórczości, a przedstawił m.in. w książce *Changes: Notes on Choreography* (1968).



Il. 21. Merce Cunningham (po prawej) z tancerzami, 1975. ©Jack Mitchell

Wychodząc od twierdzenia o niezależności tańca od muzyki, scenografii i narracji, uznał, że powyższe elementy przedstawienia powinny powstawać osobno i dopiero w trakcie występu pojawiać się równocześnie, gdyż gotowa praca artystyczna to efekt przypadku. Powstanie tej metody miało związek z pojawieniem się w obrębie muzyki współczesnej tzw. *chance music* (muzyki przypadku), zwanej też muzyką aleatoryczną, której współtwórcą był Cage. Metoda służyła przede wszystkim pozbyciu się nawyków ograniczających artystyczną kreatywność. Pojawienie się w spektaklu określonych sekwencji ruchowych, ich kolejność, kierunek, liczba powtórzeń, a nawet liczba tancerzy na scenie były efektem takich działań, jak rzut kością czy tworzenie wróżebnych heksagramów *I Ching*. Zasada przypadku ujawniała się również w sławnej serii wydarzeń zatytułowanych *Events* (od 1964), na które składały się fragmenty spektakli repertuarowych oraz nowych sekwencji prezentowanych podczas jednego wieczoru bez żadnych przerw i często równocześnie. W późniejszym okresie wykorzystywał technologie komputerowe (m.in. wideo syntezatory, czujniki ruchu, program *Life Forms*), pozwalające cyfrowo tworzyć sekwencje ruchowe, a następnie „przenosić je” z komputera na ciała tancerzy. Stworzył ponad 200 prac, m.in. *Suite by Chance* (1953), *Crises* (1960), *Rain Forest* (1968), *Sounddance* (1975), *Torse* (1976), *Trackers* (1991), *Biped* (1999). Tworzył również filmy tańca i wideo tańca. Został odznaczony m.in. National Medal of Arts (1990), Złotymi Lwami (1995), Praemium Imperiale (2005).

Merce Cunningham Dance Company wystąpiła w Polsce na festiwalu Warszawska Jesień (1964 i 1972) oraz w Teatrze Wielkim w Poznaniu (1964), w 2012 zespół gościł w Lublinie na Międzynarodowych Spotkaniach Teatrów Tańca.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., N. Carroll, *Cunningham, Balanchine i Post-modern Dance*, przeł. J. Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Copeland, R., *Merce Cunningham: the Modernizing of Modern Dance*, New York 2003; Germano C., D. Vaughan, *Merce Cunningham*, New York 2009; Klosty, J., *Merce Cunningham*, New York 1975; *Merce Cunningham. Creative Elements*, red. D. Vaughan, Amsterdam 1997; *Merce Cunningham / Dancing in Space and Time. Essays 1944–1992*, red. R. Kostelanetz, New York 1998; *Tors: nie ma stałych punktów w przestrzeni. Z Merce'em Cunninghamem rozmawia Jacqueline Lesschaeve*, przeł. J. Majewska, [w:] *Świadomość ruchu...*

Magdalena Zamorska

Dance EXplosions

ogólnopolskie prezentacje form tanecznych organizowane w Gdańsku w latach 1997–2003 przez Melisę Monteros i Wojciecha Mochnieja we współpracy z Gdańskim Teatrem Tańca (Gdańskie Stowarzyszenie Tańca Współczesnego) / W&M Physical Theatre, Centrum Edukacji Teatralnej Nadbałtyckiego Centrum Kultury, Integracyjnym Klubem Artystycznym Winda (obecnie Klub Winda – Gdański Archipelag Kultury), Ogólnokształcącą Szkołą Baletową im. Janiny Jarzynówny-Sobczak, Akademią Muzyczną im. Stanisława Moniuszki, Teatrem Miniatura. Inicjatorzy Dance EXplosions stawiali sobie za cel popularyzację sztuki tańca, promocję polskich choreografów (grup i artystów z bogatym dorobkiem, a także początkujących zespołów oraz młodych tancerzy i choreografów), docieranie ze sztuką tańca do nowych odbiorców. Program kolejnych edycji składał się z prezentacji spektakli i warsztatów tańca. W ramach Dance EXplosions prezentowano nie tylko choreografów i zespoły związane z Trójmiastem, ale także twórców tańca z innych ośrodków. Wśród młodych choreografów i choreografek, którzy dzięki udziałowi w prezentacjach wzmocnili swoją widoczność w obszarze tańca współczesnego, wymienić należy m.in. Aurorę Lubos, Magdę Jędrę, Bożenę Eltermann, Annę Steller, Joannę Czajkowską, Annę Haracz, Rafała Dziemidoka, Roberta Przybyła.

Pośród siedmiu edycji Dance EXplosions warto wyróżnić 4. edycję (2000), podczas której prezentacje spektakli połączone były z zimowym semestrem Bałtyckiego Uniwersytetu Tańca. W ramach festiwalu pięcioro choreografów i choreografek (w tym troje z Gdańska) przez tydzień dopracowywało swoje spektakle pod okiem choreografki Charlotte Vincent z Wielkiej Brytanii i reżysera Piotra Kruszczyńskiego (udział wzięli: Dziemidok, Lubos, Mochniej, Marija Ścekić, Marcela Pysznik). Następnie spektakle te zostały zaprezentowane w ramach Dance EXplosions obok pozostałych dziewięciu choreografii znajdujących się w programie tej edycji.

Ostatnie dwie edycje (2002 i 2003) pokazały dążenie organizatorów do zdynamizowania promocji polskiego tańca współczesnego poprzez wzmacnianie międzynarodowej sieci partnerów, tj. ośrodków popularyzujących taniec i realizujących wydarzenia taneczne w Polsce i za granicą. Obok pedagogów spoza Polski na obie edycje zaproszeni zostali organizatorzy New Baltic Dance Festival (Wilno, Litwa), Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych (Kalisz), Międzynarodowej Konferencji Sztuki i Festiwalu Sztuki Tanecznej (Bytom), Projektu Anex (Warszawa).

Dance EXplosions przyczyniły się do promocji tańca współczesnego w Polsce i podniesienia kwalifikacji polskich tancerzy i choreografów poprzez umożliwienie im prezentacji spektakli i udziału w warsztatach tanecznych prowadzonych przez takich pedagogów zagranicznych jak: Tonya Lockyer (USA), Charlotte Vincent (Wielka Brytania), Johannes Randolph (Austria), Michèle Moss (Kanada).

BIBLIOGRAFIA: Czechowska-Derkacz, B., *Po warsztatach Dance EXplosions*, „Głos Wybrzeża” 2.02.2002; Hajdysz, M., *Raport o stanie tańca w Trójmieście*, przygotowany na I Kongres Tańca, IMiT 2011; Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Monteros, M., *Gdy runęły mury: powstanie*

Dania – rozwój tańca współczesnego

Początki historii tańca w Danii związane są ze źródłami rytualnymi tańców ludowych, najstarszym ikonograficznym śladem tańca korowodowego jest fresk z Ørslev (ok. 1350). Od XV w. popularność zyskiwały tańce w parach, pochodzące z Francji i Niemiec. Od XVIII w. dużą popularnością wśród arystokracji cieszyły się: menuet, *engelskdans* (kontredans, Anglez) oraz *polskdans* – lokalna interpretacja polki. W odpowiedzi na napływ form tańca towarzyskiego w XX w. ponownie wzrosło zainteresowanie folklorem. Powstało m.in. Foreningen til Folkedanses Fremme (1901–1951) – Stowarzyszenie Promocji Tańców Ludowych, które prowadziło szeroką działalność animacyjną, edukacyjną oraz dokumentacyjną, jednocześnie ujednolicając istniejące formy tańca. Razem z innymi powstającymi licznie w tym okresie organizacjami powołano ogólnokrajowe stowarzyszenie Danske Folkedansere (1929). Jego archiwum przechowuje utworzone w 1978 Dansk Dansehistorisk Arkiv. Działalność naukową w zakresie tańca ludowego prowadzi także archiwum folklorystyczne Dansk Folkemindesamling.

Balet na dwór duński wprowadził w XVII w. Fryderyk II, ale *court ballet* rozwinął się najbardziej za panowania Fryderyka III (1648–1679), za sprawą jego żony Zofii Amelii brunswickiej, która sama była praktykującą entuzjastką tańca, do teatrów dworskich chętnie sprowadzała artystów z Francji i Niemiec. Pod kierunkiem Pierre’a Laurenta w 1771 powstał Den Kongelige Ballet (Balet Królewski), a później także Det Kongelige Teaters Balletskole – szkoła baletowa mająca na celu kształcenie tancerzy w kraju. Lata 1775–1816 nazywane są „erą Vincenzo Galeottiego”, który jako kierownik królewskiego baletu dworskiego wprowadził na scenę włoski wzorzec *ballet d’action* (zob. balet–pantomima). Największy rozkwit duńskiego baletu przypada na lata 1828–1879, czyli kierownictwo Augusta Bournonville’a, uznawanego za najważniejszego duńskiego twórcę baletu. Zasłynął jako choreograf, autor metody nazwanej jego imieniem, opartej na klasycznych wzorach francuskich, charakteryzującej się dążeniem do lekkości, wirtuozerskimi partiami męskimi, dynamiczną pracą stóp wobec zrównoważonej pracy tułowia oraz wykorzystaniem elementów pantomimy [Terry 1979]. Bournonville debiutował jako ośmiolatek w balecie Vincenzo Galeottiego *Lagertha*. Jego ojciec Antoine był kierownikiem duńskiego baletu królewskiego w latach 1816–1823. Dzięki jego wsparciu August wyjeżdżał do Francji, gdzie między 1820 a 1828 uczył się pod opieką Auguste’a Vestrisa i występował w Operze Paryskiej. Do jego największych dzieł – stworzył ich ponad 50 – zalicza się romantyczną *Sylfidę* (1836), będącą adaptacją baletu Filippo Taglioniego, wystawianą także w Warszawie (1984), *Napoli, eller, Fiskeren og hans Brud* (Neapol, czyli Rybak i jego oblubienica, 1842), wodewilowe *Conservatoriet, eller, Et Avisfrieri* (Konserwatorium, czyli małżeństwo z ogłoszenia, 1849), inspirowane nauką w paryskim Conservatoire, burleskowy *Kermessen i Brügge, eller, De tre Gaver* (Kermessen w Brügge, czyli Trzy dary, 1851) oraz *Et Folkesagn* (Opowieść ludowa, 1854).

Choć w XIX w. w Danii powstawały nowe sceny, jak np. Pantomimeteateret (1874) w parku Tivoli, były one pod silnym wpływem teatru królewskiego i występowali na nich w dużej mierze ci sami artyści. Impulsem do eksperymentów stały się wizyty Michaiła Fokina (1925) oraz George’a Balanchine’a (1930–1931), ale dopiero Harald Lander, kierownik baletu w latach 1932–1951, odnowił tę instytucję, łącząc w programie choreografię Fokina, którego był uczniem,

z tradycją Bournonville'owską. Rosnącej międzynarodowej rozpoznawalności duńskiego baletu królewskiego sprzyjało także zapraszanie zagranicznych choreografów, w tym Birgit Cullberg, Rolanda Petita oraz Fredericka Ashtona, który w 1925 stworzył westernową wersję *Romea i Julii* Siergieja Prokofjewa. W 1966 kierownikiem baletu – po światowej karierze solisty – został Flemming Flindt, który zapraszając m.in. José Limóna i Paula Taylora, promował nowoczesne formy tańca i przyciągał nową publiczność. W XX w. rozpoczęło się także przełamywanie dominacji baletu królewskiego. Jego były tancerz Birger Bartholin założył New Danish Ballet (1940), którego repertuar inspirowały doświadczenia artysty zdobyte w Baletach Rosyjskich. Współcześnie przyznawane jest stypendium jego imienia dla młodych tancerzy. Ella-Marianne Von Rosen założyła z mężem Scandinavian Ballet, który w latach 1960–1966 prezentował zróżnicowany, rozrywkowy program, w tym jej własne dzieła. Od lat 60. rozwijał się także *modern dance*. Powstało kilka grup: żeński zespół The Living Movement (1971), Eske Holm – były tancerz baletu – założył Ny Dansk Balletgruppe (1974), Kirsten Delholm i Per Flink Basse stworzyli interdyscyplinarny Billedstofteater (1977). Pomimo zmian w finansowaniu kultury, jakie wówczas zachodziły w Danii, każda z tych grup rozpadła się po kilku latach.

Lata 80. przyniosły istotną transformację, stymulowaną także przez zagranicznych tancerzy. Szwedka Nanna Nilson, uczennica Piny Bausch, Merce'a Cunninghama i tancerka w zespole Twyli Tharp, prowadziła grupę New Now Dance (1982–1987). Randi Patterson oraz Anette Abildgaard, Ingrid Buchholtz, Mikala Barnekow, do których dołączył później Warren Spears, założyli Nyt Dansk Danseteater (1981, obecnie Dansk Danseteater, chociaż częściej używana jest nazwa angielska: Danish Dance Theatre), który jest jedynym zespołem tańca współczesnego w Danii o stałym, publicznym finansowaniu. W 2009, razem z innymi instytucjami tanecznymi: Dansens Hus (założony w 1985) oraz Dansescenen (1991), przeniósł się do Dansehallerne – nowo powstałego dużego centrum tańca utworzonego w zrewitalizowanej części browaru Carlsberg. Repertuar zespołu obejmuje zróżnicowane propozycje, łączące elementy techniki klasycznej z wpływami europejskiego teatru fizycznego i jednocześnie żywą interakcją z muzyką komponowaną do kolejnych spektakli. Grupa była wielokrotnie nagradzana najważniejszą krajową Nagrodą Reumerta za spektakle w choreogr. Tima Rushtona: *Busy Being Blue* (1999), *Chalk* (2005), *Requiem* (2006), *Labyrinth* (2010), oraz za *Frost* (2010) Tiny Tarpgaard. Od czasów dyrekcji Rushtona zespół jest obecny na największych światowych festiwalach. W 2018 dyrektorem artystycznym został Pontus Karl Johan Lidberg – tancerz wykształcony w szwedzkiej królewskiej szkole baletowej, choreograf (tworzył m.in. dla New York City Ballet, Martha Graham Dance Company, Les Ballets de Monte-Carlo, Royal Swedish Ballet, Le Ballet du Grand Théâtre de Genève, Balletboyz), także nagradzany filmowiec.

W 2017, z powodu wygaśnięcia umowy dzierżawy, Dansehallerne straciło swoje zaplecze infrastrukturalne. Jedynym stałym centrum prezentującym taniec współczesny w Danii pozostaje Bora Bora – Dans og Visuelt Teater zlokalizowane w Aarhus. Instytucja powstawała od lat 90., zmieniając swój profil i nazwę razem z dyrektorami: Marie Brolin-Tani (1991–2001), Palle Granhøjem (2001–2007), Jensem Bjerregaardem (2007–2011). Od 2011 dyrektorem jest Jesper de Neergaard, który zerwał z wcześniejszą nazwą Entré Scenen, a także uczynił instytucję rozpoznawalnym, międzynarodowym centrum impresaryjno-rezydencyjnym, o zróżnicowanym programie, z dużym naciskiem na taniec współczesny, taniec krytyczny i nowy cyrk.

Współczesna duńska scena taneczna jest wysoce zróżnicowana, działa na niej kilkadziesiąt zespołów i artystów. Wśród nich nurt krytyczno-performatywny reprezentują m.in. Christine Borch, Kitt Johnson (X-act), Mette Ingvartsen; zespoły takie jak DON GNU – Physical Theatre & Film, Aaben Dans, Uppercut Danseteater, Next Zone oraz Granhøj Dans (dwukrotny laureat Nagrody Reumerta) łączą elementy tańca, multimediiów i nowego cyrku, kierując swoje

– często satyryczne – spektakle do mieszczańskiej widowni, która stanowi ich naturalnego odbiorcę, z czym wiąże się także otrzymywanie miejskich dotacji lub rezydowanie w lokalnych ośrodkach kultury; Dansk Danseteater i Black Box Dance Company (pod kierownictwem Brolin-Tani) pozostają największymi i dość konwencjonalnymi w swoich estetykach teatrami tańca współczesnego. Podobnie Den Kongelige Ballet oferuje dziś stosunkowo zachowawczy repertuar, podtrzymujący tradycję Bournonville’owską. Jednocześnie w jego strukturach Tim Matiakis prowadzi eksperymentalny, poszukujący zespół Corpus. Choć jego działania opierają się na tańcu współczesnym, to wchodzą w liczne interakcje z innymi formami sztuki.

Na wysoką profesjonalizację tańca w Danii wpływa rozbudowany system finansowania kultury, w tym programy dotujące prezentacje spektakli w kraju i za granicą. Jednym z głównych wydarzeń promocyjnych jest nordycka platforma tańca Ice Hot, w której uczestniczą Dania, Norwegia, Szwecja, Finlandia oraz Islandia, a odbywa się ona co dwa lata w jednym z tych krajów.

Oferta edukacyjna obejmuje studia taneczne w Den Danske Scenekunstskele (Duńskiej Szkole Sztuk Scenicznych) oraz programy taneczne na uczelniach prywatnych – najpopularniejszą jest Copenhagen Contemporary Dance School. Szkoła baletu królewskiego ma swoje główne ośrodki w Kopenhadze i Odense oraz afiliowane centra w Aarhus, Holstebro, Ålborgu i Esbjergu. Badania z zakresu tańca prowadzone są przede wszystkim na Københavns Universitet. W Instytucie Muzykologii Henning Urup utworzył w 1979 Dansk Dansehistorisk Arkiv [Aschengreen, Urup, 1995]. W 1989 uruchomiono pierwszy roczny kurs, obejmujący historię i estetykę tańca. Późniejsze kursy oferowały także praktyczne lekcje baletu dla przyszłych teoretyków i krytyków tańca. We współpracy z baletem królewskim prowadzone są także badania dotyczące twórczości Bournonville’a. W Syddansk Universitet, w Katedrze Medycyny Sportowej i Biomechaniki Klinicznej, prowadzone są zaawansowane badania w obszarze psychofizjologii oraz fenomenologii tańca pod kierownictwem prof. Susanne Ravn. W 1987 zainicjowano trzyletni międzynarodowy projekt Nordisk Danskommittée, którego celem było wzmocnienie pozycji tańca w krajach nordyckich, rok później komitet przekształcono w NOFOD: Nordic Forum for Dance Research. Forum organizuje doroczne konferencje oraz wspiera badania i publikacje z zakresu tańca.

BIBLIOGRAFIA: Aschengreen, E., *Bournonville Style and Tradition*, „Dance Research Journal of the Society for Dance Research” 1986, t. 4, nr 45, <https://doi.org/10.2307/1290673> (dostęp: 11.02.2022); Aschengreen, E., H. Urup, *Dance Research in Denmark*, „Dance Research Journal” 1995, nr 27, <https://doi.org/10.2307/1478447> (dostęp: 11.02.2022); Terry, W., *The King’s Ballet Master: a Biography of Denmark’s August Bournonville*, New York 1979; Torp, L., A. Giurchescu, *Folk Dance Collections and Folk Dance Research in Denmark and the Faeroe Islands*, „Yearbook of Traditional Music” 1993, nr 25, <https://doi.org/10.2307/768689> (dostęp: 11.02.2022).

Tomasz Ciesielski

Danse macabre

[taniec śmierci]

alegoryczny motyw wykorzystywany w różnego typu tekstach kultury, polegający na ukazaniu śmierci najczęściej w postaci kościotrupa, tańczącej z przedstawicielami różnych grup społecznych, m.in. władzy świeckiej, kleru, ludu. *Danse macabre* miał w założeniu przypominać odbiorcom, że śmierć przychodzi po wszystkich, bez względu na ich pozycję społeczną.

Motyw *danse macabre* ukształtował się w średniowieczu po epidemii dżumy, nazywanej czarną śmiercią, widoczny jest na obrazach, freskach, miniaturach, drzeworytach, w utworach literackich, by w kolejnych stuleciach pojawić się także w muzyce, teatrze, kinie i tańcu, a współcześnie w kulturze popularnej. „Tańce śmierci” komponowali Ferenc Liszt, Camille Saint-Saëns, Modest Musorgski i Arnold Schönberg, dziś zaś nazwę tę można spotkać w tytułach płyt popularnych zespołów, szczególnie metalowych i rapowych. W filmie tańczącą śmierć ukazano w *Siódmej pieczęci* w reż. Ingmara Bergmana, w *Miłości i śmierci* w reż. Woody’ego Allena i filmie animowanym wytwórni Walta Disneya *The Skeleton Dance*. Po motyw *danse macabre* chętnie sięgali twórcy poezji, np. Johann Wolfgang von Goethe, Rainer Maria Rilke czy Sylvia Plath, a w teatrze August Strindberg i Ödön von Horváth. Taniec śmierci wykorzystali również artyści sztuk plastycznych w XX w., jak choćby Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Felix Nussbaum i Otto Dix. Świadczy to zarówno o popularności motywu, jak i o wielu możliwych interpretacjach, wśród których od późnego średniowiecza są zarówno poważne, jak i satyryczne.

Choć nie istnieją przesłanki, by twierdzić, że *danse macabre* w średniowieczu był rzeczywiście tańczony, to motyw ten w XX w. został twórczo przetworzony przez choreografów reprezentujących różne rodzaje tańca. Mary Wigman w 1917 zaprezentowała *Totentanz*, wystawiony ponownie w 1921, a w 1926 powstał *Totentanz II* uwieczniony na obrazie Kirchnera. Z kolei w 1932 odbyła się premiera antywojennego *Zielonego stołu* (*Der grüne Tisch*) Kurta Joossa, w którym tańcząca śmierć jest głównym bohaterem. W 1946 miał premierę balet Rolanda Petita *Le jeune homme et la mort*, w którym śmierć przybiera postać młodej dziewczyny. Z kolei polskim przykładem z ostatnich lat może być solo Renaty Piotrowskiej-Auffret *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* (2014).

BIBLIOGRAFIA: Corvisier, A., *Les danses macabres*, Paris 1998; *Mixed Metaphors. The Dance Macabre in Medieval and Early Modern Europe*, red. S. Oosterwijk, S.A. Knöll, Newcastle upon Tyne 2011; Wunderlich, U., *Der Tanz in den Tod. Totentänze vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Freiburg 2001.

Wojciech Klimczyk

Delsarte François

właśc. François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte [1811–1871]

francuski śpiewak, recytator, pedagog i badacz ludzkiej ekspresji ruchowej, wokalne i werbalnej. Studiował w Conservatoire de Paris oraz pracował jako tenor w paryskiej Opéra-Comique. Wczesna utrata głosu wskutek źle prowadzonego treningu śpiewaczego zmusiła go do podjęcia pracy pedagogicznej w zakresie wokalistyki, retoryki i sztuki gestu, opartej na własnych doświadczeniach, obserwacjach i przekonaniach, pozostających w opozycji do powszechnie obowiązującej praktyki. Doświadczenia te posłużyły mu do skonstruowania systemu teoretyczno-pedagogicznego określonego mianem „estetyki stosowanej”, koncentrującego się wokół głosu (gestu wokálnego), słowa (gestu mówionego) i gestu (gestu cielesnego). Wiedzę teoretyczną czerpał z estetyki, semiotyki i fizyki mechanicznej. Ramy filozoficzne wyprowadzał z filozofii klasycznej (Platon), filozofii scholastycznej (Tomasz z Akwinu) i mistyki chrześcijańskiej. Uważał człowieka za instrument i arcydzieło Boga, głosił potrzebę odsłonięcia boskiej logiki rządzącej ekspresją człowieka i uczynienia artysty zdolnym do wyrażenia swoich emocji na scenie w możliwie najwierniejszy sposób. Autentyczną ekspresję artystyczną uważał za sposób osiągnięcia

transcendentalnej synergii między duszą a ciałem. Uważał, że pierwszym sprawcą duszy był gest. Wszystkie działania ruchowe i kierujące nimi zasady porządkował w triady, a z ich każdego elementu wynikała kolejna triada. Podstawę dla formułowania twierdzeń szczegółowych stanowiła semantycznie deterministyczna i formalnie hermetyczna analiza ekspresyjnej gestyki hellenistycznych rzeźb i malowideł oraz obserwacja spontanicznych zachowań ludzkich w różnych sytuacjach. Obserwacje te poparte zostały wiedzą nabytą poprzez uczestnictwo w zajęciach z anatomii na Sorbonie oraz w tanatopraksjach.

Jego nauczanie miało decydujące znaczenie w powstaniu tańca współczesnego – głównie w Niemczech i Stanach Zjednoczonych – oraz w rozwoju sztuk performatywnych. Istotną rolę odegrał tu jego uczeń, amerykański dramaturg Steele MacKaye, który rozpropagował tzw. delsartyzm w Stanach Zjednoczonych. Z kolei jego wychowanka Genevieve Stebbins opublikowała w 1885 podręcznik *Delsarte System of Expression*. Nurt ten inspirował twórczość m.in. Isadory Duncan, Ruth St. Denis i Teda Shawna, a teorie Delsarte’a stały się punktem wyjścia dla badań nad ruchem Rudolfa Labana, który system ten poznał w Paryżu na początku XX w.

BIBLIOGRAFIA: Porte, A., *François Delsarte, une anthologie*, Paris 1992; Ruyter, N.L., *The Delsarte Heritage*, „Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research” 1996, nr 1; Shawn, T., *Every Little Movement. A Book about François Delsarte, the Man and his Philosophy, his Science and Applied Aesthetics, the Application of this Science to the Art of the Dance, the Influence of Delsarte on American Dance*, New York 1974; Stebbins, G., *The Delsarte System of Expression*, New York 1977; Teixeira de Souza, E., *François Delsarte e a Dança Moderna. Um encontro na expressividade corporal*, „Revista Brasileira de Estudos da Presença” 2012, nr 2.

Tomasz Nowak

Denishawn

amerykański zespół artystyczny, a później szkoła tańca założone przez małżeństwo choreografów i tancerzy Ruth St. Denis oraz Teda Shawna, działające pod oficjalnymi nazwami Denishawn Dancers i The Denishawn School of Dancing and Related Arts. St. Denis uczyła się baletu oraz знаła podstawy systemu gimnastycznego François Delsarte’a, rozpowszechnionego w Stanach Zjednoczonych przez aktorkę Genevieve Stebbins, a swoją karierę rozpoczęła jako tancerka rewiowa. Shawn (właśc. Edwin Myers Shawn) był twórcą męskiego zespołu *modern dance* Ted Shawn and His Men Dancers oraz Jacob’s Pillow Dance Festival w Beckett w Massachusetts. Początkowo planował zostać duchownym; w wyniku błonicy, którą przeszedł w wieku 19 lat, został sparaliżowany od pasa w dół, podczas terapii zainteresował się tańcem, którego uczył się u Hazel Wallack. W 1912 przeniósł się do Los Angeles, gdzie został członkiem grupy tańca towarzyskiego. Tam w 1914 poznał St. Denis. Szkoła Denishawn została założona w studiu w Los Angeles w 1915, później powstały liczne studia na terenie Stanów Zjednoczonych; motto szkoły brzmiało „taniec obejmuje wszystkie systemy lub szkoły tańca” [Sherman 1983: 12]. St. Denis uczyła wielu form tańca, w tym orientalnego, dalekowschodniego, „prymitywnego”, tańca klasycznego, *modern dance*, ale również technik somatycznych i relaksacyjnych (joga) oraz tzw. muzycznej wizualizacji. Studenci byli zachęceni do podążania za impulsami płynącymi z ciała i odnajdywania własnych form ekspresji, a przede wszystkim swobodnego ruchu górnej części ciała. Zajęcia odbywały się bez obuwia, w identycznych czarnych jednoczęściowych kostiumach;

przedstawienia charakteryzował wizualny przepych i erotyzm. Założyciele zespołu wraz z tancerzami występowali na całym świecie, aż do rozstania St. Denis i Shawna w 1931. Z Denishawn związani byli m.in. Martha Graham, Doris Humphrey i Charles Weidman.

BIBLIOGRAFIA: Schlundt, Ch.L., *The Professional Appearances of Ruth St Denis and Ted Shawn. A Chronology and an Index of Dances, 1906–1932*, New York 1962; Shelton, S., *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*, New York 1981; Sherman, J., *Denishawn. The Enduring Influence*, Woodbridge 1983; Sherman, J., *Soaring. The Diary and Letters of a Denishawn Dancer in the Far East, 1925–1926*, Middletown 1976; Sherman, J., *The Drama of Denishawn Dance*, Wesleyan 1979.

Magdalena Zamorska

Deutsches Tanzarchiv Köln

[Niemieckie Archiwum Tańca w Kolonii]

największa niemiecka instytucja zajmująca się gromadzeniem zbiorów archiwalnych i muzealnych związanych z tańcem oraz centrum informacyjno-badawcze mieszczące się w Kolonii w MediaPark 7.

Historia gromadzenia zbiorów związanych z tańcem sięga w Niemczech roku 1873, kiedy w Akademii Tanzlehrkunst w Berlinie utworzono pierwsze archiwum tańca i bibliotekę, w latach 30. XX w. prowadzone przez Fritza Böhme jako Deutsches Tanzarchiv. Podczas bombardowania w marcu 1943 zbiory uległy zniszczeniu, zachowała się jedynie część dokumentów znajdujących się w depozycie w Szwajcarii i część biblioteki, którą wywieziono z Berlina. Po 1945 Kurt Peters, tancerz i pedagog, przystąpił do odtwarzania zbiorów najpierw w Hamburgu, a od 1965 w Kolonii. Odkupione przez Fundację Kultury banku Sparkasse Köln/Bonn w 1985 dokumenty i księgozbiór stanowiły podstawowy korpus dzisiejszego Deutsches Tanzarchiv, utrzymywanego przez Fundację Kultury i Wydział Kultury miasta Kolonia; od 1986 jego kierownikiem jest Frank-Manuel Peter.

Instytucja gromadzi wszelką dokumentację i artefakty związane z tańcem od XVII w., ze szczególnym uwzględnieniem tańca scenicznego. Zbiory porządkowane są w czterech działach: archiwum, biblioteka, wideo- i filмотeka, muzeum. Na zbiory archiwalne składają się darowizny artystów i ich krewnych, uczniów, współpracowników oraz tematyczne zbiory prywatne dotyczące ponad 400 wybitnych niemieckich i działających w Niemczech tancerzy, choreografów i pedagogów, archiwa czasopism, szkół i stowarzyszeń oraz zbiory specjalne, np. motyw tańca w reklamie. Częścią tego działu jest archiwum fotograficzne, w którym znajduje się ponad 160 tys. zdjęć i fotogramów. Oddzielną częścią archiwum jest dokumentacja tańca, którą tworzy ponad 650 tys. wycinków prasowych i ponad 25 tys. programów teatralnych. Obszerna biblioteka mieści 13 tys. woluminów niemieckich i zagranicznych publikacji poświęconych tematyce tańca oraz 16 tys. czasopism. Wideo- i filмотeka posiada zbiór wszelkich możliwych rodzajów zapisów, od filmów tańca, musicali, dokumentacji tańca po rejestracje choreografii i nagrania studyjne, łącznie ponad 3 tys. kopii, z których część jest dostępna przez katalog online. Samodzielny dział stanowi otwarte w 1997 muzeum tańca, posiadające olbrzymi zbiór obiektów związanych z tańcem: dzieł sztuki (rzeźba, malarstwo i grafika), ponad 1 tys. plakatów, imponującą kolekcję masek, rekwizytów i kostiumów scenicznych. Muzeum organizuje wystawy tematyczne z własnych zbiorów, np. *Lichtspiele – Wie Film und Fotografie Tanz sehen* (Gry świetlne – jak film i fotografia widzą taniec, 2012–2013), *Das Echo der Utopien. Tanz und Politik* (Echo utopii. Taniec

i polityka, 2015–2017), *REIZEND! Tanz und die Werbung* (PODNIELAJĄCE! Taniec i reklama, 2020/2021). Muzeum organizuje też programy edukacyjne dla różnych grup wiekowych.

Niemieckie Archiwum Tańca w Kolonii prowadzi także działalność badawczą, której wynikiem jest ponad 60 publikacji, przede wszystkim monografi poświęconych wybitnym artystom tańca: Hannie Berger, Iris Barburze, Kurtowi Joossowi, Gret Palucce, Isadorze Duncan i Elizabeth Duncan, Haraldowi Kreutzbergowi i in.

Od 2001 co pięć lat Deutsches Tanzarchiv przyznaje nagrody dla młodych badaczy za nowatorskie metody i techniki badania tańca.

BIBLIOGRAFIA: <https://www.deutsches-tanzarchiv.de> (dostęp: 11.02.2022); Peter F.-M., *Terpsichores Tempel. Das Museum des Deutschen Tanzarchivs Köln*, „Inform! Museum im Rheinland” 1998, z. 1.

Małgorzata Leyko

Diagilew Siergiej Pawłowicz

[1872–1929]

rosyjski impresario baletowy, kurator sztuki, założyciel zespołu Balety Rosyjskie. Ukończone w Petersburgu studia prawnicze dopełnił dobrym wykształceniem muzycznym, m.in. u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Nie wybrał jednak ścieżki indywidualnej kariery artystycznej, lecz znacznie lepiej sprawdził się jako znawca sztuki i jej kurator. Jego otwarta osobowość przyciągała zarówno artystów, jak i mecenasów sztuki. W 1898 założył w Petersburgu czasopismo artystyczne „Mir Iskusstwa” (Świat Sztuki), które do 1904 stanowiło najważniejsze forum dyskusji o sztuce współczesnej, skupiające rosyjskich modernistów: Léona Baksta, Aleksandra Benois’a, Dmitrija Filosofowa, Dmitrija Mereżkowskiego, Aleksandrę Ostroumową, Nikołaja Roericha, Siergieja Wołkońskiego, Michaiła Wrubla. Z powodzeniem organizował wystawy malarstwa, m.in. w 1897 międzynarodową wystawę akwareli angielskich i niemieckich, w 1905 wystawę rosyjskiego portretu historycznego. W latach 1899–1901 był sekretarzem dyrektora Teatrów Cesarskich, Wołkońskiego, i wydawcą *Rocznika Teatrów Cesarskich*. W 1906 zorganizował w Paryżu podczas salonu jesiennego wystawę sztuki rosyjskiej, której sukces powtórzył rok później w czasie rosyjskiego sezonu muzycznego, a w 1908 paryską premierę *Borysa Godunowa*. W sezonie letnim 1909 prezentował w stolicy Francji programy baletowe w choreogr. Michaiła Fokina (*Pawilon Armidy*, *Sylfidy*, *Kleopatra*), z udziałem tancerzy i tancerek z Rosji: Adolfa Bolma, Idy Rubinstein, Tamary Karsawiny, Michaiła Mordkina, Wacława Niżyńskiego i Anny Pawłowej. Rok później pokazał w Paryżu nowe choreografie Fokina, m.in. *Szeherazadę* i *Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego. Występy te stanowiły załączek utworzonego w 1911 zespołu Baletów Rosyjskich (Les Ballets Russes), „a artyści w nim skupieni na dobre odmienili oblicze nie tylko baletu, ale i tańca teatralnego” [Klimczyk 2010: 17]. Głównymi choreografami zespołu byli Fokin, Leonid Miasin, Serge Lifar, George Balanchine, Niżyński i Bronisława Niżyńska. Dzięki wyjątkowemu instynktowi artystycznemu jako współtwórców pozyskał nowatorskich kompozytorów (m.in. Siergieja Prokofjewa, Maurice’a Ravela, Claude’a Debussy’ego, Igora Strawińskiego, Erika Satie) i awangardowych malarzy (Benois’a, Baksta, Henriego Matisse’a, Pabla Picassa, Georges’a Braque’a, Joana Miró, Juana Grisa), prezentując na scenie dzieło interdyscyplinarne, łączące awangardowe nurty sztuki.

Pozostając impresariem Baletów Rosyjskich do 1929, zapewnił zespołowi światową sławę, zrewolucjonizował widowisko baletowe, tworząc z niego autonomiczne, pełnospektaklowe dzieło sceniczne o silnych walorach wizualnych.

BIBLIOGRAFIA: Buckle, R., *Diagilew*, przeł. L. Erhardt, E. Jasińska-Libera, Kraków 2014; Garafola, L., *Diaghilev's Ballets Russes*, New York–Oxford 1989; Grigoriev, S.L., *The Diaghilev Ballet 1909–1929*, Hampshire 2009; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; „Święto wiosny”. *Dwie perspektywy*, red. M. Szoka, T. Majewski, Łódź 2014.

Hanna Raszevska-Kursa

Dokumentacja tańca

wszelkie działania zmierzające do zachowania w formie materialnej wykonywanych dzieł tanecznych i wszelkich informacji dotyczących ich kontekstu. Dokumentacja tańca dotyczy ruchu ciała ludzkiego, stanowiącego podstawowy element tańca, oraz jego współczynników – rozłożenia ruchu w czasie i przestrzeni, jego kierunków, kształtów i zakresów, napięć i odprężeń. W dokumentacji uwzględnia się także informacje o pozostałych czynnikach wpływających na wykonanie bezpośrednio (ubiór lub kostium, przestrzeń taneczna, doświadczenia choreografa i tancerza) lub pośrednio (konwencje kulturowe). Podstawowymi zadaniami dokumentacji tańca są: zachowanie tańca historycznego oraz analiza lub rekonstrukcja choreografii, form tanecznych i ćwiczeń technicznych. Ponadto dokumentacja tańca wykorzystywana jest w toku działań krytyki tańca oraz badań naukowych, w tym rekonstrukcji tanecznych.

Wobec niemożności wypracowania uniwersalnego i jednoznacznego systemu opisu słownego tańca jednym z podstawowych środków dokumentacji tańca jest notacja tańca. Istotnym źródłem dokumentującym taniec jest ikonografia przekazująca wyrwane z kontekstu ruchowego wybrane momenty z przebiegu tańca, w których ruch może zostać co najwyżej zasugerowany upozowaniem postaci, układem detalu ubioru lub stworzeniem iluzji postrzegania zakreslanych kształtów w przestrzeni. Ikonografia obejmuje na ogół dzieła sztuki wytworzone w innym celu aniżeli dokumentacja tańca, stąd też wykorzystanie tych dzieł wymaga dokonania interpretacji ikonologicznej, zmierzającej do wykrycia zasadniczej treści dzieła i odzwierciedlonych w niej sytuacji politycznej, społecznej, ideologicznej czy artystycznej epoki i środowiska powstania. Z tego względu ikonografia stanowić może jedynie materiał pomocniczy w dokumentacji tańca. Szersze znaczenie ma natomiast fotografia tańca, od poł. XIX w. dokumentująca świat tańca. Jakkolwiek nie jest wolna od programowości kreowanej przez autorów fotografii oraz zniekształceń wynikających z zastosowania ściśle określonej perspektywy, to jednak przedstawia obraz realnie postrzegany przez pryzmat obiektywu. Ponadto już od 1885 (Louis Soret) fotografia poszukuje metod ukazania progresji przestrzennej i dynamicznej zjawisk ruchowych.

Bezcenne możliwości dokumentacji tańca dostarczył film (zob. film tańca). Oczywiście film również nie przedstawia jednoznacznie obiektywnych danych, stanowiąc źródło, w którym przestrzeń, czas, odczucie ciężaru oraz emocji są podatne na manipulację ze względu na obroną perspektywę i zastosowaną technikę filmowania, a pewne plany i aspekty dokumentowanych zjawisk nie zawsze poddają się rejestracji. Jednakże ze wszystkich wymienionych tu niesymbolicznych technik dokumentacji film najlepiej przekazuje współczynniki tańca (szczególnie czas i przepływ ruchu), pozwalając na wychwycenie szczegółów interpretacji i stylu wykonania

istotnych na etapie krytyki i syntezy. Film więc stanowi wizualny substytut i ekranową realizację dokumentowanego tańca oraz istotny suplement precyzyjnie przygotowanej notacji (zob. **notacja tańca**) oraz dokumentacji ikonograficznej. Rozwinięciem techniki filmowej od kilkudziesięciu lat jest technologia *motion capture*. W technologii tej stosuje się od kilku do kilkudziesięciu kamer wyposażonych w emiterzy światła podczerwonego o wzajemnie uzupełniającym się polu widzenia. Kamery wychwytyją światło podczerwone odbite od markerów rozmieszczonych na ciele tancerza i przekazują te dane w formie cyfrowej do komputera, który za pomocą odpowiednio przygotowanego programu dokonuje interpretacji ruchu tancerza i generuje jego wizualizację. Technologia ta, jakkolwiek bardzo precyzyjna, jest mało mobilna, trudna do zastosowania w przypadku złożonego aparatu wykonawczego, podatna na zmiany rejestrowanych zjawisk pod wpływem całkowitej zmiany warunków wykonania, jak też możliwości błędów w programach dokonujących interpretacji zebranych danych.

Współcześnie dąży się do komplementarnego stosowania różnych środków dokumentacji tańca w możliwie naturalnym kontekście i przy minimalnej ingerencji dokumentalisty. Ponadto za celowe uważa się rejestrowanie maksymalnie wielu danych dotyczących szerokiego kontekstu społeczno-kulturowego dokumentowanych zjawisk, w tym uwzględniających perspektywę twórców, użytkowników i odbiorców. Za istotne uznaje się również właściwe doświadczenie i zrozumienie (często poprzez praktyczne zapoznanie się) dokumentowanych zjawisk przez dokumentalistę.

BIBLIOGRAFIA: Benesh, R., J. Benesh, *An Introduction to Benesh Movement Notation*, London 1955; Brooks, V., *Conventions in the Documentary Recording of Dance. Research Needs*, „Dance Research Journal” 1988, t. 19, nr 2; Ewing, W.A., *Dance and Photography*, London 1987; Glapa, A., *Z doświadczeń nad fotografowaniem tańców ludowych*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, t. 2; Heider, K.G., *Ethnographic Film*, Austin 1976; Koziej, K., *Nowoczesne technologie w służbie kultury. Wykorzystanie technologii motion capture w badaniach nad tańcem*, „Studia Choreologica” 2015, t. XVI; Kwaśnicowa, Z., *Notacja i opis ruchów tanecznych*, Warszawa 1953; Kwaśnicowa, Z., *Rytm taneczny w notacji i opisie tańca*, „Kultura Fizyczna” 1951, z. 7–8; Lange, R., *Metodologia badań nad tańcem*, „Studia Choreologica” 2012, t. XIII; Lange, R., *Podręcznik kinetografii wg metody Labana–Knusta*, Kraków 1975; Lange, R., *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Toruń 1960 (wyd. 2 – Poznań 1995); Zyglar, T., *Polskie tańce ludowe i ich badanie*, „Polska Sztuka Ludowa” 1948, t. 2, nr 1.

Tomasz Nowak

Dorner Willi

[ur. 1959]

austriacki choreograf i pedagog, pracujący zarówno na tradycyjnej scenie, jak i w przestrzeniach miejskich. Jego prace sceniczne, *site-specific*, jak i filmy pokazywane były w Europie, Afryce, Ameryce Północnej i Ameryce Południowej oraz w Chinach.

Studiował pedagogikę tańca w konserwatorium w Wiedniu, naukę tańca kontynuował w Erick Hawkins School of Dance w Nowym Jorku. Jest ponadto dyplomowanym nauczycielem **techniki Alexandra** (Society of Teachers of the Alexander Technique w Londynie). Wpływ na jego wczesne prace miały również kontakt improwizacja (Andrew de Lotbinière Harwood, Daniel

Lepkoff, Nancy Stark Smith, Julyen Hamilton), *Body Mind Centering®* (Developmental Movement z Bonnie Bainbridge Cohen) i technika *release*. Na początku lat 90. tańczył w Martin's Company w Nowym Jorku i w I.D.A. Mark Tompkins Company w Paryżu, gdzie rozpoczął eksperymentowanie z relacją mediów wideo i tańca. W 1998 założył Company Willi Dorner – zespół, który poza produkcją spektakli tworzy również wydarzenia polegające na wprowadzaniu drobnych zmian w przestrzeni codziennych praktyk ruchowych. Jest autorem, wraz z Liśią Rastl (fotografką, operatorką), książki *Bodies in Urban Spaces* (2013), która ilustruje, dokumentuje i komentuje jego najbardziej znany miejski projekt pod tym samym tytułem, realizowany od 2006 na całym świecie. Współpracuje z filmowcami, tworząc dokumenty krótkometrażowe: m.in. nagradzany *Body Trail* (2009), *Set in Motion* (2012), *Every-one* (2015). Prowadzi warsztaty oraz wykłady w wyższych uczelniach (m.in. w Salzburgu, Wiedniu, Szanghaju i Pekinie). Jego twórczość charakteryzuje z jednej strony analityczne podejście do wzorców ruchowych, sposobów, w jakich ciało pozostaje w relacji z przestrzenią, a z drugiej – autotematyczna poetyckość i prostota. Eksperymentuje, wykorzystując różne media (głównie wideo i fotografię). Już wczesne prace, jak *Und Jetzt* (1992), poruszały kwestie zmiany społecznej pod wpływem nowych technologii komunikacji. W spektaklu *Mazy* (1999) skupił się zaś na eksploracji samego ruchu.

W Polsce prezentowane były: *Mazy*, *Bodies in Urban Spaces* oraz partycypacyjny projekt *Dance Karaoke*.

BIBLIOGRAFIA: Dorner, W., *Bodies in Urban Spaces*, Berlin 2013; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*, red. A. Amort, M. Wunderer-Gosch, Wien–Köln–Weimar 2001.

Gabriela Karolczak

Dramaturgia tańca

definicja dramaturgii tańca jest niejasna, jej historia pozostaje przedmiotem sporów, a jej funkcja w tworzeniu dzieła tanecznego rozciąga się od aktywnej współpracy dramaturga z choreografem i tancerzami przez konceptualizowanie scenariusza spektaklu aż po krytyczną obserwację pracy performerów i kształtowanie kontekstu odbioru. W ciągu ostatnich trzech dekad obserwuje się wyraźny wzrost zainteresowania dramaturgią tańca, na co niemały wpływ ma rozwój funkcji dramaturga w teatrze postdramatycznym oraz wcześniejsze powstanie i rozpowszechnienie się teatru tańca.

Funkcja dramaturga w świecie tańca współczesnego istniała od dawna; za prekursorstwo w tej dziedzinie można uznać współpracę tancerzy z pisarzami w produkcjach Siergieja Diagilewa, „tematyzowanie filozoficzne” spektakli Rudolfa Nuriejewa czy Wacława Niżyńskiego, a następnie rozbudowane opowieści taneczne Marthy Graham czy wreszcie kompozycje baletowe z wyraźnym przesłaniem, jak np. *Święto wiosny* Strawińskiego/Niżyńskiego/Roericha. Z czasem dramaturgia przestała ograniczać się do fabuły spektaklu, a stała się komponowaniem jego estetyki, napięć czasowych, relacji między różnorodnymi elementami współtworzącymi spektakl, jak np. w wieloletniej współpracy Raimunda Hoghe z Piną Bausch.

Dramaturg zasadniczo pracuje nad spektaklem, który choreograf wypełnia kompozycją ruchu tancerzy. Zajmuje się określeniem elementów struktury spektaklu: kolejności scen, punktów kulminacyjnych, przejść pomiędzy nimi, logiki i spójności sekwencji, skutków i przyczyn działań, sposobów budowania napięcia oraz rozwoju performansu w czasie i semiotycznego

wykorzystania przestrzeni. W pewnym sensie dramaturg i choreograf wspólnie spełniają obowiązki, zwykle nieobecnego w tańcu, reżysera widowiska. Podczas gdy choreograf skupia się przeważnie na „czystych” figurach ciała, na miejscu tancerza w przestrzeni, na przebiegu sekwencji ruchowych, to dramaturg kształtuje kontekst ideowy, znakowy, społeczny, kulturowy, estetyczny itp. Z punktu widzenia choreografa tancerze nie są postaciami, lecz performerami ruchu, dramaturg stara się wyznaczyć im role, czasem daje tekst do powiedzenia lub działania mimetyczne do wykonania. W teatrze postdramatycznym, którego częścią bywa często taniec współczesny, dramaturg kształtuje relacje między wykonawcami a widzami, czasem również w przestrzeni pozasceniczej.

Dramaturgia pojawiła się w tańcu wraz z narodzinami dramatu baletowego, który wywodzi się z czysto formalnego tańca dworskiego. Pierwszym, który podjął się zreformowania sztuki baletowej, był Jean-Georges Noverre. Swoje poglądy zawarł w dziele *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760). Uważał, że balet powinien przedstawiać dramatyczną akcję, sprzeciwiał się spłycaaniu i trywialnemu traktowaniu widowisk baletowych. W swoich pismach dotyczących teorii i praktyki sztuki tanecznej oraz w scenariuszach do własnych baletów Noverre odniósł się do podstawowych kwestii dotyczących sposobu przedstawienia, budowania postaci i roli, mimetyzmu i wcielenia itp. Zwrot w tańcu w kierunku dramatyzmu spowodował uznanie tańca za samodzielną i niezależną formę sztuki. Dramat baletowy osiągnął szczytową formę w takich spektaklach jak: *Córka źle strzeżona* (1789) czy w repertuarze romantycznym, jak *Giselle* (1841) albo *Jeziorno łabędzie* (1877), i stał się na kolejne stulecie punktem odniesienia dla reform i rewolucyjnych przemian w zakresie sztuki baletowej. Równolegle rozwijała się profesja dramaturga w teatrze, której początków upatruje się w pismach Gottholda Ephraima Lessinga (*Dramaturgia hamburska*, 1776), ostatecznego zaś ukonstytuowania się w pracach teoretycznych Bertolta Brechta z lat 30. i 40. XX w. W samym tańcu istotna przemiana dokonała się na początku XX w. wraz z pojawieniem się tzw. tańca ekspresyjnego, za nim poszły *modern dance* i nowoczesny balet, a następnie amerykański i europejski *postmodern dance*. I kiedy regułą dramaturgiczną w teatrze nowoczesnym stał się montaż heterogenicznych elementów spektaklu (teatr epicki Brechta), taki montaż w tańcu zaistniał wcześniej u Merce’a Cunnighama, a w inny sposób u Piny Bausch (*collage*). Współcześnie coraz częściej uznaje się, że to specyfika użycia różnych mediów w teatrze i tańcu (słowa, obrazu, muzyki, filmu, wideo, nowych technologii) wyznacza w istocie strukturę przedstawienia. Nowatorskie nurty w tańcu rozwijały się równolegle do awangardowych ruchów w innych sztukach. Dotyczyło to zwłaszcza funkcji akcji dramatycznej w spektaklu tanecznym. Próbowano uwolnić się od dominacji mimetycznej fabuły, uznając ruch performerów za niezależny język scenicznej ekspresji i komunikacji. Dowodzą tego liczne pisma teoretyków i praktyków tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*): Rudolfa Labana, Mary Wigman, Valeski Gert, przedstawicieli amerykańskiego *modern dance*: Doris Humphrey, Graham, José Limón, Cunnighama, czy wreszcie twórców z kręgu *postmodern*: Yvonne Rainer, Simone Forti i in. We wszystkich tych pracach pojęcie dramaturgii performansu tanecznego kształtuje się jako formalny oraz ideowy kontekst działań tancerza – podmiotu wchodzącego w realne relacje z partnerami i widzami, często określanymi jako świadkowie, współuczestnicy wydarzenia scenicznego, a nawet jego współtwórcy. Dramaturgia tańca przysłużyła się również do uniezależnienia choreografii od muzyki oraz wprowadziła taniec na grunt awangardowego teatru, doprowadzając do powstania nowego rodzaju artysty: aktora–tancerza.

Postmodernistyczny dramaturg, w porozumieniu z choreografem, często komponuje materię spektaklu z gotowych elementów: tekstów literackich, teoretycznych, politycznych czy intymnych, a także cytatów pochodzących z choreograficznego archiwum, kultury popularnej,

malarstwa i fotografii, instalacji, architektury, filmu. Taka dramaturgia składa się ze znaków i kontekstów, zastępuje mimetyczne operowanie sugestią i symulacją, realnym działaniem, partnerstwem, improvizacją, które inspiruje lub wręcz stymuluje, określając warunki performatyki wydarzenia w postaci mniej lub bardziej zaplanowanej struktury jego przebiegu. Przykładem takiej ingerencji dramaturga w spektakl taneczny są prace Wima Vandekeybusa (*Blush*, konsultacje dramaturgiczne: Hildegard De Vuyst, Jan Goossens, Nicola Schössler). W skrajnych przypadkach zadaniem dramaturga jest swoiste „unieważnienie” dramatycznego scenariusza, tak aby performans ruchowy ujawnił cele i metody właściwe tylko tej sztuce, a nawet partykularnej sytuacji wykonawczej. Doskonałym przykładem takiej dramaturgii były np. występy kolektywu Judson Church (zob. Judson Dance Theater), w których chodziło o eksponowanie ruchu oraz motoryki ciała poza jakąkolwiek fikcją czy naśladowaniem, a które jednak prowadzić miały do ujawnienia treści ideowych zawartych w gestyce i pracy z ciałem, zarówno intymnym, jak i społecznym.

Przełom tysiącleci przyniósł wykorzystanie dramaturgii w tańcu do kształtowania politycznych oraz biograficznych treści tanecznego performansu. Przykładem może być twórczość Billa T. Johnsa, Steve’a Cohena czy Rafała Urbackiego i Mikołaja Mikołajczyka. Taniec epoki późnej nowoczesności odchodzi od estetyki „tańczenia”, aby zbliżyć się do, właściwej nowemu teatrowi, performatyki manifestowania, negocjowania, prowokowania. Od lat 90. XX w. spektakle taneczne coraz częściej funkcjonują w formie zdigitalizowanej jako zapis wideo lub spektakl intencjonalnie przeznaczony do prezentacji filmowej (*dance for camera*), a nawet do wirtualnej interakcji. Dramaturgia odnosi się wówczas do kształtowania relacji między realnym działaniem, widzialną prezentacją oraz percepcją i partycypacją współuczestników wydarzenia. Niemały wpływ na taniec współczesny ma dramatyzowanie kontekstu teoretycznego, czyli podporządkowanie pracy artysty celom wyznaczonym przez teoretyków, zwykle akademickich, lub wprost politycznym ideologom. Przełom performatywny w teorii znajduje odbicie w praktykach artystów, którzy stawiają proces twórczy ponad samą prezentacją spektaklu. Nowoczesna dramaturgia tańca stała się działaniem kompleksowym, wykraczającym poza ramy performansu w kierunku praktyki krytycznej, dyskursywnej, kuratorskiej i politycznej.

Wśród najbardziej znanych przykładów współpracy choreografów z dramaturgami należałoby wymienić także działania Williama Forsythe’a i Heidi Gilpin czy Marianne van Kerkhoven i Anne Teresy de Keersmaecker, Hildegard De Vuyst i les ballets C de la B czy też Guya Coolsa pracującego m.in. z Sidim Larbim Cherkaouim i Akramem Khanem. Wśród uznanych dramaturgów poruszających się w obszarze najnowszych nurtów figuruje m.in. André Lepecki, współpracujący m.in. z Meg Stuart czy Verą Mantero. W Polsce najbardziej znane przykłady współpracy to Krzysztof Pastor i Willem Bruls, a z nurtów współczesnych – Maciej Kuźmiński i brytyjski dramaturg Adam Hypki oraz dramaturdzy od lat współpracujący ze środowiskiem niezależnym: Joanna Leśniewska, Grzegorz Kondrasiuk, Wojciech Klimczyk, Anka Herbut i Mateusz Szymanówka.

BIBLIOGRAFIA: Behrndt, S.K., *Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking*, „Contemporary Theatre Review” 2010, nr 20; Cvejic, B., *The Ignorant Dramaturg*, „Maska” 2010, t. 16, nr 131–132; *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*, red. P. Hansen, D. Callison, London 2015; Peeters, J., *Dramaturgie heterogenische*, przeł. M. Rokicka, [w:] *Choreografia: autonomie*, red. M. Keil, Poznań–Warszawa 2019; *Physical Dramaturgy. Perspectives from the Field*, red. R. Bowditch, J. Casazza, A. Thornton, London 2018; Profeta, K., *Dramaturgy in Motion. At work of dance and Movement Performance*, Wisconsin

2015; Wildschut, L., *Dramaturg tańca jako sojusznik choreografa*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red., wstęp, bibliografia i noty J. Majewska, Kraków 2013; Wycisk, K., *Dramaturgia w tańcu. Projekt badawczy*, https://issuu.com/performat-production/docs/dramaturgia_w_ta_cu (dostęp: 19.07.2021).

Jadwiga Majewska



Il. 22. *Epitafium dla Don Juana*, choreogr. Conrad Drzewiecki, muz. Edward Rudnik, Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, 1974. Fot. Andrzej Florkowski. ©Polski Teatr Tańca/Andrzej Florkowski

Drzewiecki Conrad

Drzewiecki Konrad [1926–2007]

polski tancerz, choreograf, scenograf, pedagog, jeden z najwybitniejszych polskich twórców tańca 2. poł. XX w. Edukację taneczną rozpoczął w studiu baletowym przy operze poznańskiej pod kierunkiem Bronisława Mikołajczaka. Jego pierwszym mistrzem był Mikołaj Kopiński, który w sezonie 1948/1949 zatrudnił go w Zespole Domu Wojska Polskiego w Krakowie. W 1950 wrócił do Poznania i rozpoczął pracę w operze, gdzie zespołem baletowym kierował wówczas dawny solista Baletów Rosyjskich Leon Wójcikowski. Dwa lata pracy z tancerzem Siergieja Diagilewa wykorzystał na doskonalenie warsztatu i poznawanie technik baletowych. Zaowocowało

to powierzeniem mu głównej roli w *Uczniu czarnoksiężnika* (1952). Prawdziwe sukcesy przyniosła era współpracy ze Stanisławem Mischykiem, który w 1953 przejął zespół po Wójcikowskim. Rola Rudolosego w *Jeziorze łabędzim* w choreogr. Mischyka była spektakularnym sukcesem. W tym czasie jako tancerz zaczął zdobywać nagrody w międzynarodowych konkursach baletowych: Srebrny Medal Międzynarodowego Konkursu Tańca w Bukareszcie (z Teresą Kujawą, 1953), Złoty Medal Międzynarodowego Konkursu Tańca w Warszawie (1955), Primo Premio Assoluto Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Vercelli (1956). W 1957 jako tancerz podjął współpracę z zespołem baletowym Feliksa Parnella. W 1958 wyjechał do Francji, gdzie spędził ponad pięć lat, współpracując z Grand Ballet du Marquis de Cuevas, Ballet de Paris, Ludmilla Tchéřina Ballet. Tańczył w choreografiach Michaiła Fokina, Davida Lichine'a, George'a Balanchine'a, Leonida Miasina, Serge'a Lifara i Rolanda Petita. W 1963 wrócił do Poznania i objął kierownictwo baletu opery poznańskiej, wprowadzając do jej repertuaru – nowe na gruncie polskim – oryginalne kompozycje choreograficzne, łączące technikę neoklasyczną i taniec współczesny. Powstały wówczas wybitne dzieła: *Błękitna rapsodia* (1964), *Improwizacje do Szekspira* (1966), *Wariacje 4:4* (1966), *Ognisty ptak* (1967), *Adagio na smyczki i organy* (1967), *Pawana na śmierć Infantki* (1968), *Cudowny mandaryn* (1970). W 1973 wraz z grupą tancerzy opuścił operę i założył autonomiczny zespół Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, który miał tworzyć formy będące kontynuacją tego, co w danej chwili działo się w balecie światowym. Jednocześnie w latach 1971–1980 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu. Dzięki jego zajęciom szkoła poznańska przez długie lata była jedyną, która realizowała program tańca współczesnego. Dla Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego stworzył legendarne spektakle: *Epitafium dla Don Juana* (1974), *Odwieczne pieśni* (1975), *Stabat Mater* (1976), *Krzesany* (1977), *Yesterday* (1981), *Etiuda b-moll* (1983), z których wiele zarejestrowano w wersjach filmowych. Prace choreograficzne realizował również poza Polską, m.in. w Ballet National Jeunesses Musicales de France, Het Nationale Ballet w Amsterdamie, Danza Nacional de Cuba w Hawanie, Staatsoper i Deutsche Oper w Berlinie, Stadsteater Malmö i Národní Divadlo w Pradze. W 1972 jako pedagog wykładał gościnie w prestiżowej Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Współpracował także jako choreograf, scenograf i reżyser ze scenami dramatycznymi, operowymi i telewizją. Film *Gry*, w jego choreografii i w reż. Grzegorza Lasoty, otrzymał Prix Italia (1970). Drzewiecki kierował Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim do 1987, wypracowując autorski styl zespołu i odnosząc międzynarodowy sukces. Za swoją działalność został uhonorowany: Nagrodą Miasta Poznania (1968), Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki (1971), Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (1976), Dyplomem Ministra Spraw Zagranicznych za upowszechnianie kultury polskiej za granicą (1978), Medalem 200-lecia Baletu Polskiego (1983), Dyplomem Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) za upowszechnianie kultury polskiej za granicą (1984), tytułem Zasłużony dla Kultury Narodu (1986), Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2006). W poznańskiej dzielnicy Grunwald, gdzie mieszkał przez wiele lat, jest ulica jego imienia.

BIBLIOGRAFIA: Drajewski, S., *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014; Drajewski, S., *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Poznań 2017.

Jagoda Ignaczak

Duncan Isadora

właśc. Dora Angela Duncan [1877–1927]

amerykańska tancerka i choreografka, uważana za jedną z inicjatorek reformy tańca na początku XX w. i pionierek tańca nowoczesnego. Nie posiadała wykształcenia artystycznego ani fachowego przygotowania, ale miała dar kreatywności, a własnego stylu szukała intuicyjnie. Debiutowała w 1896 w zespole Augustina Daly'ego w Nowym Jorku, gdzie występowała przez dwa sezony. Rozczarowana komercyjnym charakterem teatru i jego zachowawczym stylem, zaczęła działać niezależnie. Podczas prywatnych pokazów ilustrowała tańcem muzykę i recytację poezji. W 1900 wyjechała do Londynu. Na ewolucję jej tańca silny wpływ miał system ekspresji François Del-sarte'a i ekspozycja sztuki greckiej w British Museum. W tym okresie intensywnie rozwijała własną metodę i styl. Rozgłos przyniosły jej występy w New Gallery Charlesa Hallé'a (1900), gdzie do muz. Fryderyka Chopina i Arnolda Dolmetscha stworzyła cykl tańców inspirowanych malarstwem: *La Bella Simonetta*, *Angel Playing a Viola*, *Bacchus and Ariadne*. W tym samym roku wyjechała do Paryża, gdzie podczas wystawy światowej oglądała występy Loïe Fuller i Sady Yakko. W 1902 odbyła *tournee* po miastach niemieckich razem z Fuller, dzięki której weszła w środowisko tańca artystycznego. Następnie sama dała cykl pokazów w Budapeszcie, zorganizowany przez Sándora Grosza. Tam zaprezentowała nową wizję tancerki, dzięki której stała się rozpoznawalna: bosa solistka, której taniec wspierały jedynie muzyka, wielobarwne światło, kostium w postaci greckiej tuniki, i kotary. Na sposób komponowania ruchu w przestrzeni sceny miał pewien wpływ jej związek z Edwardem Gordonem Craigiem.

Odrzucała skodyfikowany taniec klasyczny, starała się znaleźć wewnętrzną motywację, o której mówiła: „szukałam źródła duchowego wyrazu, który by przepływał przez kanały ciała, wypełniając je wibrującym światłem, jako siłą odśrodkową, oddająca wizję duchową” [Duncan 1986: 83]. Jej metoda zasadzała się na wewnętrznym impulsie, z którego ruch rozchodził się na zasadzie fali. „Duncan w tańcu używała aktywnie korpusu. Impulsy wychodziły od spłotu słonecznego, by podkreślić naturalną energię ruchu. Taniec nie był już sekwencją elementów zaczerpniętych z katalogu, ale celebrazją siły vitalnej” [Klimczyk 2010: 25]. Inspirację czerpała z muzyki koncertowej (nie teatralnej) Chopina, Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Christopha Willibalda Glucka, Johanna Brahmsa, ze sztuki greckiej i malarstwa europejskiego.

Prezentowała swoją sztukę podczas licznych *tournee*, zyskując wielu zwolenników *free dance* (zob. taniec wyzwolony). Wywarła silny wpływ zarówno na nowe techniki ruchu i tańca, jak i na sposób myślenia o pokazie scenicznym. Na szeroką skalę popularyzowała idee improwizacji i swobodnego doboru środków wyrazu. Postulowała emancypację i podmiotowy status kobiety tancerki oraz postrzeganie tańca jako doświadczenia cielesno-mentalnego. W 1904 założyła w Berlinie-Grunewaldzie wraz ze swoją siostrą Elizabeth szkołę, gdzie nauczała nowych zasad ruchu i tańca; szkoła działała do 1909, a Duncan dała z uczennicami ok. 70 przedstawień. Działalność edukacyjną kontynuowała w latach 1911–1914 szkoła Elizabeth Duncan w Darmstadt. Najbardziej utalentowane uczennice utworzyły zespół Les Isadorables, który towarzyszył Duncan w występach (np. *Ifigenia*, Paryż 1911). Kolejne szkoły otworzyły w Paryżu (1914) i w Moskwie (1921). O ile sama dość ogólnie określała program kształcenia, o tyle zaakceptowała propozycję swojej uczennicy Imy Duncan Rogers, przedstawioną w postaci 12 lekcji i blisko 50 ćwiczeń.

W Berlinie kształciła się pierwsza polska duncanistka: Stefania Dąbrowska (ur. ok. 1894); do najsłynniejszych polskich uczennic Duncan należały Janina Strzembosz (w 1922 tancerka zespołu Isadora Duncan Dancers) i Halina Hulanicka (uczennica szkoły paryskiej).



Il. 23. Isadora Duncan w Teatrze Dionizosa, Ateny, 1903. Fot. Raymond Duncan
©The Bancroft Library Portrait Collection, University of California, Berkeley

W Polsce wystąpiła kilkakrotnie (1904–1908), a polskie tancerki, np. Janina Mieczysłowska, Tacjana Wysocka, poznawały jej styl tańca także w szkołach za granicą. Współcześnie jej metodę eksploruje Iwona Olszowska. Duncan poświęcono spektakle: *Tylko raz w życiu* (choreogr. Elwira Piorun i Karol Urbański, 2001) i *Dance, Pilgrim, Dance* (choreogr. Kasia Wolińska, 2017). W księdze pamiątkowej Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego, który odbył się w Warszawie w 1933, znajduje się jej szkic *Taniec*.

Napisała eseje *Taniec przyszłości. Odczyt Isadory Duncan, Taniec i natura* oraz autobiografię *Moje życie*.

BIBLIOGRAFIA: Duncan, I., *Moje życie*, przeł. K. Bunsch, wyd. 5, Kraków 1986; Duncan, I., *Pamiętniki*, przeł. W. Kalinowska, Warszawa 1937; Duncan Rogers, I., *The Technique of Isadora Duncan as Taught by Irma Duncan*, New York 1970; Franko, M., *Taniec a polityczność. Stany wyjątkowe*, przeł. M. Paprota, M. Rokicka, B. Wójcik, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa–Poznań–Lublin 2018; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Kurth, P., *Isadora Duncan*, przeł. J. Kabat, Warszawa 2003; Prussak, M., *Rozwiązywanie szarady: na marginesie książki Steegmullera „Twoja Izadora”*, „Pamiętnik Teatralny” 1986, z. 4; Turska I., *Izadora Duncan w Warszawie*, „Taniec” 1979, nr 1; „Twoja Isadora”. *Historia miłości Isadory Duncan i Gordona Craiga zawarta w ich listach i dziennikach*, oprac. F. Steegmuller, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1985.

Hanna Raszevska-Kursa

DV8 Physical Theatre

teatr tańca założony w 1986 przez Lloyda Newsona, urodzonego w Australii tancerza i choreografa, działającego w Anglii absolwenta studiów psychologicznych na Uniwersytecie w Melbourne oraz London Contemporary Dance School. Pierwszym spektaklem wystawionym pod szyldem DV8 jest *My Sex Our Dance* (1986), duet zrealizowany z Nigelem Charnockiem, który do 1992 był najbliższym współpracownikiem Newsona. Nazwa DV8 ma podwójne znaczenie: pierwsze to Dance & Video, związane z programowymi realizacjami filmowymi spektakli; drugie wynika z gry słów, jaka tkwi w fonetycznym zapisie di: vi: ejt, kojarzącym się także z angielskim czasownikiem „zbończyć, odchylić”, spokrewnionym z rzeczownikiem *deviation* – zboczenie, dewiacja. Ta domniemana prowokacja w nazwie może wskazywać krąg tematyczny, którym zainteresowany jest Newson, poruszający się w przestrzeni teatru na terytoriach dotąd niepenetrowanych przez taniec. Wyrażając bunt wobec tradycyjnej tematyki, Newson czyni bohaterami swoich spektakli ludzi odrzuconych, społecznych outsiderów, homoseksualną mniejszość. Kwestionuje przy tym przydatność tradycyjnej formy, poszukuje nowych jakości ruchowych i nowych sposobów scenicznej ekspresji. Buduje przestrzeń *physical theatre* (zob. teatr fizyczny), traktując ją jako formę opartą na fizyczności i cielesności, ale także seksualności. Poszukuje rozwiązań w ruchu ekstremalnym, balansującym na krawędzi ludzkich możliwości. Do każdego spektaklu DV8 wypracowuje indywidualną metodę, opartą na improwizacji i kontakt improwizacji, badaniu środowiska, motywacji, myśli i przekonań, zarówno choreografa, jak i wykonawców, którzy zawsze są zaangażowani w proces twórczy. Wiele spektakli DV8 zdobyło wielką popularność, m.in. *Strange Fish* (1992), *MSM* (1993), *Enter Achilles* (1995), *The Cost of Living* (2000–2003), *Just for Show* (2005), *Can We Talk About This* (2011/2012).

Zespół za swoją twórczość teatralną i filmową otrzymał kilkadziesiąt prestiżowych nagród na całym świecie, m.in. trzykrotnie Prix Italia (1994, 1996, 2005), Emmy Award (1997), Rose d'Or (2005), Grand Prix de Danse Paris (2009) i Helpmann Award (2012). Sam Newson został wyróżniony tytułem doktora *honoris causa* University of Roehampton (Wielka Brytania) i nagrodą Order of British Empire za zasługi dla tańca współczesnego. Przez krytyków brytyjskich został uznany za jednego ze 100 najbardziej wpływowych ludzi w sztuce ostatnich 100 lat.

DV8 osiągnął międzynarodową sławę, odwiedził 35 krajów, w tym w 2003 Polskę, prezentując *Can We Afford This / The Cost of Living*. W ramach programu Polska! Year w 2008 Charnock zrealizował w Starym Browarze projekt *Happy!* z udziałem polskich tancerzy. Ostatnią realizacją Newsona i DV8 była produkcja *John* (2014/2015). Po 30 latach działalności zespołu jego lider zawiesił w 2022 pracę artystyczną i działalność DV8.

BIBLIOGRAFIA: Bremser, M., *Fifty Contemporary Choreographers*, London 1999; Burt, R., *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*, London 1995; *Dance Makers Portfolio. Conversations with Choreographers*, red. J. Butterworth, G. Clarke, Bretton Hall 1998; Fret, J., *Teatr fizyczny Lloyda Newsona*, [w:] *Teatr: ciało i cień*, red. E. Guderian-Czaplińska, G. Ziółkowski, Poznań 2000.

Jagoda Ignaczak



Il. 24. *Oniegin*, choreogr. Boris Ejfman, na pierwszym planie solista Oleg Gabyszew, Teatr Wielki – Opera Narodowa 2009. Fot. Ewa Krasucka. ©Ewa Krasucka/Ejfman Ballet

Ejfman Boris Jakowlewicz

[ur. 1949]

rosyjski choreograf, jeden z najwybitniejszych twórców tańca współczesnego. Pochodzi z Syberii, szkołę baletową ukończył w Kiszyniowie (1964) i rozpoczął występy w miejscowym teatrze opery i baletu. Podjął studia na Wydziale Baletmistrzowskim Konserwatorium Leningradzkiego, które ukończył w 1972. Po premierze kameralnego baletu *Ikar* został stałym choreografem Akademii Baletu Rosyjskiego im. Agrypiny Waganowej. Jego oficjalnym debiutem choreograficznym była *Gajane*, przygotowana dla Teatru Małego w Leningradzie (1972), której nową wersję wystawił w Łodzi na zaproszenie tamtejszego Teatru Wielkiego (1975). W tym samym roku zrealizował jeszcze *Ognistego ptaka* dla Teatru im. Siergieja Kirowa w Leningradzie (obecnie Petersburg). W 1977 stworzył swój autorski Sanktpetersburski Teatr Baletu (początkowo pod nazwą Leningradzki Nowy Balet).

Jest autorem ponad 40 choreografii, od mniejszych form z lat 70. i 80. po liczne balety pełnospektaklowe, m.in. *Czajkowski*, *Bracia Karamazow*, *Czerwona Giselle*, *Rosyjski Hamlet*, *Don*

Kichot – fantazja szaleńca. Ze względu na brak własnej stałej sceny i zaplecza (aż do 2011) Sankt-petersburski Teatr Baletu przygotowywał premiery na różnych scenach, jedna z nich odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie (*Rosyjski Hamlet*, 1999). W latach 90. zespół rokrocznie odbywał *tournee* po Polsce. W 2000 powstał film dokumentalny poświęcony choreografowi (*Wieczny wędrowiec*, reż. Mariusz Malec).

Na początku XXI w. prapremiery odbywały się w nowojorskim City Center, gdzie zespół uzyskał status rezydenta. W 2013 w Petersburgu ukończono budowę Akademii Tańca Borysa Ejfmana.

Jego choreografie inspirowane są wielką literaturą rosyjską i światową (Michaił Bułhakow, William Shakespeare, Fiodor Dostojewski, Aleksander Puszkina, Molier, Antoni Czechow) lub biografiami wybitnych artystów i postaci historycznych (Piotr Czajkowski). Ze względu na poruszane tematy, jak wolność człowieka, moralność, wiara i religia, zyskał sobie przydomek choreografa filozofa. W warstwie choreograficznej łączy technikę tańca klasycznego i tańca neoklasycznego z akrobatyką, technikami tańca współczesnego, kłownadą i pantomimą.

BIBLIOGRAFIA: Gardzina, K., *Boris Ejfman i jego Teatr Baletu*, [w:] *Program teatralny Festiwal Borisa Ejfmana*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2008; Narewska, A., *Bycie choreografem jest misją mojego życia – kilka słów o życiu i twórczości Borisa Ejfmana*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/bycie-choreografem-jest-misja-mojego-zycia-kilka-slow-o-zyciu-i-tworczosci-borisa-ejfmmana/> (dostęp: 28.11.2016); <http://www.eifmanballet.ru/en/> (dostęp: 28.11.2016).

Katarzyna Gardzina



Il. 25. *Casi-casa*, choreogr. Mats Ek, Compania Nacional de Danza, Teatros del Canal, Madryt 2014
©Fot. Quim Llenas. Getty Images

Ek Mats

[ur. 1945]

szwedzki tancerz, choreograf, reżyser baletowy. Początkowo uczył się tańca u Doni Feuer, uczennicy Marthy Graham. W latach 1963–1965 odbył studia teatralne w Marieborg Folkhögskola w Norrköping. W 1965 opracował wstawki taneczne dla Riksteatern i Stockholms Parkteatern. W latach 1966–1967 pracował jako lalkarz i kierownik sceny w Marionetteatern w Sztokholmie, gdzie zadebiutował jako reżyser wystawieniem dramatu *Kagekiyo*, inspirowanym japońskim teatrem *nō*, oraz sztuki *Woyzeck* Georga Büchnera. W 1968 opracował wstawki choreograficzne do spektaklu *Christina* dla Stockholms Stadsteatern. W latach 1969–1972 pracował jako asystent Ingmara Bergmana i Alfa Sjöberga, a także aktor i reżyser (*Karlsson z dachu* Astrid Lindgren, 1969; *Romeo i Julia*, 1971) w Kungliga Dramatiska Teatern. W 1973 dołączył do Cullberg Ballet prowadzonego przez jego matkę, Birgit Cullberg. W sezonie 1974/1975 tańczył w Ballett der Deutschen Oper am Rhein w Düsseldorfie, a w sezonie 1980/1981 był związany z Nederlands Dans Theater jako tancerz i choreograf (*Memories of Youth* do muz. Béli Bartóka). W Cullberg Ballet zadebiutował jako choreograf w 1976 spektaklem *Kalfaktorn* (Ordynans), inspirowanym dramatem *Woyzeck*. Następnie wystawił spektakle: *Saint Georg and the Dragon* (1976), *Soweto* (1977), *Bernarda Hus* (na podstawie dramatu *Dom Bernardy Alby* Federica Garcíi Lorki, 1978), *Antygoną* (1979). W latach 1981–1983 razem z Cullberg pełnił funkcję dyrektora artystycznego Cullberg Ballet, po czym samodzielnie kierował zespołem do 1993. W tym okresie zaczął tworzyć autorskie wersje arcydzieł baletowych, m.in. *Giselle* (1982), *Le Sacre du printemps* (*Święto wiosny*, 1984), *Svansjön* (*Jezioro łabędzie*, 1987), *Carmen* (1992). Wśród jego choreografii znajduje się również inspirowany folklorem północnych regionów Szwecji *På Norrbotten* (1985), do muz. zespołu folkowego J.P. Nyströms. W 1993 opuścił Cullberg Ballet i zaczął działać jako choreograf niezależny. Do najważniejszych jego prac z tego okresu należą: *She was Black* (muz. Henryk Mikołaj Górecki, 1995), wyróżniona nagrodą Emmy filmowa produkcja *Rök* (Dym, 1995) z Sylvie Guillem i Niklasem Ekiem (później jako *Solo för två – Solo dla dwojga*, 1996), *Dornröschen* (*Śpiąca królewna*, 1996) dla Hamburg Ballett (realizacja telewizyjna w 1999 pt. *Törnrosa* nagrodzona została Prix Italia i na Międzynarodowym Festiwalu Telewizyjnym Złota Praga), *En slags* (*Coś jakby*, 1997) dla Nederlands Dans Theater, *Apartament* dla Opéra de Paris (2000), *Ajō* (*Pożegnanie*) na podstawie *Sonaty fortepianowej c-moll op. 111* Ludwiga van Beethovena (2010), *Julia & Romeo* (2013) dla Kungliga Operan w Sztokholmie. W latach 90. wrócił do reżyserowania spektakli teatralnych. Styl jego choreografii łączy elementy tańca współczesnego i tańca klasycznego, a ruch jest środkiem indywidualnej ekspresji. Charakterystyczne dla niego jest kontrastowe zestawianie małych gestów z szerokim ruchem, a także ruchy inspirowane możliwościami marionetek (częste pochylanie głowy, wyprostowane i wyciągnięte ręce, ugięte nogi, kopnięcia, ruch wywiedziony z półprzysiadu). W pierwszym okresie twórczości Eka charakterystyczne były jego spektakle o wydźwięku społecznym, a w stylistyce ruchu widoczne wpływy Kurta Joossa oraz Cullberg. W realizacjach autorskich obrazoburczych wersji wcześniej powstałych baletów, wychodząc od muzyki, starał się odczytać je na nowo – tak pod względem treści (problemy społecznego wykluczenia, brutalizacji życia społecznego, poszukiwania własnej tożsamości i seksualności, problematyka buntu i uzależnień), jak i charakterystycznego dla siebie ruchu. Po odejściu z Cullberg Ballet częściej podejmował problematykę natury związków, samotności w byciu we dwoje, samotności w tłumie. Tym, co łączy wszystkie jego balety, jest umiejętne zespolenie dylematów psychologicznych z subtelnym humorem, wplatanie elementów metafizyki i całkowicie równoprawne traktowanie płci. Balet Teatru Wielkiego w Warszawie zrealizował jego *Carmen* 1999 i *Coś jakby* do muz. Henryka Mikołaja Góreckiego w 2003.

Eksperymentalne Studio Tańca EST

zespół tańca współczesnego, założony przez Iwonę Olszowską oraz Martę Pietruszkę w 1987 w Krakowie; w ciągu lat zmieniał swoją formułę działania oraz siedzibę. Do 1999 Olszowska tworzyła autorskie choreografie, a w późniejszym okresie angażowała do procesu twórczego tancerzy EST. Jej doświadczenia i warsztat stały się podstawą języka ruchu i stylu tanecznego zespołu. Inspiracją do tworzenia spektakli były muzyka, malarstwo, literatura, poezja, motywy biblijne i biografie, np. Isadora Duncan.

EST współpracowało z artystami zagranicznymi (np. Lindą Caldwell, Karen Studd, Joan Laage, Risą Jarosław, zespołem Thompson & Trammell Quartet, Joe Alterem, Christiną Marie Sears, Katriną Van Zee, Suzanne Grace, Elaine Konopką, Jamesem L. Neirinckiem).

W latach 1989–1999 zespół prowadził działalność edukacyjną, m.in. organizował ogólnopolskie warsztaty z udziałem artystów z USA. Współpracował także przy tworzeniu programów telewizyjnych i dokumentów choreograficznych. Co roku zespół uczestniczył w festiwalach tanecznych, teatralnych i muzycznych w Polsce.

Od 2000 EST działało jako studio tańca współczesnego, zajmując się edukacją taneczną. W latach 2004–2009 wznowiło działalność artystyczną jako teatr tańca, współtworząc projekty improwizowane z tancerzami w Staromiejskim Centrum Kultury Młodzieży w Krakowie (np. seria *Impro Space Dance* we współpracy z Bobem Eisenem, 2004, oraz *Klub samotnych serc*, 2005). W okresie 2005–2007 Ewa Szubstarska organizowała warsztaty i *jamy* performatywne kontakt improwizacji (Eckhard Müller, Steven Bats, Tal Avni, Ester Gal, Milan Kozanek – Couch Corner). Powstały też choreografie we współpracy dramaturgicznej z Magdaleną Przybysz: adaptacja sceniczna *Klub samotnych serc* (2005), projekty *site-specific*, m.in. *Autoshow* (2006). W 2006 i 2007 w Lyonie oraz Krakowie realizowano projekt społeczny Ocean Miasta (koncepcja Pierre Deloche) i spektakle: sceniczny *Light Cube Brother* (2009) oraz plenerowy *Płaczące krzesła* (muz. Rafał Drewniany, Łukasz Zygmunt, 2008).

Od 2009 zespół działał pod patronatem Hurtowni Ruchu i rozwijał warsztat oparty na praktyce Body Mind Centering®, kontakt improwizacji i improwizacji. Prowadzono wykłady performatywne, m.in. *Falling after Paxton* (2010), a od 2012 projekty *site-specific*: polsko-rumuński Samples, *Dziwne Nie_pokoje* we współpracy z Perforuchem. W latach 2014–2015 w krakowskim Teatrze Barakah utworzony został „parasol artystyczny” Obszar Tańca, wspierający młodych twórców.

Pod opieką artystyczną Olszowskiej swoje choreografie tworzyli: Monika Kiwak, Paweł Koniór, Katarzyna Król-Woźniak, Alicja Miszczor, Piotr Skalski, Dominika Szala-Wentland, Szubstarska, Małgorzata Szymula, Małgorzata Werbińska. Z grupą współpracowali Tomasz Foltyn oraz Ewa Hubar. Zespół tworzą m.in. Lauren Bisio, Ewelina Guzik, Agnieszka Jastrzewska, Dominika Jucha, Mariola Kleczkowska, Sławomir Koster, Jan Lorys, Katarzyna Migala, Barbara Pagowska, Sylwia Pająk, Pietruszka, Przybysz, Malwina Rzonca, Janusz Skubaczkowski, Dobrochna Sobek, Andrea Adam Syrbe, Aneta Szydlak-Bleyer, Paulina Wysocka.

EST było wielokrotnie nagradzane m.in. za choreografie zespołowe i solo podczas Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu (1994–2000).

Estetyka tańca

subdyscyplina filozofii poszukująca odpowiedzi na pytania o naturę tańca, jego cechy istotne oraz relacje z innymi rodzajami sztuki. W perspektywie historycznej estetyka ujmowała taniec za pomocą kryteriów, które stosowane były także do innych sztuk: jako imitację rzeczywistości (Jean-Georges Noverre, Selma J. Cohen), ekspresję emocji (John Martin) albo wyraz czystej formy (André Levinson). Natrafiano jednak na wiele zagadnień swoistych tylko dla tańca. Z jednej strony dzielił on problemy z innymi sztukami scenicznymi, teatrem czy muzyką (był niepowtarzalnym przedstawieniem, wykonywanym na żywo przez artystę), z drugiej zaś wyróżniał się np. sposobem traktowania ciała tancerza jako tworzywa twórczego. Problematiczne było uzależnienie tańca od muzyki i relacja wobec form teatralnych oraz kwestia zapisu żywego, efemerycznego zdarzenia. W tradycyjnej estetyce taniec był rzadziej analizowany z powodu postrzegania ludzkiego ciała (tworzywa tańca) jako nośnika pierwotnych popędów i nieokiełzanych emocji. W XVIII w. wykluczono go nawet z systemu sztuk pięknych, będących wyrazem wyrafinowanej kultury duchowej. Taniec nie był traktowany jako wzorcowy, paradygmatyczny przykład dla innych sztuk.

W zależności od przyjętej perspektywy filozoficznej w centrum uwagi przedstawicieli estetyki znajdowały się odmienne zagadnienia. W nowoczesnym zachodnim projekcie estetyki filozoficznej (kształtowanym na kanwie koncepcji Immanuela Kanta od poł. XVIII w.) zasadniczo koncentrowano się na odróżnianiu sztuki wysokiej od sztuki niskiej. Wiele wysiłku wkładano w uzasadnienie specyfiki sztuki, szczególnie wobec innych rodzajów aktywności człowieka, oraz w obronę jej walorów estetycznych i artystycznych (koncentrując się głównie na funkcjach estetycznych sztuki, jednocześnie negując inne jej funkcje, np. praktyczne). Podobne tendencje można zaobserwować w brytyjskiej estetyce analitycznej, nawiązującej do Davida Besta i jego kontynuatorów, którzy chcieli odróżnić taniec od zwykłego ruchu. Warto wyeksponować stanowisko Grahama McFee, który dowodził, że niektóre tańce, np. *disco* czy *ghost dance* Indian z Ameryki Północnej, nie zasługują na miano sztuki, ponieważ nie powstały w celach artystycznych i estetycznych, lecz pełniły funkcje rozrywkowe lub magiczne. Z kolei amerykańska filozofka Susan K. Langer dostrzegała swoistość tańca jako sztuki w sferze iluzji kreowanej przez tancerza. Uważała, że taniec jest ekspresyjny, co nie oznacza, że wyraża emocje artysty bądź artystki, ale tworzy wirtualne, symboliczne gesty (w sferze iluzji sytuowała też taniec fenomenolog Maxine Sheets-Johnstone). W kategoriach symbolicznych i ekspresyjnych zarazem (w odmiennym niż Langer znaczeniu) taniec ujmował też Monroe C. Beardsley, a z kolei w semiotycznych – Nelson Goodman i Susan Leigh Foster.

Nie zawsze tendencje w estetyce były tak redukcjonistyczne, jak prezentował to McFee. Kanaadyjski estetyk Francis Sparshott nie wykluczał z dziedziny tańca form rytualnych i proponował, aby ujmować go jak najszerzej, w perspektywie panujących w danym okresie historycznym oraz w danej kulturze norm i konwencji. Z kolei amerykańska badaczka Julie Van Camp, przyjmując stanowisko pragmatyzmu, skłaniała się w stronę ujmowania tańca w kontekście zmieniających się praktyk instytucjonalnych „świata sztuki”.

Interpretacje tańca dokonywane przez współczesnych estetyków różnią się ze względu na przyjmowane przez nich stanowisko filozoficzne. Estetycy analityczni koncentrują się na dziele

tanecznym jako przedmiocie i analizują problem jego tożsamości, ignorując problematykę doświadczenia tańca. Szczególnie zajmują się oni relacją między pierwowzorem dzieła a jego wykonaniem, ważniejsze jest dla nich rozumienie i intelektualna interpretacja dzieła pod kątem jego walorów artystycznych (Goodman, McFee). Natomiast w ramach fenomenologii (Sheets-Johnstone, Sondra Horton-Fraleigh), ale też w pragmatyzmie (Richard Shusterman) czy estetyce środowiskowej (Arnold Berleant) liczy się przede wszystkim doświadczenie widza i tancerza oraz uwzględnienie ciała i emocji w wartościowaniu tańca. W centrum zainteresowań powyższych orientacji znajduje się taniec jako sztuka procesualna. Koncepcje te sytuują się w opozycji do estetyki analitycznej, także dlatego, że zazwyczaj ujmują taniec w szerszej perspektywie, w „ciągłości z ludzkim życiem”, np. dowodząc, że ciało (w taki sam sposób jak w tańcu) aktywnie bierze udział w estetycznym przeżywaniu nie tylko sztuki, ale i codziennego życia (Berleant), albo że ciało tańczące odsyła do problematyki istnienia człowieka jako istoty cielesnej (Horton-Fraleigh).

Obecnie coraz częściej analizuje się taniec w kontekście transkulturowym oraz inter- i transdyscyplinarnym, a w ramach estetyki podejmowane są zagadnienia natury etycznej (Jaana Parviainen), *gender studies* (późniejsze prace Horton-Fraleigh), politycznej (Jacques Rancière). Taniec jest też coraz częściej przywoływany w kontekście ważnych zagadnień natury estetycznej. Według Barbary Montero jest on dowodem na to, że zmysły niższe, cielesne, np. kinestetyczny czy propriocepcja, biorą udział w przeżyciu estetycznym. Wątki estetyczne w powiązaniu z tańcem poruszane są zarówno w ramach kognitywistyki (Montero), *performance studies* (André Lepecki), jak i *cultural studies* (Gabriele Brandstetter).

Należy także pamiętać, że w innych niż zachodnie kręgach kulturowych dominują odmienne kryteria wartościowania sztuki tańca, a zatem i odmienne są towarzyszące im estetyki (Sparshott).

BIBLIOGRAFIA: Horton Fraleigh, S., *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh 1996; *Illuminating Dance. Philosophical Explorations*, red. M. Sheets-Johnstone, Lewisburg 1984; Leigh Foster, S., *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley 1988; McFee, G., *Understanding Dance*, London 1992; Parviainen, J., *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Vammala 1998; Sparshott, F., *Off the Ground. First Steps Towards a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton 1988; *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, red. R. Copeland, M. Cohen, Oxford 1983.

Lilianna Bieszczad

Estonia – rozwój tańca współczesnego

Początki historii tańca na ziemiach współczesnej Estonii związane są z rytuałami plemiennymi ludów ugrofińskich, wykonywanymi głównie po okręgu i po linii, do pieśni runicznych. Istniejący do dzisiaj silny nurt tradycji ludowych wiąże się z estońskim odrodzeniem narodowym, które rozpoczęło się w 2. poł. XIX w. W 1870 utworzono dwa teatry – w Tartu i w Tallinnie; taniec pojawiał się na obu scenach, początkowo w postaci wstawek w operach i operetkach.

Taniec jako autonomiczna forma sztuki zaczął się rozwijać w Estonii na początku XX w., po uzyskaniu niepodległości w 1918, pod wpływem rosyjskiego baletu klasycznego oraz niemieckiego i amerykańskiego *modern dance*. Tradycje klasyczne rozwijała Evgenia Litvinova; w 1918 w Tallinnie otworzyła swoje studio, które wykształciło pierwsze pokolenie tancerzy estońskich

(m.in. Lilian Looring, Emmy Holz, Rahel Olbrei, Robert Rood), ale balety pełnospektaklowe należały w tym czasie do rzadkości. Drugi nurt reprezentował Gerd Naggo – uczeń Rudolfa Labana, który od 1924 prowadził studio w Tallinnie. Najważniejsze ówczesne sceny to teatr Vanemuine w Tartu i Teatr Estonia w Tallinnie. Prywatne studio tańca otworzyła w Tartu Elmerice Parts – uczennica Isadory Duncan, a Rahel Olbrei, kształcąca się u Litvinovej, Labana i Mary Wigman, w latach 1926–1944 prowadziła własny zespół związany z Teatrem Estonia, gdzie stworzyła oryginalne interpretacje baletów, m.in. *Giselle* (1929), *Dziadek do orzechów* (1936), jak i choreografię do pierwszego estońskiego baletu *Kratt* Eduarda Tubina (1944).

W czasach przynależności Estonii do ZSRR (1940–1991) wpływy zachodnie były mocno ograniczone. W 1946 w Teatrze Estonia powstała Narodowa Szkoła Choreografii w Tallinnie (obecnie Tallińska Szkoła Baletowa), którą ukończyła m.in. Helmi Puur oraz Mai-Ester Murdmaa, w latach 1963–2001 dyrektor artystyczna Estońskiego Baletu Opery Narodowej. W swoich opracowaniach choreograficznych często sięgała po estetykę modernistyczną (*Medea* Samuela Barbera, 1966; *Cudowny mandaryn* Béli Bartóka, 1968; *Prometeusz* Ludwiga van Beethovena, 1976; *Ognisty ptak* Igora Strawińskiego, 1986). Od 1989 do 1991 Murdmaa organizowała także Dni Choreografii Współczesnej. W 2009 dyrektorem Estońskiego Baletu został Thomas Edur.

Głównym choreografem tartuskiego teatru Vanemuine był Ülo Vilimaa, który na tej scenie prezentował balety jednoaktowe i miniatury taneczne. Łączył w nich różne techniki tańca z tradycjami etnicznymi, czerpiąc z literatury narodowej i folkloru estońskiego (*Kodalased*, *Tiina*).

W latach 90. powstały pierwsze zespoły niezależne. Nordic Star Dance Theatre (założony w 1991) jako pierwszy spektakl wystawił inspirowany estetyką postmodernizmu *An Evening of American Post-Modern Dance*. Zespół, złożony głównie z tancerzy Opery Narodowej, wrócił jednak szybko do bardziej neoklasycznego stylu, a wkrótce, z uwagi na recesję gospodarczą, rozpadł się. Część jego byłych tancerzy założyła grupę Fine5, dzięki której powstał Wydział Choreografii na Uniwersytecie Tallińskim z René Nõmmikiem – głównym choreografem, i Tiiną Ollesk, odpowiedzialną za edukację. Grupa Box RM Dance Company (1994–2000) prowadzona była przez absolwentów Akademii Kultury w Viljandi. Tworzyła głównie projekty *site-specific* oraz inspirowane nurtem *postmodern dance*, wypracowując z czasem czytelny styl oparty na fizyczności. Spośród innych zespołów i twórców pierwszego okresu rozwoju tańca współczesnego w Estonii należy wymienić: ZUGA Creative League (od 1999), kolektyw inspirowany się *postmodern dance*, stworzony przez Tiinę Mölder, Jarmo Karinga i Kaję Kann, S.P.A. Dance Company (2000–2006), ProImpro czy Mari Mägi.

Na początku XXI w. pojawił się wyraźny nurt spektakli autobiograficznych, m.in. *Start. Based on a True Story* (2001) Marta Kangro, artysty, który zyskał międzynarodową renomę, czy *Jusqu'ici ça va bien* (2003) Katrin Essenson, a także minimalistycznych i konceptualnych przedstawień autorstwa Taavet Jansen, Raido Mägi czy Krõõt Juurak. Krytyczka tańca Tiit Tuumalu określa to najmłodsze pokolenie „estońską dogmą tańca”, dążącą – na wzór dogmy filmowej – do odrzucenia wszystkiego, co sztuczne w tańcu.

Taniec w Estonii finansowany jest głównie ze środków Ministerstwa Kultury, Nordic Culture Fund i Baltic-American Freedom Foundation. Jednym z najważniejszych ośrodków nowego tańca jest Kanuti Gildi Saal w Tallinnie, ośrodek sztuk performatywnych wyrosły z Estońskiego Centrum Informacji Tanecznej (Tantsuinfo Keskus Eestis, 1991–1999) i niezależnej agencji 2.tants; tutaj pod kierunkiem Anniki Üprus i Priita Rauda organizowane są programy rezydencyjne i festiwale: SAAL Biennaal (wcześniej Augusti Tantsufestival) i Nu Performance Festival (kuratorzy: Henri Hütt, Mihkel Ilus). Z pozostałych imprez artystycznych należy wymienić Hiiumaa dance festival oraz interdyscyplinarne NoTaFe i Baltoscandal. Estońska Unia Artystów i Edukatorów Tańca (założona w 2003) organizuje od 2010 krajową platformę tańca Uus Tants

(od 1994 w formie przeglądu młodego tańca). Estonia uczestniczy także w Bałtyckiej Platformie Tańca, zrzeszającej ponadto Litwę i Łotwę.

Dwa główne ośrodki kształcenia to Wydział Choreografii na Uniwersytecie Tallińskim i Akademia Kulturalna w Viljandi. O tańcu w języku angielskim pisze „Etenduskunstime magasin” (Performing Arts Magazin) oraz wspierana przez sieć krajów bałtyckich platforma writingmovement.com, poświęcona refleksji nad najnowszymi zjawiskami; ponadto artykuły w języku estońskim o tańcu pojawiają się w „Tantsuinfo Kuukiri”, „Sirp” i „Teater. Muusika. Kino”. Poza Tuumalu krytyką tańca i historią tańca zajmuje się Heili Einasto.

BIBLIOGRAFIA: Ehrenbusch, H., *Folk dance. The beginning of Modern Dance and Classical Ballet*, www.estonica.org/en/ (dostęp: 11.02.2022); Einasto, H., *Artistic Activities, Reception and Legacy of Rabel Olbrei, the founder of Estonian Ballet, Chanting Liberations: evolution of Estonian contemporary dance*, <https://tallinn.academia.edu/HeiliEinasto> (dostęp: 11.02.2022); Einasto, H., *Ciało tańczące i jego transformacje. Estoński taniec współczesny*, przeł. A. Zapałowski, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Other – Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014; Hovi, K., *Modernization of Estonian society seen through the restaurant culture in Tallinn 1918–1940*, „Acta Historica Talleinnensia” 2003, nr 7.

Gabriela Karolczak

Etnochoreologia

[także etnografia tańca lub etnologia tańca]

nauka o tańcach tradycyjnych różnych kultur, rozpatrywanych w ich kontekście, korzystająca z dorobku i metod szeregu dyscyplin, takich jak choreologia, muzykologia (szczególnie etnomuzykologia), etnologia (dawniej etnografia) i antropologia w celu określenia co, jak, kiedy i dlaczego ludzie tańczą oraz co to oznacza, jakie zajmuje miejsce w życiu społecznym oraz w dziejach kultury danej społeczności. Zainteresowanie tańcami etnicznymi w Europie kształtowało się już od epoki wielkich odkryć geograficznych, a początków etnochoreologii należy upatrywać w XIX-wiecznym dokumentowaniu tańców ludowych, rozwiniętym szczególnie w latach 20. i 30. XX w. w Anglii, Austrii, krajach bałkańskich i krajach skandynawskich, Katalonii, Niemczech, Polsce, Rosji, Stanach Zjednoczonych i we Włoszech. Początek kształtowania się dyscypliny symbolicznie wyznacza utworzenie przez Rolfa de Maré w Paryżu Les archives internationales de la danse (Międzynarodowe Archiwa Tańca) w 1932, kiedy to zaczęto używać określenia etnografia tańca. W tym czasie koncentrowano się na precyzyjnym opisie tańców i ich kontekstu sytuacyjnego, na określeniu zasięgów geograficznych tańców oraz podstawowych symboli i znaczeń, szczególnie obrzędowych, występujących w sytuacjach tanecznych; szerzej zainteresowano się tańcami pozaeuropejskimi, a nowością stało się zastosowanie fotografii, filmu, fonografii oraz kinetografii w dokumentacji tańca. Po II wojnie światowej zajmowano się przede wszystkim dokumentowaniem gwałtownie zanikających w wyniku procesów industrializacji tańców tradycyjnych (tańców ludowych i tańców narodowych w Europie Wschodniej i Południowej, tańców pierwotnych i tańców popularnych w Stanach Zjednoczonych) – za pomocą opisów słownych, zapisów kinetograficznych, filmowych i z wykorzystaniem źródeł ikonograficznych; prowadzono także analizę ruchu i doskonalono metody klasyfikacji tańca; w tym czasie dyscyplinę zaczęto określać jako etnologię tańca lub etnochoreologię. W 1957 Międzynarodowy Kongres Choreologiczny w Dreźnie za jedyny adekwatny

i uniwersalny system notacji ruchu w badaniach etnochoreologicznych uznał kinetografię; w tym samym czasie pojawiły się pierwsze próby notacji tańców tradycyjnych w systemie Rudolfa Benesha (zob. Benesha notacja). W 1962 utworzono Folk Dance Commission przy International Folk Music Council – IFMC (obecnie Study Group on Ethnochoreology przy International Council for Traditional Music – ICTM), skupiającą wówczas głównie badaczy ze wschodniej Europy, co wynikało ze stosunkowo długiego utrzymywania się na tym obszarze tradycji tanecznych, jak również politycznej izolacji od środowiska badaczy amerykańskich, którzy coraz częściej korzystali z metod i teorii antropologicznych oraz z sukcesem przeprowadzili projekt choreometryki (choreometrii). W Europie dłużej doskonalono i ujednolicanono terminologię właściwą dyscyplinie, rozwijano metody analityczne inspirowane dorobkiem lingwistyki i cybernetyki, a zmiana metodologiczna zaznaczyła się dopiero w poł. lat 70. XX w., w następstwie zwrotu antropologicznego w etnomuzykologii, z którą etnochoreologia pozostaje w ścisłym związku na forum IFMC (od 1981 ICTM). Równocześnie jednak z przyjęciem paradygmatu antropologicznego oraz określenia antropologia tańca w praktyce dydaktycznej ośrodków uniwersyteckich etnochoreologia nie porzuciła całkiem kierunków stanowiących dorobek poprzednich pokoleń badaczy. Różnice między etnochoreologią w Europie i Stanach Zjednoczonych zaczęły zanikać po 1988 w wyniku nawiązania ścisłej współpracy w ramach ICTM. Współcześnie do często podejmowanych należą badania uwzględniające perspektywę historyczną, określającą wewnętrzną strukturę kultur tanecznych, w tym kultur grup mniejszościowych, poświęcone sytuacjom tanecznym jako mikrokosmosowi kultury tańca, przemianom tradycji tanecznych oraz ich miejscu we współczesnych społeczeństwach. Do wybitnych światowych etnochoreologów należą: Elsie Ivancich Dunin, Anca Giurchescu, Judith L. Hanna, Adrienne L. Kaeppler, Gertrude Prokosch Kurath, Hanna Laudová, György Martin, Ernő Pesovár. W Polsce etnochoreologia wyodrębniła się dość wcześnie, bowiem już w latach 30. XX w., czego przykłady odnajdujemy w publikacjach Cezarii Baudouin de Courtenay Ehrenkreutz Jędrzejewiczowej, Zofii Kwaśnicowej, Kazimierza Moszyńskiego czy ukraińskiego badacza – Romana Włodzimierza Harasymczuka. Spośród późniejszych najwybitniejszych polskich badaczy wymienić należy: Roderyka Langego, Grażynę Władysławę Dąbrowską, Janinę Marcinkową i Dariusza Kubinowskiego.

BIBLIOGRAFIA: Lange, R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988 (wyd. 2 – Poznań 2009); Lange, R., *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Toruń 1960 (wyd. 2 – Poznań 1995); Lange, R., *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn 1978; Prokosch Kurath, G., *Panorama etnologii tańca*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 2000/2001, nr 11–12.

Tomasz Nowak

Eurytmia

[niem. *Eurythmie* z gr. piękny ruch]

antropozoficzna sztuka ruchu, której oryginalne zasady zarówno pod względem techniki wykonawczej, jak i struktury dzieła scenicznego określił ok. 1912 twórca antropozofii Rudolf Steiner. Kontynuatorką jego prac była Marie Steiner-von Sivers, która prowadziła jej rozwój w trzech kierunkach: sztuki scenicznej, integralnej metody pedagogicznej w szkołach waldorfskich oraz metody terapeutycznej w ramach medycyny antropozoficznej.

Jako sztuka sceniczna służy eurytmizacji utworów słownych (*Lauteurythmie* – „widzialna mowa”) lub utworów muzycznych (*Toneurythmie* – „widzialny dźwięk”). Oparta została na wielostopniowym kodzie czytelnym dla znawców, obejmującym ruch, gest, kolor. Przedstawienie eurytmiczne wymaga określenia formy (czyli choreografii), poprzez którą utwór słowny lub muzyczny wizualizowany jest w przestrzeni. Forma uwzględnia także kostiumy – długie zwiewne szaty i szale w pastelowych barwach, rekwizyty, oświetlenie sceniczne. Przy określaniu formy chodzi o zachowanie ścisłej wierności dziełu i oddanie jego wewnętrznej dynamiki w przestrzeni, np. wyższe i głośniejsze dźwięki oddawane są przez ruch ku przodowi sceny, a niskie i ciche ku tyłowi sceny; rytmowi odpowiada zmienna szybkość kroków. W utworach wielogłosowych poszczególne głosy mogą wizualizować oddzielne grupy wykonawców realizujące różne formy. Określenie formy korzysta z rozległego katalogu gestów, które mogą się składać na szereg wariantów znaczeniowych. Specjalne znaczenie przypisuje się kierunkowi ruchu ciał poszczególnych wykonawców w przestrzeni i trzem zasadniczym postawom (wprostowana, skurczona, zgięta), które zostają dopełnione przez ruch ramion. Steiner opracował „eurytmiczny alfabet”, w którym każdej głosce przypisał odpowiednie znaczenie i wyrażający je układ ciała, przy czym podstawą nie był tu żaden ze znanych systemów językowych, lecz imaginatywna pra-mowa, a więc porozumiewanie się przez dźwięki, nie przez słowa. Samogłoskom przypisywał zdolność wyrażania przeżyć i stanów wewnętrznych, spółgłoski zaś miały naśladować formy i zdarzenia zewnętrzne. „Każda eurytmizowana głoska, wyrażając pewną część mikrokosmosu człowieka, odsyła zarazem do makrokosmosu. Dlatego wyraz ruchu ciała nie ma charakteru symbolicznego, nie ma też pełnej dowolności jako ekspresja emocji, lecz podlega ściśle określonym zasadom, których podstawę stanowi układ ciała wyrażający poszczególne głoski” [Leyko 2012: 210]. Tak więc głoskę *a* wyrażającą zdziwienie, zdumienie oznacza wprostowana postawa na lekko rozstawionych nogach z otwartymi ramionami; głoskę *o* oznaczającą miłość i oddanie przedstawiają zaokrąglone ramiona, jakby w geście obejmowania kogoś; głoskę *u* przypisaną do oziębłości i odmowy oznacza gest obu rąk wprostowanych nad głową. Dodatkowymi kodami opatrzone są także ruchy głowy (np. twarz na wprost skierowana ku dołowi – „rozumiem ciebie”, ku górze – „rozumiem siebie”). Pozycje te nie miały charakteru statycznego, lecz były zmienne zgodnie z sensem wypowiedzianego i jednocześnie wizualizowanego utworu. W eurytmii terapeutycznej wykonywane są odpowiednie sekwencje głosek, które mają sprzyjać uspokojeniu (*d, f, g, h, k*) lub pobudzeniu (*l, m, n, p, q*).

Znaczenie posiadają także linie, po jakich przebiega ruch w przestrzeni, strefy ruchu w obrębie ciała, układ ramion w stosunku do korpusu, mowa stóp i dłoni. Steiner próbował oddać ruchem i gestem nie tylko formy gramatyczne, ale także stworzyć metrykę i wersyfikację ruchu kompatybilną z metryką i wersyfikacją wykonywanego utworu. Komplementarna wobec eurytmii była nauka Steinera o barwach, którą wywodził z systemu Goetheańskiego.

Pierwsze zastosowanie eurytmii zaprezentował Steiner w Monachium, wystawiając swoje misteria *Der Hüter der Schwelle* (Strażnik przejścia, 1912) i *Der Seelen Erwachen* (Przebudzenie dusz, 1913), a następnie fragmenty *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego (1915). Centrum eurytmii znajduje się w ośrodku antropozofii Goetheanum w szwajcarskim Dornach, w którym do dziś pokazywane są m.in. obie części *Fausta*. Współczesne przedstawienia są wykonywane na dwóch planach: aktorskim i eurytmicznym.

Arkana eurytmii poznawała w Dornach Jadwiga Siedlecka, która na początku lat 20. XX w. prowadziła kursy w Warszawie, a w 1923 i 1925 organizowała publiczne pokazy, w 1929 zaś odbyły się w stolicy pokazy zespołu z Dornach, z którym przyjechała najbliższa współpracowniczka i żona Rudolfa Steinera, Maria Steiner. Nowym typem sztuki Steinera zainteresowany był także Juliusz Osterwa.

Eurytmia jako samodzielne widowisko sceniczne prezentowana jest w wielu miejscach na całym świecie. Czasami grupy eurytmiczne bywają włączane do przedstawień operowych, np. w *Raju utraconym* Krzysztofa Pendereckiego w reż. Augusta Everdinga (Stuttgart, 1979), *Parsifalu* Richarda Wagnera w reż. Friedricha Götza (Stuttgart, 1982) lub przedstawieniu na motywach *Peer Gynta* Henrika Ibsena z muz. Edvarda Griega i choreogr. Else Klink (Bonn, 1985).

Pełne wykształcenie w zakresie eurytmii scenicznej i pedagogicznej można zdobyć w ciągu czterech lat, kursy prowadzone są w kilkunastu krajach na całym świecie (np. w Niemczech – Freie Hochschule Stuttgart, Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft w Alfter; w Austrii – Schule für Eurythmie w Wiedniu).

Eurytmia pedagogiczna stanowi integralną część nauczania w ok. 300 przedszkolach i szkołach waldorfskich na całym świecie, które w Polsce są zrzeszone w Związku Szkół i Przedszkoli Waldorfskich w Polsce.

BIBLIOGRAFIA: Bardt, S., *Eurythmie als menschenbildende Kraft*, Stuttgart 1998; Leyko, M., *Goetheanum – „misterium żywego słowa”*, [w:] M. Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012; *Rudolf Steiner über Eurythmische Kunst*, red. E. Froböse, Köln 1983; Steiner, R., *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, Dornach 1998; Steiner, R., *Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ton-Eurythmie-Kurs*, Dornach 1998; Steiner, R., *Eurythmie als sichtbare Sprache. Laut-Eurythmie-Kurs*, Dornach 1990; Steiner, R., *Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele*, Dornach 1999.

Małgorzata Leyko

Fenomenologia tańca

stanowisko filozoficzne korzystające z idei niemieckich fenomenologów, m.in. Edmunda Husserla i Martina Heideggera, a także z francuskiej egzystencjalnej fenomenologii Maurice'a Merleau-Ponty'ego i Jeana-Paula Sartre'a. Fenomenologia tańca koncentruje się na pojęciu cielesnego doświadczenia tańca jako sztuki żywej, procesualnej, a w centrum uwagi stawia percepcję tańca jako wydarzenia, które odbywa się w konkretnym czasie i przestrzeni.

Większość reprezentantów fenomenologii tańca przyjmuje, że dostęp do doświadczeń następuje w sposób bezpośredni poprzez prerefleksyjną, ucieleśnioną świadomość (Maxine Sheets-Johnstone, David Michael Levin). Niektórzy z nich rozwijają Husserlowską ideę ciała jako wrażliwego organu percepcyjnego, ujmując je niedualistycznie – jako jedność duchowo-cielesną i miejsce zdobywania doświadczeń.

Różnorodność interpretacji podstawowych założeń fenomenologicznych wpływa na odmienne spojrzenie na taniec. Sheets-Johnstone w swojej wczesnej pracy *Phenomenology of Dance* opisuje taniec z pozycji widza, twierdząc, że to, co się uobecnia w percepcji, to nierozdzielna całość wydarzenia, którą określa jako „siłoczasoprzestrzeń” (*forcetimespace*). Autorka nawiązuje nie tylko do Husserla, ale i do Sartre'a. Broni swoistości tańca jako sztuki, traktując go jako sferę iluzji, wydzieloną ze zwykłej codzienności. Z kolei tancerka Sondra Horton-Fraleigh, nawiązując do Heideggera i Merleau-Ponty'ego, koncentruje się na zaangażowanym, zmysłowo-cielesnym doświadczeniu wykonawcy. Według niej w tańcu dochodzi do transformacji elementów w jedną całość, która nie pozwala oddzielić tancerza od tańca. Tańczenie to proces samopoznania, a zarazem twórcza autokreacja artysty. Dlatego umożliwia ono lepsze zrozumienie kondycji człowieka w świecie i jest dowodem na to, że bycie człowieka manifestuje się w ciele rozumianym niedualistycznie. Podobnie Levin twierdzi, że fenomenologia tańca ma fundamentalne znaczenie dla filozoficznego rozumienia ludzkiego ciała. Holenderska tancerka Jaana Parviainen eksponuje z kolei funkcje poznawcze tańca i porusza w jego kontekście zarówno zagadnienia etyczne, jak i polityczne. Natomiast Sheets-Johnstone w późniejszych pracach traktuje improwizację taneczną jako przykład wiedzy w ruchu i dowód na istnienie inteligencji kinetycznej (*kinetic intelligence*).

Fenomenologiczna perspektywa pozwala na dużą swobodę w interpretacji tańca; z jednej strony określa jego swoistość, z drugiej ujmuje w łączności z problemami związanymi z ludzkim istnieniem. Uznaje także taniec za eksperymentalne pole badań dotyczących np. ludzkiego ucieleśnienia. Fenomenologia tańca jest krytykowana najczęściej z powodu założenia, że możliwy jest opis istoty ujawniającego się fenomenu tańca, „takim, jaki on jest”, z perspektywy pierwszoosobowej, a także ze względu na trudności, jakie wynikają z traktowania go jako niepodzielnej całości. Atutem podejścia fenomenologicznego jest natomiast koncentracja na doświadczeniu ciała w ruchu, umożliwiającą odnoszenie się do zagadnień związanych z cielesnym „byciem człowieka w świecie”. W tej perspektywie taniec staje się sztuką, która ucieleśnia problemy egzystencjalne i pozwala na jego analizę nie tylko w kontekście zagadnień estetycznych, ale i epistemologicznych, etycznych, politycznych itp. Fenomenologia tańca jest przywoływana i reinterpretowana w ramach feminizmu oraz *gender studies* (Ann Cooper Albright, późne prace Horton-Fraleigh).

BIBLIOGRAFIA: Cooper Albright, A., *Situated Dancing. Notes on Three Decades in Contact with Phenomenology*, „Dance Research Journal” 2011, nr 43; Horton-Fraleigh, S., *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburg 1996; Horton-Fraleigh, S., *Dancing Identity. Metaphysics in Motion*, Pittsburg 2004; *Illuminating Dance. Philosophical Explorations*, Lewisburg 1984; Parviainen, J., *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Vammala 1998; Sheets-Johnstone, M., *Phenomenology of Dance*, Philadelphia 2015; *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, red. R. Copeland, M. Cohen, Oxford 1983.

Lilianna Bieszczad

Festiwal Kalejdoskop

międzynarodowy festiwal tańca współczesnego odbywający się w Białymstoku corocznie od 2002 (z wyjątkiem 2003), główny festiwal tańca w północno-wschodniej Polsce. Szczególną cechą tej imprezy artystycznej jest wszechstronny program towarzyszący prezentacjom: warsztaty, projekty zakończone pokazem, projekcje, wykłady, wystawy, panele dyskusyjne, promocje wydawnictw i in.

Pierwsze edycje (2002, 2004) miały na celu przybliżenie sztuki tańca lokalnym artystom oraz poszerzanie ich umiejętności poprzez warsztaty. Rozwój festiwalu w kolejnych latach odzwierciedla ideę eksperymentowania i wspólnych działań łączących różne dziedziny sztuki. W 2005 w programie pojawiły się spektakle, a rok później muzyka na żywo towarzysząca warsztatom. Podczas edycji w 2008, współorganizowanej przez Fundację Kino Tańca, odbyły się pokazy filmów tańca, a także warsztaty rysunku i fotografii ruchu, wykłady oraz pokazy projektów tanecznych z udziałem muzyków. Wystawa fotografii ruchu zainaugurowana została w 2011. W kolejnych edycjach organizatorzy proponowali m.in. *jamy* muzyczno-taneczne, wystawy rysunku i fotografii ruchu, spotkania i dyskusje teoretyków i krytyków tańca.

Pomysłodawczynią i pierwszym dyrektorem artystycznym festiwalu była Karolina Garbaciak, choreografka, pedagog tańca, animatorka kultury, tancerka, właścicielka DanceOFFnia Studia Działań Kreatywnych, członkini zarządu Podlaskiego Stowarzyszenia Tańca, dyrektor Niepublicznej Szkoły Sztuki Tańca w Białymstoku, choreografka i kierowniczka artystyczna Grupy Przejściowej (założonej w 2001) oraz Teatru Tańca Projekt (1998–2004).

Festiwal współtworzy także Joanna Chitruszko (dyrektor festiwalu od 2007, kuratorka edycji w 2013), pedagog, tancerka, producentka, instruktorka tańca współczesnego, występowała z Teatrem Tańca Projekt (1995–2004), Teatrem Tańca Alter (2000–2003). Od 2007 artystycznie związana przede wszystkim z Anną Piotrowską. Od 2008 organizatorka, kurator, koordynatorka wydarzeń realizowanych przez Podlaskie Stowarzyszenie Tańca, producentka współpracująca m.in. z Fundacją Ciało/Umysł i Festiwałem Sic! (2010–2012).

Od 2008 organizatorem Festiwalu jest Podlaskie Stowarzyszenie Tańca, prowadzące działalność na rzecz upowszechniania wiedzy o tańcu. W latach 2012–2017 w zespole kuratorskim pracowała także Anna Królicza, krytyczka i teoretyk tańca.

Festiwal wspierają Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego oraz Urząd Miasta Białegostoku. Partnerami festiwalu w kolejnych edycjach były niemal wszystkie białostockie instytucje kultury oraz uczelnie.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiatowska-Owczarek

Film tańca / wideo tańca

[ang. *dance film, dance video*, fr. *cinédanse, vidéodanse*]

gatunek filmowy rozwijający się od lat 40. XX w., głównie w USA, Kanadzie i Europie, ściśle związany z postępem technologicznym. Obejmuje szerokie spektrum pełno- i krótkometrażowych form filmowych o tematyce tanecznej (dokumentalne, biograficzne, instruktażowe), będących zapisem tańca (rejestracje spektakli w celu ponownego wystawienia lub na potrzeby badań), wykorzystujących taniec w celach komercyjnych (wideoklipy, reklamy) lub też będących autonomicznymi dziełami, w których język filmowy ściśle łączy się z językiem tańca (animacje, filmowe adaptacje spektakli, choreografie dla kamery). W ten nurt wpisują się także filmy fabularne twórców takich jak Ettore Scola, Taylor Hackford, Wim Wenders czy Carlos Saura Atarés.

Pierwsze rejestracje tańca sięgają początków kina i zarazem początków etnograficznej **dokumentacji tańca**. Taniec filmowali wszyscy pionierzy kinematografii: Eadweard Muybridge, Thomas Edison, Georges Méliès, bracia Lumière czy bracia Pathé. Edison w 1889 zarejestrował taniec Indian Hopi i tradycyjny taniec japoński, w kolejnej dekadzie powstały słynne rejestracje tańca Annabelle Moore oraz Loïe Fuller. W 1924 Fernand Léger stworzył *Ballet Mécanique*, a René Clair film *Entr'acte*, którego projekcja była częścią baletu *Relâche* Francisca Picabii. Dwa lata później w Rosji etiudy *Cinedance* i *Cinedetective* zrealizował Alexander Rumnev. Wczesne rejestracje, z jednego ujęcia bez montażu, tańca Ruth St. Denis, Doris Humphrey, Mary Wigman (*Hexentanz*, 1930) czy Marthy Graham ustępowały kreacjom na potrzeby filmu, jak *Air for the G String* (1934) Humphrey czy późniejsza *Night Journey* (1961) Graham w reż. Alexandra Hammida.

Nowatorskie rozwiązania przyniosły w latach 30. i 40. także mainstreamowe filmy musicalowe wytwórni RKO Radio Pictures, Warner Bros. i MGM, np. *Gold Diggers* (1931) czy *Shall we Dance* (1937). W latach 50. i 60. realizowano głównie adaptacje scenicznych musicali, późniejsze innowacje do gatunku wprowadzali George Sidney, Richard Lester i Bob Fosse.

Pionierką autorskich filmów tańca, nawiązującą do twórczości Bustera Keatona i kina niemego, była Maya Deren. Jej film *Choreography for the Camera* (1945) i teksty o kinie, w których postulowała poszukiwanie nowego języka filmowego i eksplorację możliwości lżejszych modeli kamer, otworzyły nowy rozdział w nurcie kina autorskiego, w tym także kina tańca. Filmy tańca w Stanach Zjednoczonych tworzyli w kolejnych dekadach Sarah Arledge, Sidney Peterson, Shirley Clarke, Ed Emshwiller, Hilary Harris, artyści związani z Judson Dance Theater, Stan Vanderbeek, Robert Joffrey, Doris Totten Chase, Amy Greenfield, Charles Atlas i Elliot Caplan, współpracujący z Merce'em Cunninghamem, oraz Lucinda Childs i David Gordon. Lata 80. przyniosły początek stacji MTV i ery teledysków oraz unikalny program stacji PBS *Alive from OffCenter*, do którego przez dziewięć kolejnych lat zamawiano filmy awangardowe, w tym filmy tańca. W Kanadzie tworzył Norman McLaren, a w 1986 powstał film *Human Sex* Édouarda Locka z Louise Lecavalier. W Europie w latach 90. filmy tańca tworzyli Philippe Decouflé, Anne Teresa de Keersmaecker, Karine Saporta, Angelin Preljocaj, Joëlle Bouvier i Régis Obadia, William Forsythe. W Wielkiej Brytanii z kolei działali Lloyd Newson, David Hinton i Victoria Marks, a telewizja BBC produkowała nadawany co tydzień program *Dance House*. W epoce kamer cyfrowych największą liczbę dzieł tego nurtu stanowiły adaptacje filmowe spektakli oraz choreografie dla kamery. Adaptacje realizowane były w sali prób i na scenie, jak *Beach Birds for Camera* Cunninghama (1992) czy *Bella figura* Jiříego Kyliána (1998), lub też przenosiły choreografię poza scenę, jak *Rosas danst rosas* de Keersmaecker (1997), *Reines d'un jour* Pascala Magnina (1997), *Blush* Wima Vandekeybusa (2002) czy *Cost of Living* Newsona (2004). W choreografiach dla kamery często zarówno przedstawiony świat, jak i taniec możliwe były tylko na filmie, jak

w *Ghostcatching* Billa T. Jonesa, Paula Kaisera i Shelley Eshkar (1999), *Motion Control* Liz Aggiss (2000), *Amelii* Locka (2003), *Reimerswaal* Clary van Gool (2004), *Fly* Shony McCullagh (2006) czy *Danse Macabre* Pedra Piresa (2009).

Do rozwoju etnograficznej dokumentacji tańca przyczynili się Edward Curtis, Robert Flaherty, Franz Uri Boas i Deren, która filmowała haitańskie rytuały *voodoo* (1947–1951), ale dopiero od lat 70., wraz z obniżeniem kosztów nagrywania, rejestracje wideo mogły się upowszechnić, także jako alternatywa dla **notacji tańca**.

Najważniejsze zbiory filmów tańca znajdują się w Dance Collections (Jerome Robbins Dance Division) w New York Public Library for the Performing Arts, w Dansmuseet Archives w Sztokholmie, Deutsches Tanzfilminstitut w Bremen, Deutsches Tanzarchiv w Kolonii, Cinémathèque Française w Paryżu oraz Maison de la danse w Lyonie (w większości udostępnione na portalu www.numeridanse.tv). Do najbardziej znanych europejskich realizatorów zarówno rejestracji, jak i filmów wideo należą Charles Le Picq (twórca kolekcji [numeridanse.tv](http://www.numeridanse.tv)) i Thierry de Mey (związany m.in. z Rosas).

Festiwale filmu tańca odbywają się na wszystkich kontynentach, najważniejsze to: organizowany od 1972 w Nowym Jorku Dance on Camera Festival, Dance Camera West w Los Angeles, Sans Souci Festival of Dance Cinema w Boulder, dancescreen IMZ w Wiedniu, Cinedans w Amsterdamie, dança em foco w Rio de Janeiro.

Do popularyzacji filmu tańca i kina tańca w Polsce przyczynili się Sonia Nieśpiałowska-Owczarek i Jacek Owczarek, założyciele Fundacji Kino Tańca (2002), organizatorzy Międzynarodowego Festiwalu Kino Tańca w Łodzi z konkursem i warsztatami. Międzynarodowy konkurs filmów o tańcu Dances with Camera, którego kuratorem jest Regina Lissowska, odbywa się od 2014 w ramach Short Wave Festival w Poznaniu.

BIBLIOGRAFIA: *Dance on Camera. A Guide to Dance Films and Videos*, red. L. Spain, Lanham 1998; Jackowski, J., *Zachować dawne nagrania. Zarys historii dokumentacji fonograficznej i filmowej polskich tradycji muzycznych i tanecznych*, Warszawa 2014; Köhler, K., *Der tänzerische Film; Frühe Filmkultur und moderner Tanz*, Zurich 2017; Kydryński, L., *Przewodnik po filmach muzycznych*, Kraków 2000; Rosiny, C., *Tanz Film Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*, Bielefeld 2013.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Finlandia – rozwój tańca współczesnego

Najstarszym tańcem ludowym Finlandii wykonywanym do muzyki instrumentalnej jest *polska*. W XVII w. taniec ten trafił ze Szwecji na ziemie fińskie i różne jego odmiany stały się tak bardzo popularne, że jego nazwa znaczyła wówczas po prostu taniec. Innym przykładem fińskiego tańca ludowego jest wywodzący się z Anglii *ankleesi*. Zadaniem tańców ludowych było przede wszystkim wzmocnienie poczucia wspólnoty i więzi społecznych, a nie rywalizacja czy popis. Na początku XIX w. tańce tradycyjne zostały zebrane przez Suomalaisen Kansantanssin Ystävät (Fińskie Stowarzyszenie Ludowe), dzięki czemu przetrwały do dziś i nadal są wykonywane.

Taniec sceniczny pojawił się w Finlandii w XIX w., a za pierwszą fińską tancerkę uważana jest pochodząca z Bawarii Alina Frasa. Pierwsze gościnne przedstawienia baletowe tancerzy z Petersburga (m.in. Anny Pawłowej, Michaiła Fokina) organizowano na scenie rosyjskiego Aleksanterin teatteri (Teatr Aleksandra, założony w 1879, od 1918 siedziba Fińskiej Opery

Narodowej) w Helsinkach. W 1908 występy gościnne Isadory Duncan zainspirowały Maggie Gripenberg, uczennicę Émile'a Jaques-Dalcroze'a, do wystawiania na scenie Suomen Kansallisteatteri (Fińskiego Teatru Narodowego, założonego w 1872) obok spektakli baletowych George'a G , który w latach 1921–1934 był pierwszym baletmistrzem Suomen Kansallisbaletin (Fińskiego Baletu Narodowego, założonego w 1921), także choreografii modernistycznych. Pierwszą oficjalną szkołę tańca prowadził w Helsinkach od 1916 do 1924 Rafael Penger. Program nauczania szkoły został zdominowany przez rosyjską technikę tańca. Za twórcę baletu fińskiego uważa się Edvarda Fazera, od 1919 dyrektora opery fińskiej. W latach 30. widoczne były silne wpływy estetyki tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*), zapoczątkowane występami gościnnymi w Helsinkach Mary Wigman (1926). W 1937 powstała Unia Fińskich Tancerzy, łącząca środowisko baletowe i taniec wyzwolony. Do najwybitniejszych tancerzy klasycznych w latach 30. i 40. – obok G  – należeli: Alexander Saxelin, Irja Koskinen, Klaus Salin, Margharetha von Bahr.

W latach 50. i 60. ranga baletu rosła, a zespół Fińskiego Baletu Narodowego odbywał liczne *tourne * (Ameryka Północna i Ameryka Południowa). Kształcenie tancerzy klasycznych prowadzone było przy Fińskiej Operze Narodowej wg systemu Agrypiny Waganowej (zob. *metoda Waganowej*). W 1984 dyrektorem Fińskiego Baletu Narodowego została dawna *primabalerina* tego zespołu Doris Laine, a w 1992 zastąpił ją Jorma Uotinen. Wielu fińskich tancerzy odniosło sukces w zespołach zagranicznych (np. Kirsi i Jukka Aromaa w New York City Ballet, Mikko Nissinen w San Francisco Ballet, Timo Kokkonen w Australian Ballet). W latach 70. gościnnie występowali w Finlandii ze swoimi zespołami bądź pracowali z lokalnymi artystami wybitni choreografowie zagraniczni, m.in. Birgit Cullberg, Robert North, Jiří Kylián, co przyczyniło się do popularyzacji nowoczesnych technik tanecznych.

Pierwszym zespołem reprezentującym *modern dance*, działającym poza systemem teatrów instytucjonalnych, był założony przez Marjo Kuusela w 1972 Tanssiteatteri Raatikko (Teatr Tańca Raatikko) w Vantaa blisko Helsinek. W swoich choreografiach Kuusela portretował codzienne życie, korzystał przy tym z różnych technik i stylów tańca, chcąc pozyskać nową publiczność; obecnie teatr tworzy spektakle dla dzieci. Stały zespół baletowy posiadał Teatr Miejski w Helsinkach, którym kierowali kolejno Uotinen (od 1981), Kuusela i Kenneth Kvarnstr m (od 1991). Wśród pozostałych zespołów tańca należy wymienić dziecięcy Hurjaruuth w Helsinkach, Katrilli – działający w Helsinkach jedyny zawodowy zespół tańca ludowego, oraz założony w 1989 Tanssiteatteri ERI (Teatr Tańca ERI) w Turku, kontynuujący taniec *modern*. W 1986 powstał kolektyw Zodiak Presents, który skupia niezależnych artystów (Kirsi Monni, Sanna Kek l inen), otwartych na rózne formy współpracy. Od 1997 działa pod nazwą Zodiak Center for New Dance, k dad c nacisk na wsp łprac  międzynarodową.

Współczesny taniec fiński czerpie z różnych technik tańca i ruchu (kontakt improwizacji, wschodnich sztuk walki, *but *), podejmuje dialog z innymi sztukami, widoczny jest także zwrot ku tańcom wspólnotowym oraz angażowanie grup społecznie wykluczonych. Największym międzynarodowym uznaniem cieszy się Tero Saarinen, którego zespół (założony w 1996 we współpracy z Yuvaem Pickiem i Henrikiem Heikkil ) występował w ponad 40 krajach, w tym w Polsce podczas Festiwalu Wiosny w Poznaniu w 2012 ze spektaklem *Hunt* – solową wersj  * wi ta wiosny*. Saarinen wypracowa  własną technik  tańca opartą na fuzji klasyki, tańca współczesnego i technik azjatyckich, w spektaklach czerpie zarówno z tradycyjnej kultury i mitów fińskich, jak i współczesnych estetyk, istotna jest dla niego również strona wizualna; współpracował m.in. z Nederlands Dans Theatre, Batsheva Dance Company, Baletem Opery Lyońskiej, Ballet de Lorraine, Carolyn Carlson, National Dance Company of Korea. Wśród pozostałych

rozpoznawalnych twórców współczesnych znajdują się: Jyrki Karttunen, Reijo Kela, Tommi Kitti, Tiina Lindorfs, a najmłodsze pokolenie reprezentują Susanna Leinonen i Eeva Muilu.

Głównym źródłem informacji o współczesnym tańcu w Finlandii jest baza danych Tanssin Tiedotuskeskus – Dance Info Finland (www.danceinfo.fi), która skupia 11 organizacji, m.in. Finlands Teatrar rf STEFI (Związek Teatrów Fińskich), Suomen Kansallisbaletti, Suomen Tanssinopettajain Liitto STOL (Fiński Związek Nauczycieli Tańca), Suomen tanssi- ja sirkustaiteilijat STST (Fińscy Artyści Cyrkowi i Tancerze), ZODIAK – Centre for New Dance i JOJO Oulu Dance Centre oraz pięć regionalnych ośrodków promocji i organizacji tańca. W przestrzeni międzynarodowej działały Keđja (2012–2015) – platforma nordycko-bałtyckiej społeczności tańca współczesnego, a w latach 2014–2016 rosyjsko-fiński program wymiany tańca Russian–Finnish Dance Exchange Program, natomiast Nordic Forum for Dance Research (NOFOD) jest organizacją non profit, która promuje współpracę między naukowcami i praktykami tańca.

Według danych statystycznych w 2015 odbyło się ok. 3 tys. przedstawień, które obejrzało ok. 450 tys. widzów; działało ok. 50 zespołów tańca, a tancerze fińscy występowali w 30 krajach. Główne ośrodki edukacji tanecznej – oprócz szkoły baletowej przy Fińskiej Operze Narodowej – to Theatre Academy (TeaK) na University of the Arts w Helsinkach, Oulu University of Applied Sciences – School of Media and Performing Arts (OAMK), Arts Academy w University of Applied Sciences – Faculty of Performing Arts/Dance w Turku, Savonia UAS School of Music and Dance Kuopio, North Karelia College – Outokumpu Movement & Performance Research oraz Konserwatorium w Tampere.

W Finlandii odbywają się liczne festiwale tańca, m.in. Ice Hot Nordic Dance Platform (od 2010, wędrujące biennale – platforma tańca krajów nordyckich, w Helsinkach odbyła się edycja w 2012 i 2022), Side Step Festival (taniec współczesny i performans, od 2000), Helsinki Festival (miejski, interdyscyplinarny festiwal dla szerokiej publiczności, od 1968), The Kuopio Dance Festival (najstarszy i największy festiwal tańca, od 1969, w 2012 występował tu Polski Balet Narodowy z choreografiami Krzysztofa Pastora, Roberta Bondary, Jacka Tyskiego).

BIBLIOGRAFIA: *Finnish Dance in Focus*, t. XVI, red. S. Kangaluoma, Helsinki 2015; Garske, R., *Dance Tradition, National Identity, International Exchanges*, „Ballet International” 1985, nr 8; *Nordic Dance Spaces. Practicing and Imagining a Region*, red. P. Hoppu, K. Vedel, London–New York 2016; Parviainen, J., *Dance Techne. Kinetic Bodily Logos and Thinking in Movement*, „The Nordic Journal of Aesthetics” 2003, nr 2.

Gabriela Karolczak

Flying-Low

technika tańca współczesnego, stworzona przez Davida Zambrano w latach 80. XX w. i rozwijana w kolejnych dekadach w Stanach Zjednoczonych i Europie. Podczas studiów tańca na Southern Illinois University w Carbondale w USA poznał technikę tańca klasycznego oraz techniki Merce’a Cunninghama, Alwina Nikolaisa, Marthy Graham. W 1982, po pierwszym roku studiów, doznał poważnych kontuzji stóp i kolan, które na pewien czas wykluczyły go z zajęć praktycznych. Nie mogąc stać na własnych nogach, badał inne sposoby poruszania się na podłodze, rolowanie, wstawanie i upadanie, by móc znowu chodzić i tańczyć. Ucząc się efektywnego poruszania się, dążył jednocześnie do uzyskania maksymalnej prędkości ruchu, jaką obserwował w kung-fu. Jego celem było wypracowanie treningu, z którego będzie mógł korzystać w improwizacji scenicznej, na równi

z inspiracjami ruchowymi i technikami tańca, jak *taniec ludowy*, który badał pod koniec lat 70. w Wenezueli, tańce latynoskie, *modern dance* i *kontakt improwizacja*. Wielokierunkowość ruchu (cztery kierunki świata oraz góra i dół) – zarówno w swojej praktyce scenicznej, jak i w technice tańca – czerpał z rytuałów rdzennych mieszkańców Ameryki. W kolejnych latach inspirował się teorią Rudolfa Labana, w efekcie czego odważniej badał ruch centrum ciała w przestrzeni, podejściem do ruchu w *Body Mind Centering®* i *Joan Skinner Releasing Technique*, czerpiąc z nich idee inteligencji ciała i pamięci ciała oraz obrazów mentalnych w improwizacji.

W technice *Flying-Low* tancerz, będąc w stałej relacji z otoczeniem, indywidualnie pracuje z podłogą, w parze lub z grupą w wielorakich sekwencjach schodzenia w podłogę i wstawania, w zmiennym tempie. Technika wykorzystuje spiralne tory ruchu, przepływ ruchu organizowany jest w relacji do centrum ciała, zarówno na podłodze, jak i w pozycji stojącej. Centrum ciała jest jak komputer, który przetwarza informacje z odległych terminali – innych części ciała, narządów, kończyn. Zambrano dąży do naturalnego przepływu ruchu w ciele w naprzemiennym rytmie kumulowania (*gathering*) i wysyłania (*sending*) energii, wdechu i wydechu, skurczu i rozkurczu mięśni, percepcji wewnętrznej i zewnętrznej. Technika charakteryzuje organiczność i ergonomia ruchu w maksymalnej prędkości i trudności sekwencji ruchowych. Inna technika Zambrano – *Passing Through*, wykorzystuje te same zasady w improwizacji grupowej, lecz nie w relacji z podłogą, a w pozycji wertykalnej.

Technika *Flying-Low* nauczana jest przez Zambrano na całym świecie od poł. lat 80., po 2000 także przez jego uczniów; miała znaczący wpływ na rozwój tańca współczesnego i popularyzację improwizacji. W Polsce Zambrano szkolił podczas warsztatów od 2009, jego technik uczy także Małgorzata Haduch.

BIBLIOGRAFIA: Fabius, J., *Talk / SNDO 1982–2006. Dancers talking about dance*, Amsterdam 2009.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Fokin Michaił Michajłowicz

[1880–1942]

rosyjski tancerz i choreograf. Po ukończeniu Carskiej Szkoły Teatru i Baletu w Petersburgu (1898) został solistą baletu Teatru Maryjskiego, gdzie występował do 1918. Był wiodącym tancerzem teatru i wykonawcą czołowych partii męskich w baletach klasycznych oraz nowych widowiskach tanecznych, również jego autorstwa. W 1902 rozpoczął pracę w petersburskiej szkole baletowej, co zaowocowało debiutem choreograficznym. W 1905 stworzył dla uczniów balet *Acis i Galatea*, a w 1907 *Umierającego łabędzia* dla Anny Pawłowej. W tym samym roku w Teatrze Maryjskim wystawił *Pawilon Armidy*, który dwa lata później zrealizował także z zespołem Baletów Rosyjskich. W 1909 wraz z grupą tancerzy z Petersburga wziął udział w tzw. sezonie rosyjskim w Paryżu, zorganizowanym przez Siergieja Diagilewa. Od tego czasu do 1914 był solistą i choreografem Baletów Rosyjskich. W latach 1911–1914 mieszkał we Francji, a następnie (1914–1918) w Rosji – tu ostatnią choreografię przygotował w 1916. Później działał jako niezależny choreograf w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, gdzie ostatecznie osiadł. Stworzył 81 baletów, ale do historii przeszły głównie dzieła z okresu pracy w Baletach Rosyjskich: *Chopiniana* (1907, 1908 i 1909 pt. *Sylfidy*), *Ognisty ptak* (1910), *Szeherazada* (1910), *Pietruszka* (1911), *Duch róży* (1911), *Dafnis i Chloé* (1912).

Choć dla petersburskiej widowni na początku swej kariery był przede wszystkim znakomitym tancerzem klasycznym, o doskonałych proporcjach ciała i lekkim skoku, to z perspektywy czasu jest pamiętany jako choreograf i reformator baletu w początkach XX w. Odchodząc od skostniałej formy wielkiego XIX-wiecznego widowiska baletowego z wątlą akcją dramatyczną i szeregiem tanecznych popisów, sformułował pięć zasad reformy sztuki baletowej. Zrezygnował z numerowej budowy spektaklu baletowego, wprowadził asymetrię w grupach tancerzy na scenie, starał się utancznic całe ciało wykonawcy i nadać mu indywidualny wyraz. Postulował odejście od konwencjonalnej pantomimy baletowej na rzecz wyrazistego gestu. Dążył do tego, by wszystkie elementy widowiska pasowały do siebie i odzwierciedlały nastrój i temat baletu.

BIBLIOGRAFIA: Buckle, R., *Diagilew*, przeł. L. Erhardt, E. Jasińska-Libera, Kraków 2014; Fokine, M., *Fokine. Memoirs of a Ballet Master*, Boston 1961; *Russkij balet. Encyklopedia*, praca zbiorowa, Moskwa 1997.

Katarzyna Gardzina

Folkwang Tanzstudio

[także: Folkwang-Tanztheater-Studio, Folkwang Tanzbühne, Ballets Jooss, Folkwang-Tanztheater, Folkwangballett]

niemiecki zespół tańca utworzony w 1928 przez Kurta Joossa jako rozwinięcie działalności powstałego rok wcześniej Wydziału Tańca w Folkwangschule w Essen. Po zamknięciu wydziału w 1929 kierunek studiów wraz z uczniami został przyłączony do Teatru Miejskiego w Essen (Essener Stadttheater), gdzie we wrześniu 1930 powołano zespół Folkwang Tanzbühne Essen, występujący także pod nazwą Folkwang-Ballett Essen. W 1932 zespół zdobył złoty medal w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu za *Zielony stół* (choreogr. Jooss, muz. Fritz Cohen). W tym samym czasie Jooss stworzył także m.in. choreografię do *Wielkiego miasta* (muz. Aleksander Tansman) oraz *Balu w starym Wiedniu* (muz. Joseph Lanner, Cohen). W 1933 Jooss odmówił zwalniania członków zespołu pochodzenia żydowskiego i przeniósł grupę do Paryża, gdzie zmieniła nazwę na Les Ballets Jooss. Od 1934 zespół działał w Dartington Hall w Anglii, a następnie w Cambridge. Powstały wtedy m.in. *A Spring Tale* (muz. Cohen, 1939), *Chronica* (muz. Berthold Goldschmidt, 1939) oraz *Pandora* (muz. Robert Gerhard, 1944). W 1947 zespół zakończył działalność, a w 1949 Jooss powrócił do Essen, gdzie reaktywował go pod nazwą Folkwang-Tanztheater. W 1953 z powodu braku źródeł finansowania teatr zaprzestał wystawiania przedstawień. Ponownie wznowił działalność w sezonie 1963/1964 pod nazwą Folkwangballett i stał się platformą prezentacji osiągnięć powstałych dwa lata wcześniej przy Folkwangschule (od 1963 Folkwang-Hochschule) klas mistrzowskich tańca. W tym czasie podstawę repertuarową zespołu stanowiły choreografie twórców takich, jak Jean C bron, Anthony Tudor, Lucas Hoving i Gigi C ciuleanu. Po przej ciu Joossa na emeryturę dyrekcję zespołu w latach 1968–1973 objęła Pina Bausch. Następnie od 1975 do 1977 zespołem, funkcjonującym pod nazwą Folkwang Tanzstudio, kierowały Reinhild Hoffmann oraz Susanne Linke, która była dyrektorem zespołu także w latach 1978–1983. Od 1983 aż do 2009 funkcj  dyrektora zespołu ponownie pełniła Bausch, wraz z Henriettę Horn (1999–2008) i Rodolpho Leonim (2008–2009). W latach 2009–2012 zespo l działa  pod kierownictwem Lutza F rstera oraz Leoniego, który od 2012 jest kierownikiem artystycznym. Decydujące znaczenie dla stylistyki zespołu miała twórczość Joossa, którą dopiero w latach 60. zaczęły zast powa  choreografie C brona. Na obecny ks ta t artystyczny

zespołu najbardziej wpłynęła działalność Bausch, Hoffmann, Linke i Horn. Za istotną należy uznać także współpracę z takimi choreografami jak: Mitsuru Sasaki, Carolyn Carlson, Urs Dietrich, Mark Sieczkarek, Raffaella Giordano i Daniel Goldin. Obecnie Folkwang Tanzstudio jest częścią Wydziału Tańca Folkwang Universität der Künste, w swoim programie ma zarówno choreografie studentów, jak i pedagogów tego wydziału. Działalność grupy nastawiona jest na innowacyjność, otwartość, różnorodność stylistyczną i artystyczną, a także czerpanie radości z eksperymentowania i eksploracji ruchu. Zespół aktualnie liczy dziesięcioro tancerzy i prowadzi aktywną działalność wyjazdową (m.in. w Europie, na Bliskim Wschodzie, a także w Egipcie, Hongkongu, Chinach, Japonii, Indonezji oraz Korei Południowej).

BIBLIOGRAFIA: Coton, A.V. (Haddakin Edward), *The New Ballet. Kurt Jooss and His Work*, London 1946; Hushka, S., *Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Tomasz Nowak



II. 26. *In the middle somewhat elevated*, choreogr. William Forsythe. ©Dominik Mentzos

Forsythe William

[ur. 1949]

amerykański tancerz, choreograf i pedagog. Początkowo studiował na Florydzie pod kierunkiem Nolana Dingmana oraz Christy Long i tańczył w zespole Joffrey Ballet (1971–1973). Następnie pracował w Niemczech, gdzie związał się z Stuttgarter Ballett (1973–1981), dla którego w 1976 stworzył swój pierwszy spektakl (*Urlicht*) i został stałym choreografem zespołu. W tym czasie

tworzył również nowe choreografie dla zespołów baletowych w Monachium, Hadze, Londynie, Bazylei, Berlinie, Frankfurt nad Menem, Paryżu, Nowym Jorku i San Francisco. W 1982 objął funkcję choreografa Frankfurter Ballett, a dwa lata później został jego dyrektorem i głównym choreografem (do 2004). Stworzył wtedy m.in. *Artifact* (1984), *Impressing the Czar* (1988), *Ali(e)na(c)tion* (1992), *Eidos: Telos* (1995), *Kammer/Kammer* (2000), *Decreation* (2003). Po rozwiązaniu zespołu w 2005 założył niezależną The Forsythe Company z siedzibą w Dreźnie (Hellerau) i we Frankfurcie. Wśród jego choreografii dla tej grupy wymienić należy m.in. *You Made Me a Monster* (2005), *Human Writes* (2005), *Heterotopia* (2006), *Yes We Can't* (2008). Zespół odbywał liczne *tournée* za granicą. W 2015 odszedł z zespołu, który pod nowym kierownictwem zmienił nazwę na Dresden Frankfurt Dance Company. Choreografie Forsythe'a znalazły się w repertuarze wszystkich dużych zespołów baletowych świata, m.in. baletu Teatru Maryjskiego, New York City Ballet, San Francisco Ballet, National Ballet of Canada, londyńskiego Royal Ballet, Ballet de l'Opéra national de Paris.

Pomimo że jego estetyka jest bliska neoklasyce, to poprzez tryb powstawania ruchu unaocznia rewolucyjny sposób myślenia o cielesności. Forsythe bada genezę baletu, jego kody i reguły reprezentacji, teatralność, czerpie zarówno z teorii sferyczności Rudolfa Labana, jak i George'a Balanchine'a. Jego refleksja odnosi się do mechanicznych przesłanek baletu, czucia proprioceptywnego, przestrzeni, funkcji wewnętrznych połączeń mięśniowych i nerwowych. Wspomaga tę refleksję nad ciałem współczesnymi teoriami strukturalistów (Roland Barthes) i filozofów takich jak Jacques Derrida czy Gilles Deleuze, łącząc akademizm z nowoczesnością.

Jest również autorem serii instalacji, performansów i filmów o zbiorczej nazwie *Choreographic Objects*, w których dochodzi do choreografowania ruchu odbiorcy, dematerializacji tańca albo jego translacji na inne media i obiekty (m.in. *White Bouncy Castle*, 1997; *The Fact of Matter*, 2009; *Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 2*, 2013; *Black Flags*, 2014). Prace te prezentowane były w wielu muzeach i podczas międzynarodowych wystaw, w tym m.in. na Whitney Biennial w Nowym Jorku, kilkakrotnie na Biennale w Wenecji, w Luwrze, w muzeum 21_21 Design Sight w Tokio, w Pinakothek der Moderne w Monachium, Migrosmuseum für Gegenwartskunst w Zurychu, Deichtorhallen Hamburg, nowojorskim Museum of Modern Art i londyńskich Tate Modern i Hayward Gallery.

Jest znany również z innowacyjnych projektów edukacyjnych i badawczych, łączących taniec, naukę, nowe media i nowe technologie. W 1994 wraz z Zentrum für Kunst und Medientechnologie w Karlsruhe stworzył dydaktyczną aplikację komputerową *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, wydaną w 1999 w formie płyty CD-ROM. Inne projekty to: *Synchronous Objects* we współpracy z Ohio State University (2009) – platforma online ilustrująca zasady wizualnych kontrapunktów choreografii, *One Flat Thing* oraz *Motion Bank* (2010–2014) – badania nad choreografią i internetowa biblioteka ruchu.

Jest współdyrektorem i pedagogiem programu Dance Apprentice Network aCross Europe (D.A.N.C.E.) przy drezdeńskiej Palucca Schule, członkiem honorowym londyńskiego Laban Centre for Movement and Dance, otrzymał doktorat *honoris causa* nowojorskiej Juilliard School of Music.

Wśród nagród zdobytych przez Forsythe'a i jego zespoły należy wymienić: czterokrotnie New York Dance and Performance Bessie Award i trzykrotnie londyńską Olivier Award. Otrzymał także tytuł Komandora Orderu Sztuki i Literatury od rządu francuskiego (1999), Krzyż Zasługi od rządu niemieckiego (1997), Wexner Prize (2002), Złotego Lwa za całokształt twórczości w Wenecji (2010) oraz francuską Grand Prix de la SACD (2016). Uchodzi za jednego z najbardziej znanych choreografów 2. poł. XX w., jego twórczość ma zasadnicze znaczenie dla rozwoju baletu współczesnego.

BIBLIOGRAFIA: Frydrysiak, S., *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Łódź 2017; Hushka, S., *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Marczyński, J., *Dziesięciu tańczących face-tów*, Warszawa 2014.

Sandra Frydrysiak

Francja – rozwój tańca współczesnego

Francja jest ważnym krajem na mapie tańca europejskiego już od renesansu, kiedy rozwijał się tu taniec dworski. W 1588 opublikowana została *L'Orchésographie* Thoinota Arbeau – pierwszy traktat i podręcznik tańca, a wkrótce po tym powstały pierwsze balety (*Le Ballet Comique de la Reine* Balthazara de Beaujoyeux, 1592). Szczególnym mecenatem objął taniec Ludwik XIV, który sam występował w spektaklach teatralnych. Król ustanowił pierwsze instytucje tańca: w 1661 Académie Royale de Danse (Królewską Akademię Tańca) – instytucję zrzeszającą zawodowych nauczycieli tańca, a w 1669 Académie Royale de Musique (Królewską Akademię Muzyki), przekształconą w Operę Paryską (obecnie Opéra national de Paris) oraz Szkołę Baletową Opery Paryskiej (1723). W XVII w. w miejsce baletów dworskich powstawały bardziej teatralne formy tragedii lirycznej (Jean-Baptiste Lully), operobaletu (Pierre Beauchamp) i *ballet d'action* (zob. balet–pantomima) (Jean-Georges Noverre). Noverre opublikował także *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) – kompleksową wykładnię sztuki tańca, a zarazem propozycję jego reformy. W XIX w. scenę francuską zdominował balet romantyczny z jego głównymi dziełami, którymi są *La Sylphide* (choreogr. Filippo Taglioni, 1832) oraz *Giselle* (choreogr. Jean Coralli, Jules Perrot, 1841). Pod koniec wieku, wraz z upadkiem II Cesarstwa, prym w światowym balcie przejął akademizm rosyjski.

Na przełomie XIX i XX w. za sprawą tancerek Isadory Duncan i Loïe Fuller oraz teoretyka tańca François Delsarte'a w Paryżu pojawiły się nowe nurty modernistyczne. Od 1909 Balety Rosyjskie Siergieja Diagilewa, a następnie Balety Szwedzkie znacząco zmieniły postrzeganie tańca baletowego przez paryską publiczność, a wielkie międzynarodowe wystawy światowe (1900, 1925, 1931, 1937) i Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny (1932) umożliwiły przegląd najważniejszych zjawisk tańca światowego. Reformatorzy niemieccy, tacy jak Mary Wigman czy Rudolf Laban, w mniejszym stopniu wpływali na taniec francuski. Dopiero podczas II wojny światowej migracja licznych artystów niemieckich, m.in. Jeana (Hansa) Weidta, wprowadziła na większą skalę myśl Labana oraz Émile'a Jaques-Dalcroze'a. W okresie powojennym dominował styl neoklasyczny (Roland Petit, Maurice Béjart), a dzięki pracy pionierów Françoise i Dominique Dupuy (Ballets modernes de Paris), Amerykanina Jerome'a Andrewsa i uczennic Wigman – Karin Waehner i Jacqueline Robinson – umocniły się nurty modernistyczne. Zasadnicze zmiany przyniosły lata 60. XX w., m.in. w związku z wydarzeniami maja '68 w Paryżu, w których środowisko tańca brało aktywny udział. Przy wsparciu Ministerstwa Kultury powstał wówczas Ballet Théâtre Contemporain (dyr. Jean-Albert Cartier i Françoise Adret), nawiązujący do tradycji Baletów Rosyjskich. W 1969 Jaque Chaurand powołał Le Ballet pour demain – Le Concours Chorégraphique International de Bagnolet (Balet dla Jutra – Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny Bagnolet), od 1990 organizowany jako Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis (Międzynarodowe Spotkania Choreograficzne Seine-Saint-Denis). Te cykliczne wydarzenia przyczyniły się do wyłonienia się pokolenia nowego tańca

francuskiego, które tworzyli m.in. Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Michel Hallet-Eghayan, François Verret, Kilina Cremona, Régine Chopinot, Maguy Marin, Karine Saporta, Régis Obadia i Joëlle Bouvier, Daniel Larrieu, Viola Faber, Mark Tompkins, Angelin Preljocaj, Philippe Decouflé, Mathilde Monnier, Odile Duboc, Catherine Diverres i Bernardo Montet. Nurt orientalistyczny reprezentowali m.in. Japończyk Hideyuki Yano i pochodząca z Jamajki Elsa Wolliaston. Duży wpływ na popularność tańca współczesnego we Francji wywarły w tym okresie także Amerykanki Susan Buirge i Carolyn Carlson.

Nouvelle danse française, określane również jako *danse d'auteurs* (taniec autorski), charakteryzuje przede wszystkim indywidualizm stylów poszczególnych twórców, a w perspektywie ogólnej – intelektualne podejście do tańca, afirmacja kolektywizmu, czerpanie z emocji oraz codzienności jako materii twórczej. Artyści korzystają z improwizacji, techniki Cunninghama, form teatru *nô* i tańca *butô*, niemieckiego ekspresjonizmu, odwołują się do psychoanalizy, tekstów literackich etc. Metaanalizie poddawane są ciało ludzkie, ruch i gest, zasady ich powstawania, sposób budowania znaczeń oraz możliwości istnienia na scenie. Do najważniejszych spektakli tego nurtu można zaliczyć: *Mammane, Mammane* Jeana-Claude'a Gallotty (1986), *May B* Marin (1981), *Déserts d'amour* Dominique'a Bagoueta (1984). Niezwykle zróżnicowana estetyka nowego tańca jest także wynikiem hybrydyzacji gatunków, zwłaszcza włączania elementów nowego cyrku (Philippe Decouflé) i *hip-hopu* (La Compagnie Käfig), co wyróżnia Francję na tle innych krajów. Jednocześnie na bardzo wysokim poziomie pozostaje balet, który odrodził się w XX w.; w repertuarach teatrów znajduje się zarówno klasyka, jak i neoklasyka, a do współpracy często zapraszani są także choreografowie współcześni, zwłaszcza przez opery w Paryżu i Lyonie (*Les Variations d'Ulysse* Gallotty, 1995; *Cendrillon* Marin, 1986; *Parade* Preljocaja, 1993).

W latach 90. styl choreograficzny wykrystalizowany w poprzednich dekadach stał się na tyle jednolity, że zyskał pejoratywną nazwę *choreotypu* (określony czas trwania spektaklu, liczba wykonawców, liczba solo w stosunku do sekwencji grupowych etc.). W tym czasie wyłoniła się nowa generacja tzw. tańca konceptualnego (nie-tańca), m.in. Jérôme Bel, Alain Buffard, Xavier Le Roy, Boris Charmatz i Myriam Gourfink. Artyści ci dążą do przepracowania założeń tańca oraz zasad choreografii ustalonych przez poprzednie pokolenia, stosując podejście konceptualne do materii ruchu i sytuacji spektaklu, często powracają do źródeł *postmodern dance*.

Francja zbudowała jeden z najbardziej kompleksowych systemów instytucjonalnych tańca. Pierwszy „miękki” okres instytucjonalizacji to przełom lat 60. i 70. XX w., kiedy powstawały niezależne grupy, festiwale i szkoły. Począwszy od lat 80., dzięki sprzyjającej polityce Ministerstwa Kultury, stworzono sieć 19 Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN – Narodowych Centrów Choreograficznych), taniec współczesny nauczany jest w wyższych szkołach muzycznych (obok tańca klasycznego) i w szkołach powszechnych jako jedna z opcji matury profesjonalnej. W 1998 powołano Centre National de la Danse (CND – Narodowe Centrum Tańca) w Pantin pod Paryżem, prowadzące m.in. programy rezydencyjne oraz główne archiwum tańca. Działa także sieć centrów wspierania rozwoju choreograficznego (zajmujących się organizacją festiwali i działalnością pedagogiczną), ponadto istnieją grantowe formy dofinansowania projektów, zespołów i artystów niezależnych, funkcjonujących zazwyczaj w ramach tzw. systemu *intermittents du spectacle*. System uzupełniają teatry – narodowym Théâtre de Chaillot kieruje choreograf/choreografka, zaś paryski impresaryjny Théâtre de la Ville swoją renomę buduje, opierając się przede wszystkim na tańcu. Odrębną formą organizacji są zespoły baletowe pozostające w strukturach teatrów operowych.

Nauka tańca prowadzona jest w konserwatoriach państwowych, École de danse de l'Opéra national de Paris (Szkole Baletowej Opery Paryskiej) i certyfikowanych szkołach prywatnych.

Funkcją uczelni nowego tańca dla choreografów pełni Centre National de Danse Contemporaine (Narodowe Centrum Tańca Współczesnego) w Angers (od 1978).

We Francji odbywa się corocznie kilkanaście międzynarodowych festiwali tańca, najważniejszym jest Biennale de la Danse w Lyonie (od 1984), a jednym z najstarszych Montpellier Danse, taniec obecny jest także na Festiwalu Teatralnym w Awinionie i paryskim Festiwalu Jesieni. Intensywne życie artystyczne toczy się również na łamach prasy; już w 1. poł. XX w. zaczęło wychodzić pierwsze czasopismo – „Archives internationales de la danse” (1933–1935), założone przez Rolfa de Maré. Najdłużej ukazywał się „Danser” (1983–2012), ale krytyka tańca uprawiana jest także w gazetach codziennych oraz w pismach interdyscyplinarnych, np. w „Mouvement” (1993, początkowo poświęcone tańcowi współczesnemu, potem artystycznym wydarzeniom interdyscyplinarnym) i „Artpress” (1972). W 1989 filozof Michel Bernard założył Wydział Tańca na Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, pełniący funkcję głównego ośrodka refleksji naukowej nad tańcem.

We Francji pracuje wielu twórców z całego świata (m.in. Josef Nadj, Caterina Sagna, Carlotta Ikeda, gościnnie grupa *butō* Sankai Juku, polski choreograf Stanisław Wiśniewski), współczesny taniec zaś jest jednym z głównych elementów promocji kultury francuskiej za granicą, wywierającym silny wpływ na rozwój nowych estetyk, m.in. w Rumunii i Afryce.

Związki polskiego środowiska tańca z tańcem francuskim mają długą historię, sięgającą czasów dworskich. W Baletach Rosyjskich pracowało nie tylko polskiego pochodzenia rodzeństwo Niżyńskich, ale także liczni polscy tancerze. W Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu w 1932 brała udział Tacjana Wysocka z zespołem. Natomiast w konkursie w Bagnolet w 1979 pierwszą nagrodę zdobył Balet Form Nowoczesnych AGH pod kierownictwem Jerzego Marii Birczyńskiego (z zespołem tym współpracowała potem m.in. Kilina Cremona). W 1977 w Théâtre des Champs Élysées wystąpił z sukcesem Polski Teatr Tańca – Balet Poznański z choreografiami Conrada Drzewieckiego (m.in. *Krzesany*, *Stabat Mater*). Na przełomie lat 80. i 90. Françoise i Dominique Dupuy prowadzili warsztaty tańca współczesnego w Warszawie, w ostatnich zaś latach w Polsce w ramach Krakowskiej Wiosny wystąpili m.in. Cie Daniel Larrieu (1996), Cie Odile Duboc (1997), Cie Angelin Preljocaj (1999), Marie-Claude Pietragalla (1997, 1998), Cie Philippe Decouflé (2000), a ponadto Compagnie Maguy Marin (Kraków 1996, 2006, Warszawa 2014), Compagnie François Verret (Warszawa 2014), Compagnie Käfig (Kraków 2017), Charmatz (Warszawa 2012, 2016), Cecilia Bengolea & Francois Chaignaud (Poznań 2014, Warszawa 2012). Polski Teatr Tańca – Balet Poznański zrealizował choreografie *Pustynie miłości* Bagoueta (1999) i *Apokalipsę* Saporty (2007), a Kielecki Teatr Tańca *Święto wiosny* Preljocaja (2013). Ponadto na Biennale w Lyonie w 2004 wystąpił Polski Teatr Tańca – Balet Poznański z choreografiami Ewy Wycichowskiej i Jacka Przybyłowicza, a w 2017 Aleksandra Maciejewska, na stałe pracująca w Paryżu.

BIBLIOGRAFIA: Frétyard, D., *Danse contemporaine: danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires*, Paris 2004; Germain-Thomas, P., *La danse contemporaine, une révolution réussie?*, Toulouse 2017; Ginot I., M. Michel, *La danse au XXe siècle*, Paris 2002; Guigou, M., *La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, Paris 2004; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Robinson, J., *L'Aventure de la danse moderne en France (1920–1970)*, Clamecy 1990; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013.

Joanna Szymajda



Il. 27. *Dance of the Lily*, choreogr. i wykonanie Loïe Fuller, 1896
Fot. Theodore Riviere. ©Imagno, Getty Images

Fuller Loïe

właśc. Marie Louise Fuller [1862–1928]

amerykańska tancerka, która wywarła duży wpływ na taniec nowoczesny oraz rozwój oświetlenia teatralnego. Nie posiadała wykształcenia artystycznego ani nie uczyła się tańca. Początkowo, w latach 1878–1891, występowała jako aktorka i śpiewaczka w burleskach, farsach i komediach, w sezonie 1882/1883 brała udział w widowisku Buffalo Billa *Wild West*. Jako „serpentynowa” tancerka po raz pierwszy wystąpiła w 1892 w *divertissement* w akcie II operetki Edmonda Audrasa *Uncle Celestine*, która była pokazywana m.in. w Bostonie i Nowym Jorku. Za namową dyrygenta Hugo Sohmersa wyjechała do Europy. Najpierw występowała w berlińskim Wintergarten, ale dopiero w Paryżu po serii pokazów (*La Serpentine*, *La Violette*, *Le Papillon*, *La Danse Blanche*) w 1892 w Folies Bergère odniosła sensacyjny sukces i związała się z tą sceną do 1899. W 1893 opatentowała w Paryżu i Londynie swój kostium i urządzenia do efektów scenicznych, dzięki czemu posiadała wyłączność na stworzony przez siebie rodzaj tańca. Sama postać tancerki pozostawała raczej niewidoczna, a główny efekt sceniczny powstawał dzięki wprawionym w ruch dużym płaszczyznom jedwabnych tkanin rozpiętych na drążkach, będących przedłużeniem rąk tancerki. Magiczne wrażenie sceniczne wzmacniało także różnobarwne światło oświetlające kostium tancerki w jej płynnym ruchu. „Nowością w jej tańcu nie była jakaś szczególna «technika» wirtuozowskiego ruchu ciała, lecz wynalezienie całkowicie zmienionych artystycznych znaków–przestrzeni przez cykl ruchu, który wydawał się niemal abstrakcyjną grą materiału, ruchomego światła, barwy i muzyki. Metamorfozy tańca Loïe Fuller ucieleśniały marzenie o doskonałej synestezji, o jakiej zawsze marzyli poeci symboliści od Baudelaire’a przez Mallarmégo do Yeatsa” [Brandstetter 1995: 333].

Z okazji paryskiej wystawy światowej w 1900 architekt Henri Sauvage zaprojektował dla niej pawilon, w którym występowała. Mając ugruntowaną pozycję jako artystka, stała się protektorką młodych tancerek, m.in. Sady Yacco, Isadory Duncan i Maud Allan. W 1904 wystąpiła w *Radium Dance* w kostiumie, w którym wykorzystała efekt fluorescencji. Opracowała dwie wersje *Salome* Gabriela Pierné (1895) i Florenta Schmitta (1907).

O ile w początkowym okresie przygotowywała głównie układy tańców solowych, w których sama występowała, o tyle później opracowywała choreografie zespołowe do muz. Wolfganga Amadeusa Mozarta (*Les Petits Riens*), Claude’a Debussy’ego (*Nocturnes*), Igora Strawińskiego (*Feu d’artifice*). Na podstawie bajki Carmen Sylvy powstało przedstawienie *Le Lys de la vie*, które zostało sfilmowane.

Inspirowała artystów wielu dziedzin sztuki, m.in. Auguste’a Rodina, Stéphane’a Mallarmégo, Henriego de Toulouse-Lautreca. Jej taniec został utrwalony na licznych fotografiach oraz zapisany na taśmie filmowej. W 1908 opublikowała autobiografię *Quinze ans de ma vie*. W 2016 powstał film biograficzny *Tancerka* w reż. Stéphanie di Giusto, w którym w postać Loïe Fuller wcieliła się piosenkarka Soko.

BIBLIOGRAFIA: Brandstetter, G., *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995; Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Loïe Fuller. *Getanzter Jugendstil*, red. J.-A. Birnie Danzker, München 1995.

Małgorzata Leyko

Fundacja Kino Tańca

inicjatywa popularyzująca wiedzę na temat kina tańca; oficjalnie zarejestrowana w 2003 przez Sonię Niespiąłowską-Owczarek (prezes) i Jacka Owczarka (wiceprezes). Fundacja zorganizowała w latach 2002–2006 cztery edycje Międzynarodowego Festiwalu Kino Tańca, które odbywały się w Łódzkim Domu Kultury, a ich współorganizatorami byli: Forum Fabricum, Łódź Art Center i Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi. W ramach Festiwalu Kino Tańca prezentowano najnowsze filmy tańca z całego świata oraz filmy eksperymentalne, dokumentalne, krótkometrażowe, a także animacje dotyczące tańca. Podczas każdej edycji pokazywane były filmy młodych polskich twórców kina tańca; organizowano również konkurs filmów tańca. W ramach Festiwalu Kino Tańca zapraszano specjalistów ze Stanów Zjednoczonych, a także prowadzono warsztaty operatorskie, montażowe, taneczne oraz seminaria i wykłady poświęcone filmowi tańca. Fundacja upowszechniła polskie terminy *kino tańca* i *film tańca*.

W 2007 i 2008 Fundacja Kino Tańca i wrocławski Teatr Tańca Arka zorganizowały program *Nowe horyzonty tańca* w ramach VII i VIII Festiwalu Filmowego Era Nowe Horyzonty we Wrocławiu. Od lipca do grudnia 2007 fundacja zrealizowała cykl sześciu pokazów holenderskiego kina tańca pod nazwą *Dutch Dance Films on Tour*. Projekt obejmował pokazy 10 holenderskich filmów tańca w pięciu miastach Polski: Wrocławiu, Warszawie, Lublinie, Poznaniu i Łodzi. Został zorganizowany we współpracy z reżyserką Clarą van Gool i Internationaal Dansfilmfestival Cinedans w Amsterdamie.

W latach 2007–2012 fundacja organizowała Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Tańca Sic! (dyr. artystyczna Ilona Trybuła). W jego ramach wystąpili najwybitniejsi improwizatorzy tańca, m.in. Chanti Wadge, David Zambrano, Magpie Music and Dance Company na czele z Katie Duck, Julyen Hamilton, Les SlovaKs Dance Collective, Makiko Ito, Andrew de Lotbinière Harwood, Daniel Lepkoff, Daniel Almgren Recén, Company Blu, Boris Charmatz, Médéric Collignon. W ramach festiwalu organizowane były wykłady, warsztaty, rozmowy, pokazy filmów.

Fundacja należała do nowojorskiego Dance Films Association (www.dancefilmsassn.org) oraz międzynarodowej sieci festiwali filmów tańca Media and Dance Network, a od 2009 zajmowała się także produkcją spektakli Pracowni Fizycznej w Łodzi. Zakończyła działalność w 2018, a jej zadania przejęła fundacja Materia w Łodzi.

Katarzyna Słoboda

GaGa

innowacyjny język ruchu stworzony przez Ohada Naharina, bazujący na działaniu z obrazami mentalnymi, na łamaniu schematów ruchowych i gotowych formuł pracy z ciałem. GaGa mieści się w tej samej grupie poszukiwań, co Body Mind Centering® i metoda Feldenkraisa®. Polega na instynktownym uruchamianiu całej struktury ciała, rozwija wyobraźnię i kreatywność, posługuje się improwizacją, by uczyć różnych jakości ruchowych i sprowokować w ciele gotowość na zmianę. Ćwiczenia, odbywające się w sali bez luster, mają za zadanie stymulować ciało, a nie kształtować je przez powtarzalność. Istotą ćwiczeń jest ciągle „zadawanie pytań” ciału i obserwacja jego reakcji, bez elementu wartościowania. GaGa buduje ramy dla wzmocnienia organizmu, wypracowania jego elastyczności, wytrzymałości, koordynacji i zniwelowania napięć. Pozwala dostrzec i modelować indywidualny kształt ruchu, zmianę jego tempa i intensywności. GaGa podwyższa poziom ruchu instynktownego, łączy świadome z podświadomym, nie szuka kształtu ani postaci, posługując się na poziomie poleceń metaforą. Ważną ideą jest znalezienie w ruchu przyjemności, także tej płynącej z eliminowania bólu w intensywnym działaniu motorycznym, i odkrycie satysfakcji z przekraczania własnych ograniczeń. GaGa nie jest techniką, ale systemem porozumiewania się, językiem, który wypracował określoną formułę znaczeniową, pozwalającą na komunikację wewnątrz i na zewnątrz grupy. W ciągu lat praktyki uformował się specyficzny system terminologiczny, na który składają się angielskie pojęcia oraz neologizmy, nieprzekładalne i niemające wartości semantycznej poza językiem GaGa.

W pierwszej fazie rozwoju GaGa służyła przede wszystkim jako metoda pracy z tancerzami Batsheva Dance Company. Obecna postać ma znacznie szerszy charakter i dzieli się na przestrzenie: GaGa Dancers, adresowana do tancerzy, którzy mają minimum podstawowe doświadczenie zawodowe, i GaGa People, przeznaczona dla odbiorców, którzy nie mają umiejętności i ambicji profesjonalnych, natomiast są zainteresowani pracą z ciałem i rozwojem duchowym. Język ruchu GaGa krystalizował się przez wiele lat. Za moment jego powstania przyjmuje się rok 1987, w którym Naharin uległ poważnej kontuzji pleców. Poszukując nieopresyjnej i skutecznej metody rehabilitacji, wsłuchując się w swoje ciało, zaczął odkrywać nieznane dotąd przestrzenie motoryki, które stały się podstawą do ukonstytuowania się nowego języka praktyki ruchu. GaGa mogą uczyć wyłącznie certyfikowani pedagodzy, którzy przeszli szkolenie w Batsheva Dance Company.

BIBLIOGRAFIA: <https://batsheva.co.il/en/gaga> (dostęp: 14.02.2022); Sterczyńska, A., *GaGa – nowy rodzaj tańca?*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. W. Dudzika, IKP Uniwersytet Warszawski 2014 (maszynopis).

Jagoda Ignaczak

Gdańska Korporacja Tańca

1. Festiwal zainicjowany w 2002 przez Leszka Bzdyla, Klub Żak i trójmiejskie środowisko tancerzy. Początkowo miał charakter lokalny i funkcjonował jako platforma prezentująca i promująca dokonania twórców zrzeszonych w GKT, jak i katalizator rozwoju tańca współczesnego w Polsce i na Pomorzu. W latach 2007–2008 odbywał się jako Międzynarodowy Festiwal GKT, w 2009 zaś Klub Żak zmienił jego nazwę i przekształcił w Gdański Festiwal Tańca, uznawany za jedno z najważniejszych wydarzeń tańca współczesnego w Polsce (2002–2008). „Unikalność przedsięwzięcia wynikała z jego formuły, która obrała za cel nie prezentację twórców «zewsząd», lecz przede wszystkim rodzimych artystów działających w Trójmieście oraz wybranych z Polski i «ze świata». Wyjątkowy charakter miał też cykl prezentacji [...] odbywających się (od 2002) dwa razy w roku, zimą i latem” [Hoczyk 2009].

2. Nazwa GKT wykorzystywana jest również (zamiennie z terminem Trójmiejska Korporacja Tańca) na określenie „niezależnego zrzeszenia tancerzy i choreografów pracujących w Trójmieście bądź z niego się wywodzących”, którzy „zdołali stworzyć silny ośrodek tańca, [...] rozpoznawalny w Polsce i poza jej granicami” [Hajdysz 2011: 28].

W polskim krajobrazie teatralno-tanecznym GKT była wyjątkiem „pod względem formy organizacji, wysokiej aktywności i dużej ilości grup i artystów indywidualnych” [Hajdysz 2011: 28]. Jako wydarzenie i jako nieformalne zrzeszenie trójmiejskich tancerzy przyczyniła się do promocji tańca współczesnego w Polsce i podniesienia widoczności trójmiejskich tancerzy i choreografów. Odegrała również istotną rolę w edukacji młodego pokolenia tancerzy (głównie z Trójmiasta). Przekształcenie GKT w GFT było momentem krytycznym i uniemożliwiło faktyczny wpływ trójmiejskiego środowiska na jego kształt, a w efekcie przyczyniło się do rozmycia idei GKT.

BIBLIOGRAFIA: Hajdysz, M., *Raport o stanie tańca w Trójmieście*, przygotowany na I Kongres Tańca, IMiT 2011; Hoczyk, J., *Trójmiasto tańczy. Gdańska Korporacja Tańca, 2002–2008*, 2009, http://www.kongreskultury.pl/title,Trojmiasto_tanczy__Gdanska_Korporacja_Tanca,_2002-2008_-_Julia_Hoczyk,pid,23,oid,21,cid,165.html (dostęp: 7.07.2017); Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Majewska, J., J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*, Kraków–Łódź 2009.

Katarzyna Pastuszek

Gdański Festiwal Tańca

międzynarodowy projekt taneczny organizowany przez centrum kultury Klub Żak w Gdańsku. Obejmuje szereg całorocznych działań.

1. Festiwal taneczny w latach 2002–2008, organizowany jako Gdańska Korporacja Tańca, od 2009 jako Gdański Festiwal Tańca, którego program tworzą kuratorzy: Katarzyna Pastuszek (2009–2014), Maria Miotk (od 2011), Joanna Czajkowska (2015), Agnieszka Fortenbach (od 2016).

2. Konkurs taneczny, w latach 2009–2011 Baltic Movement Contest – otwarty dla spektakli solowych i zespołowych, a od 2012 Solo Dance Contest – przeznaczony wyłącznie dla solistów. W jury konkursu obok polskich artystów zasiadali m.in. Melissa Monteros (2009), Lise Nordal (2010), Roberto Olivan (2011), Ann van den Broek (2012), Martin Sonderkamp (2013), Ruby

Edelman (2014), Kevin Richmond (2015), Gun Lund (2016), Aydin Ersöz (2017), Palle Granhøj (2018), Guy Cools (2019).

3. Konkurs rezydencja/premiera umożliwiający zwyczajom produkcję spektaklu i jego prezentację podczas festiwalu; 1. edycja odbyła się w 2009. Od 2010 każdy zespół wspiera wybrany przez organizatora trener. Selekcji dokonuje zespół kuratorski oraz dyrekcja Klubu Żak.

Wielomodułowa struktura GFT jest powiązana ze stopniową ewolucją trójmiejskiego środowiska tańca współczesnego, dla którego przełomowym momentem były lata 90. Jednym z impulsów rozwoju stał się organizowany w ramach Światowej Dekady Rozwoju Kultury UNESCO festiwal Dance of the World (1991), który istotnie zwiększył rozpoznawalność współczesnych form tańca w Polsce. W tym okresie powstało także kilka grup teatru tańca, które współtworzyły i regularnie uczestniczyły w gdańskich festiwalach: Teatr Ekspresji Wojciecha Misiury (1988), Teatr Dada von Bzdülów Leszka Bzdyla i Katarzyny Chmielewskiej (1992), Teatr Patrz Mi Na Usta Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza (1995), Sopotki Teatr Tańca (1998), Teatr Cynada Bożeny Eltermann (1998), Teatr Tańca i Muzyki Kino Variatino Anny Haracz (1998). Do lokalnych artystów zaczęli dołączać przyjezdni, w tym Melissa Monteros i Wojciech Mochniej, twórcy Gdańskiego Teatru Tańca rezydującego w Klubie Żak do 2000. Od 1997 duet ten zorganizował także pięć edycji festiwalu Dance EXplosion, w których udział brały zespoły z innych ośrodków w kraju. W sierpniu 2002 odbyła się pierwsza Gdańska Korporacja Tańca, stymulująca i konsolidująca trójmiejskie środowisko taneczne, co stanowiło wyjątek w polskim krajobrazie teatralno-tanecznym [Majewska, Szymajda 2009: 28]. Programowym śladem po niej jest Trójmiejski Punkt Taneczny, w ramach którego swoje spektakle przygotowują lokalni choreografowie. Edycja w 2009 była jednocześnie częścią Baltic Movement Project, który miał tworzyć platformę twórczej wymiany dla artystów, krytyków i menedżerów tańca w krajach nadbałtyckich [Hajdysz 2009]. Starania Gdańskie o miano Europejskiej Stolicy Kultury 2016, w których ważne miejsce zajmowały działania taneczne, były potwierdzeniem pozycji trójmiejskiego festiwalu i skupionego wokół GFT środowiska tańca w Polsce. Charakter programu GFT wielokrotnie się zmieniał: od festiwalu o charakterze lokalnym po bardzo rozbudowaną imprezę, obejmującą konkurs, warsztaty, konferencję (Baltic Movement Conference w latach 2009–2011, Gdańsk Dance Conference w 2012), projekcje filmów i ponad 40 spektakli (edycja w 2008). Na festiwalu gościli m.in. Compagnie Linga (2010, 2011, 2012, 2017), Susanne Linke (2009), Enclave Dance Company, Śląski Teatr Tańca, Ivo Dimchev, Arkadi Zaides (2010), Compagnia Zappalà Danza, David Zambrano (2011), Raimund Hoghe i Takeshi Ueno (2013), Pink Mama Theatre (2013), Polski Teatr Tańca – Balet Poznański (2009, 2015), Lubelski Teatr Tańca (2010, 2015), Máté Mészáros (2016), Teatr Rozbark (2016, 2017).

Wraz z rozwojem festiwalu rosło także znaczenie konkursu tanecznego. Przyciąga on tancerzy z Europy, a także Ameryki i Azji, spośród których ok. 30 zostaje zaproszonych przez trzy- lub pięcioosobowe jury do udziału w dwuetapowej rywalizacji.

BIBLIOGRAFIA: Hajdysz, M., *Taneczny port Europy*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto” 2009, nr 191; Majewska, J., J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*, Kraków–Łódź 2009; Monteros, M., *Gdy runęły mury: powstanie Gdańskiego Teatru Tańca*, współpraca W. Mochniej, A. Machnik, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Tomasz Ciesielski

Gdański Teatr Tańca

zespół założony w 1994 przez Melissę Monteros i Wojciecha Mochnieja. Do 2002 siedziba teatru znajdowała się w Gdańsku, a następnie zespół przeniósł się do Calgary (Kanada), gdzie działa do dziś pod nazwą W&M Physical Theatre.

W latach 1994–2002 w spektaklach GTT występowali m.in. Katarzyna Chmielewska, Leszek Bzdyl, Marzena Bojanowska, Artur Borowik, Tomasz Moskal, Daria Jędra, Magda Jędra, Aurora Lubos, Paweł Matyjasik, Agnieszka Noster, Iwona Olszowska, Marta Pietruszka, Anna Krysiak, Barbara Kasprzak, Andrzej Morawiec, Grzegorz Urbańczyk, Marek Wasążnik, Beata Wojciechowska, Mariusz Olszewski. Najważniejsze spektakle powstałe w Gdańsku to: *Granice* (1994), *Bone Songs* (1994), *Pamiętania* (1995), *Na marginesie* (1996), *Malowany ptak* (1997), *Cienie i Szepty* (1998). Od momentu przeniesienia do Calgary teatr, oprócz stałej działalności w Kanadzie, nadal realizuje projekty edukacyjne i artystyczne w Polsce i innych krajach Europy. Do najważniejszych spektakli po 2002 należą: *Made in Polska* (2004), *Secret Moments – A Trilogy of Life* (2005), *Just po prostu* (2009), *CoACTION* (2013), *We_selle* (premiera kanadyjska 2017, premiera polska 2018).

GTT wypracował odrębny styl i język choreografii, będący połączeniem tańca współczesnego i teatru fizycznego, a także „szczególną jakość obecności aktorów/tancerzy oraz kinestetyczną komunikację między nimi. Wspomniana jakość wpływa nie tylko z ciężkiej pracy i zaangażowania tancerzy, lecz jest także rezultatem dialogu pomiędzy ludźmi pochodzącymi z różnych kręgów kulturowych, co zaowocowało połączeniem różnych stylów tańca i teatru ruchu w nowy odrębny gatunek” [Kabza-Biernacka 2003]. Spektakle GTT prezentowane były m.in. w Austrii, Estonii, Finlandii, Francji, Kanadzie, na Litwie, w Niemczech, Polsce, Szwecji i we Włoszech.

GTT odegrał niezwykle ważną rolę w promocji tańca współczesnego w Polsce, a także zwiększenia widoczności polskich tancerzy i choreografów poza granicami kraju, przyczynił się też do edukacji młodego pokolenia tancerzy. Przez wiele lat funkcjonował jako modelowy przykład niezależnego zespołu tańca współczesnego, który ściśle współpracował z administracją publiczną, działając jednocześnie na polu artystycznym, edukacyjnym i animacyjnym.

W latach 1996–2001 teatr prowadził Gdańską Szkołę Tańca Współczesnego, w której uczyli tancerze GTT i zapraszani przez Monteros i Mochnieja wykładowcy z Polski i z zagranicy. Od 1997 do 2003 Monteros i Mochniej organizowali ogólnopolskie prezentacje form tanecznych Dance EXplosions. W latach 1996–1999 byli doradcami artystycznymi i promotorami artystów solowych i zespołów w Bałtyckim Uniwersytecie Tańca.

BIBLIOGRAFIA: *Informator Gdańskiego Teatru Tańca*, Gdańsk 1998; Kabza-Biernacka, A., *Dance in Post Communist Poland. The Story of Dance Theatre of Gdańsk*, Warszawa 2016; Kabza-Biernacka, A., *Szepty Gdańskiego Teatru Tańca – święta a jawna tajemnica*, [w:] *Ciało Ludzkie – Znak Uniwersalny*, Kraków 2003; Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Monteros, M., *Gdy runęły mury: powstanie Gdańskiego Teatru Tańca*, współpraca W. Mochniej, A. Machnik, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Katarzyna Pastuszek



Il. 28. Valeska Gert, 1930. Fot. Elli Marcus. ©Ullstein Bild, ArenaPAL

Gert Valeska

właśc. Gertrud Valesca Samosch [1892–1978]

niemiecka tancerka solowa, aktorka teatralna, kabaretowa i filmowa. Nie posiadała formalnego wykształcenia artystycznego, jedynie w latach 1915–1916 brała lekcje u Marii Moissi i Alfreda Breiderhoffa. Debiutowała w 1916 wykonaniem *Tanz in Orange*. Występowała w Münchner Kammerspiele (1917/1918) i w berlińskim Deutsches Theater (1918/1919), zwracając na siebie uwagę w sztukach Oskara Kokoschki, Ernsta Tollera i Franza Wedekinda. Od 1918 występowała z powodzeniem w solowych tańcach pantomimiczno-groteskowych, w których rozwijała swój własny styl, oparty na tańcu ekspresjonistycznym, tworząc na scenie karykaturalne postaci, kreślone silną mimiką i wyrazistością całego ciała, oraz wyrażając przerysowane relacje społeczne. Charakter jej ekscentrycznych pantomim tanecznych oddają już tytuły jej tańców: *Boxen*, *Nervosität*, *Politiker*, *Prostitution*. Jej tańce często wywoływały skandal, jak choćby *Canaille*, w którym odgrywała prostytutkę, imitując orgazm, czy *Der Tod*, kiedy niemal bez ruchu odtwarzała ostatnie oddechy umierającego człowieka.

O ile w swoich kreacjach tanecznych wywoływała sprzeczne reakcje, o tyle chętnie angażowana była przez reżyserów filmowych. Zagrała m.in. Pucka w parodii *Snu nocy letniej* Hansa Neumanna (1925), wystąpiła w filmach Georga Wilhelma Pabsta *Die freudlose Gasse* (1925), *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) i *Dreigroschenoper* (1930).

W 1932 otworzyła w Berlinie swój pierwszy kabaret Kohlkopp, który działał kilka miesięcy, gdyż w 1933 musiała opuścić Niemcy i przez Londyn dotarła do Nowego Jorku, gdzie od 1941 prowadziła kabaret Bagger Bar. Do Niemiec wróciła w 1949 i najpierw stworzyła kabaret Hexenküche w Berlinie, a po roku otworzyła własną scenę Ziegenstall w Kampen na wyspie Sylt.

W latach 60. ponownie była angażowana w filmach – wystąpiła w *Giulietcie i duchach* Federica Felliniego (1965), zagrała w serialu telewizyjnym Rainera Wernera Fassbindera *Acht Stunden sind kein Tag* (1973) oraz w *Der Fangschuß* Volkera Schlöndorffa (1976). Schlöndorff zrealizował także film dokumentalny *Nur zum Spaß, nur zum Spiel* (1977), w którym wspominała swoją drogę artystyczną. Jest autorką czterotomowej autobiografii, w której przedstawiła swoją filozofię tańca: *Mein Weg* (1930), *Die Bettlerbar von New York* (1950), *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens* (1968), *Katze vom Kampen* (1973).

BIBLIOGRAFIA: Foellmer, S., *Valeska Gert*, Bielefeld 2006; Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Peter, F.-M., *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin. Eine dokumentarische Biographie*, Berlin 1985.

Anna Królicza

Gębura Jacek

[ur. 1970]

polski tancerz, choreograf, pedagog i reżyser. Założyciel i kierownik Szkoły Tańca Nowoczesnego Arkadia (1989–2006) oraz – wraz z Anną Krych i Norbertem Plessem – w 2009 Studium Tańca Współczesnego MTT we Wrocławiu (obecnie Pracownia Tańca). W 1999 założył wrocławski Teatr Tańca Arka, najważniejsze spektakle – *Między nami człowiekami* (1999), *Rzeczpospolita chłopska* (2001), *Balet krótki o miłości* (2002), *Odcinek – to linia prosta*

mająca początek i koniec (2003), *Głowomur* (2004), *Tańce, których nikt nazwać nie chciał* (2005–2006), *Padlina – balet na głos i trąbki z użyciem tancerza* (2007) – prezentowane były w różnych ośrodkach tańca w Polsce i nagradzane na festiwalach. Od 1990 jako choreograf jest związany z Teatrem Muzycznym Capitol we Wrocławiu, od 2008 prowadzi zespół baletowy – Scenę Tańca Capitol. Opracowywał choreografię dla Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu. Współpracuje z teatrami lalkowymi w Polsce i Chorwacji. W 2007 reżyserował *Dialogi na ręce i nogi* we Wrocławskim Teatrze Pantomimy. Współpracuje z Piotrem Cieplakiem (*Król umiera*, 2008), Leszkiem Bzdylem (*Imponderabilia*, 2008), Sylwią Hefczyńską-Lewandowską (*Chmurno/PoDoBno*, 2009; *Opera Smocza*, 2010), sam także reżyseruje, m.in. *12* (2011), *Zaczarowane podwórko* (2012), *Tempus Fantasy* (2014), *Bal – czyli wieczór zapoznawczy, gra zespół Variete* (2015).

Jego opracowania choreograficzne, określane jako teatr tańca, łączą w sobie różne techniki i style, których granice przesuwają i przełamują. Preferuje podejście abstrakcyjne, pozwalające odbiorcy na swobodny odbiór dzieła, któremu często towarzyszy muzyka na żywo.

Laureat m.in. Nagrody Regionalnej Telewizji Dolnośląskiej za prowadzenie i założenie Studium Tańca Współczesnego MTT we Wrocławiu (1995), nagrody XXI Ogólnopolskiego Festiwalu Teatrów Lalkowych za choreografię w spektaklu *Jak Matolusz poszedł szukać olbrzyma*, nagrody za choreografię w spektaklu *DRUMS-4dance/s* na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Zagrzebiu (2008).

Juliusz Grzybowski



Il. 29. *Tempus Fantasy*, choreogr. Jacek Gębura, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu 2015
Fot. Łukasz Giza. ©Teatr Muzyczny Capitol

Głowacka Ewa

[1953–2020]

polska tancerka i pedagog baletu. Jeszcze jako uczennica warszawskiej Państwowej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza debiutowała w roli Julii w 1970 w prapremierze opery kameralnej Bernadetty Matuszczak *Julia i Romeo* w Sali Kameralnej Teatru Wielkiego w Warszawie. Doceniając tę kreację, reżyser Adam Hanuszkiewicz powierzył jej rolę Gołębia w *Beniowskim* Juliusza Słowackiego, a także Królowej–Aktorki w *Hamlecie* Williama Shakespeare’a (Teatr Narodowy, 1971). Ze spektaklem *Julia i Romeo* wystąpiła na Internationale Maifestspiele w Wiesbaden oraz w Essen (maj 1972). Po uzyskaniu dyplomu ukończenia szkoły została przyjęta do zespołu baletowego Teatru Wielkiego w 1973 jako koryfejką, od 1974 jako solistka. Wystąpiła w podwójnej roli Odetty/Odylii w *Jeziorze łabędzim* Piotra Czajkowskiego, co telewizyjny magazyn muzyczny „Godzina Orfeusza” uznał za najlepszy debiut roku; do roli tej powracała przez 20 sezonów. Doskonałe, tytułowe postaci stworzyła w prapremierze *Bardzo śpiącej królowny* (1974) Augustyna Blocha w choreogr. Witolda Grucy, a następnie w balecie *Księżycowy renifer* (1975) Knudåge Riisagera w choreogr. Birgit Cullberg.

Spośród ról baletowej klasyki w jej dorobku znalazły się: tytułowa rola w *Giselle* Adolphe’a Adama (1976), Zobeida w *Szeherazadzie* (muz. Nikołaj Rimski-Korsakow, 1979), Aurora i Wróżka Bzu w *Śpiącej królownie* Czajkowskiego (1983), tytułowa Sylfida w balecie Hermana Severina Løvenskiolda (1984), solo *Umierający łabędź* (muz. Camille Saint-Saëns, 1985), Królowa Śniegu w *Dziadku do orzechów* Czajkowskiego (1989). W znaczących pracach Grucy i Teresy Kujawy była Anną w balecie *Stanisław i Anna Oświęcimowie* (muz. Mieczysław Karłowicz, 1976), Niną w *Maskaradzie* (muz. Aram Chaczaturian, 1979), Młodą w *Harnasiach* Karola Szymanowskiego oraz Brylantem i Królową Wschodu w *Panu Twardowskim* Ludomira Różyckiego (1985). Uczestniczyła w poszukiwaniach choreograficznych kolegów z zespołu, jak Przemysław Sokółski (*Pieśni Ewy Demarczyk*, muz. Zygmunt Konieczny i in.) i Jerzy Graczyk (*Jak być?!*, muz. Henryk Mikołaj Górecki, 1981) oraz Zofia Rudnicka (*Nienasycenie* wg Witkacego, Narzeczona Zypcia, muz. Tomasz Stańko, 1987).

Występowała często za granicą: od 1974 w baletowych koncertach (Berlin, Praga, Moskwa), gościnnie w przedstawieniach (Odessa, Monte Carlo); trzykrotnie na zaproszenie Alicji Alonso na Festiwalu Baletowym w Hawanie (1973, 1978, 1980) oraz podczas licznych *tournées* Teatru Wielkiego. W 1978, będąc stypendystką Fundacji Kościuszkowskiej, doskonaliła swoje umiejętności w Nowym Jorku na zajęciach w American Ballet Theatre i szkole George’a Balanchine’a. Wysoko kwalifikowana w międzynarodowych konkursach baletowych (Warna, Osaka), w III Ogólnopolskim Konkursie Tańca Scenicznego i Choreografii w Gdańsku (1979) otrzymała Grand Prix i szereg nagród.

Lekka, elegancka i miękka w tańcu, poetycka w wyrazie, urodziwa, o pięknej, wysmukłej sylwetce, wymownych dłoniach i oczach, miała dar przyciągania uwagi widzów.

Wśród ról późniejszych w Teatrze Wielkim, drobnych, lecz zawsze wyrazistych, były: Pani T. w *Grach* (muz. Claude Debussy, choreogr. Emil Wesołowski, 1991) – otrzymała za nią Medal im. Wacława Niżyńskiego; Delfina w *Muzach Chopina* (muz. Fryderyk Chopin, choreogr. Waldemar Wolk-Karaczewski); Solistka w *Trzeciej Symfonii* (muz. Górecki, choreogr. Krzysztof Pastor, 1994); Flora w *Carmina Burana* (muz. Carl Orff, choreogr. Antal Fodor, 1995), wreszcie Pani Kapulet w *Romeo i Julii* Siergieja Prokofiewa (od 1996).

W latach 90. była zapraszana do udziału w koncertach (Lublin, Bytom, Kraków), także jako pedagog i opiekunka artystyczna przedstawień (Bydgoszcz, Szczecin) oraz jurorka konkursów



Il. 30. Ewa Głowacka jako Odette w *Jeziorze łabędzim*
Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński

tańca i asystentka choreografa. Była pedagogiem (gościnnie) Polskiego Baletu Narodowego, w 2018 wraz z Rudnicką zrealizowała *Giselle* w Operze Wrocławskiej.

BIBLIOGRAFIA: Popkowicz-Tajchert, R., *Kariera spełnionych marzeń*, „Taniec” 1992, nr 1.

Małgorzata Komorowska

Głowacki Stanisław

[1874–1946]

muzyk, choreolog, historyk i teoretyk tańca, pionier gimnastyki ruchowej i kinetografii w Polsce. Absolwent kursów gimnastyki ruchowej Émile'a Jaques-Dalcroze'a w Genewie (przed 1908) i w Hellerau (kwiecień 1911). W 1908 przeprowadził pierwsze kursy gimnastyki ruchowej we Lwowie. W latach 30. XX w. w Warszawie wykładał – m.in. historię tańca – w szkole tańca Janiny Mieczysławskiej i Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie. W 1933 był jednym z założycieli Towarzystwa Miłośników Tańca, z którym w tym samym roku współorganizował Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie. Równolegle dokonywał pierwszych w Polsce zapisów tańców polskich i ruchu scenicznego wg systemu notacji Rudolfa Labana, promując jednocześnie kinetografię w swoich artykułach. Od 1935 prowadził kronikę wydarzeń tanecznych na łamach rocznika „Życie Sztuki”. W tym samym czasie w periodyku „Scena Polska” ukazywały się jego artykuły na temat historii i współczesnych problemów tańca widowiskowego. Po wojnie, pełniąc funkcję sekretarza Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie i członka Komisji Programowej Szkolnictwa Muzycznego, stworzył Sekcję Tańca Artystycznego, której ustalenia były podstawą zrealizowanej w Polsce w latach powojennych reformy systemu szkolnictwa zawodowego w zakresie tańca. Niezrealizowany pozostał postulat powołania w Krakowie państwowej szkoły baletowej oraz zorganizowania szkolnictwa tanecznego w Polsce na poziomie wyższym. Z powodu złego stanu zdrowia wycofał się z powierzonego mu zadania stworzenia szkoły baletowej i konkursu baletowego w Sopocie, co jednak zrealizowała z powodzeniem Janina Jarzynówna-Sobczak.

BIBLIOGRAFIA: Głowacki, S., *Narodziny i początki tańca widowiskowego. Taniec widowiskowy w średniowieczu i renesansie. Taniec w XVII i XVIII wieku. Taniec w XIX i XX wieku. Balet*, „Scena Polska” 1936–1938; Głowacki, S., *Pismo taneczne i taniec pisany*, Warszawa 1933; Głowacki, S., *Zarys historii tańca widowiskowego*, Warszawa 1958; Lange, R., *Historia badań nad tańcem ludowym w Polsce*, „Lud” 1968, cz. II; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Turska, I., *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, Kraków 1983; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Tomasz Nowak

Good Girl Killer

trójmiejski kolektyw założony w 2005 przez Magdę Jędrę, Annę Steller, Zbigniewa „Zibi” Bienkowskiego i Grzegorza Welizarowicza. Działalność GJK zainaugurował interdyscyplinarny performance *Good Girl Killer* (2005) w Klubie Żak w Gdańsku. Obecnie GJK tworzą Magda Jędra i Anna Steller, które zapraszają do współpracy innych artystów, m.in. Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza (*Akcja*), Jacka Krawczyka (*Delia*), Tatianę Kamieniecką (*Le sni*). GJK zaciera formalne granice między różnymi dziedzinami sztuki (teatr/taniec/film/nowe media), łącząc przy tym inspiracje kulturą wysoką i popkulturą, spektakle często prezentowane są w przestrzeniach galeryjnych lub innych niekonwencjonalnych miejscach. Dorobek kolektywu obejmuje m.in. spektakl *Akcja* (prezentowany w ramach Polskiej Platformy Tańca, 2008), *Have a nice hell* – „performance exhibistyczny”, będący wariacją na temat strachu (Galeria Pionova w Gdańsku,

2010), instalację ruchową z dźwiękiem i zapachem *Lotta i Gula* (Artloop Festival, Sopot 2011), *What's wrong with happiness* (2015), udział w wystawie *White lie* (Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom 2017) i performance *To się nigdy nie skończy* (Gdańska Galeria Miejska, 2019).

BIBLIOGRAFIA: <https://taniecpolska.pl/organizacje/good-girl-killer/> (dostęp: 2.10.2022).

Joanna Szymajda

Graham Martha

[1894–1991]

amerykańska tancerka, choreografka i nauczycielka tańca, pionierka *modern dance*. W latach 1916–1923 była uczennicą w Denishawn School of Dancing and Related Arts. Szkoła ta ukształtowała jej osobowość tancerki, która zreformowała balet klasyczny. W 1916 w Berkeley zadebiutowała w widowisku tanecznym szkoły *Life and Afterlife in Egypt, Greece and India*, tańcząc w jednej z jego części *Dancers with Triangles*. W 1925 rozpoczęła pracę jako nauczycielka tańca w Eastman School of Music. W 1927 założyła w Nowym Jorku, działającą do dziś, własną szkołę tańca – Martha Graham Dance Company, którą prowadziła przez 66 lat. Wykształciło się w niej wielu znanych tancerzy, m.in. Alvin Ailey, Ethel Butler, Merce Cunningham, Jane Dudley, Nina Fonaroff, Erick Hawkins, Sophie Maslow, Marjorie G. Mazia, Mark Ryder, Anna Sokolow, Paul Taylor, Twyla Tharp, Ethel Winter, Pearl Lang, Lila York, Jean Erdman, Yuriko Kimura.

Na jej artystyczny dorobek składa się ok. 180 choreografii, w większości z nich tańczyła główną rolę. Na początku kariery inspirowała się orientalizmem Ruth St. Denis. W latach 1928–1938 doskonaliła i precyzowała swoją filozofię tańca, która znalazła wyraz w jej twórczości. Interesowała się obrzędami i legendami Indian – *Primitive Misteries* (1931), oraz kulturą pionierów amerykańskiego osadnictwa – *Appalachian Spring* (1944). Nawiązywała do postaci historycznych, najczęściej kobiet, oraz do Biblii. Utwór *Letter to the World* (1940) poświęciła amerykańskiej poetce Emily Dickinson, *Seraphic Dialogue* (1959) – Joannie D’Arc, *Death and Entrances* (1943) – siostrom Brontë, zaliczanym do klasyków literatury angielskiej. Chętnie czerpała tematy z tragedii i mitów greckich, inspirując się psychoanalizą: mitem Medei – *Cave of the Heart* (1946), Edypa i Jokasty – *Night Journey* (1947), walki z Minotaurem – *Errand into the Maze* (1947), postacią Klitemnestrą – *Clytemnestra* (1958), Fedry – *Phaedra* (1962). Po raz ostatni pojawiła się na scenie w *The Lady of the House of Sleep* w 1969.

Pośród jej najważniejszych choreografii należy wymienić: *Revolt* (1927), *Heretic* (1929), *Lamentation* (1930), *Frontier* (1935), *American Document* (1938), *El Penitente* (1940), *Herodiade* (1944), *Judith* (1951, 1980), *Lucifer* (1975), *Acts of Lights* (1981), *Maple Leaf Rag* (1990).

Charakterystyczny dla jej postawy twórczej był ruch dynamiczny, pełen ekspresji i dramatyzmu, a zrazem surowy, kanciasty, pozbawiony zbędnej ornamentyki. W późniejszym okresie twórczości odeszła od powściągliwej estetyki w tańcu. Współpracowała m.in. z japońsko-amerykańskim rzeźbiarzem Isamu Noguchi, a także kompozytorami: Samuelem Barberem, Aaronem Coplandem, Normanem Dello Joio i Gian Carlem Menottim, Halimem El-Dabhem, Williamem Schumanem.

Stworzyła własną filozofię tańca. Uważała, że ma on służyć wyrażaniu w zobiektywizowanej formie uniwersalnych przeżyć i konfliktów zachodzących w sferze psychicznej. Dlatego wykonywane przez nią ruchy taneczne były dynamiczne i pełne napięcia dramatycznego. Opracowała też własną technikę tańca, która opiera się na zasadzie *effort* (wysiłek) i ciągłym współdziałaniu dwóch przeciwstawnych czynników: *contraction* i *release*, kontrolowanych za pomocą oddechu.

W 1938 tańczyła w Białym Domu na zaproszenie prezydenta Franklina Delano Roosevelta. Otrzymała wiele wyróżnień, m.in. medal „Dance Magazine” (1957), doktoraty *honoris causa* w Harvardzie (1966), Yale i Wesleyan (oba w 1971), najwyższą nagrodę w USA – Prezydencki Medal Wolności (1976). W 1998 magazyn „Time” nazwał ją Tancerką stulecia. Do szczególnych jej zasług należy reforma tańca oraz wypracowanie nowatorskiej techniki tańca *modern*, która ukształtowała wielu tancerzy, zmieniając oblicze *tańca współczesnego*. Założona przez nią szkoła wciąż kształci i rozwija kolejne pokolenia artystów tańca.

Martha Graham Dance Company wystąpiła w Warszawie w 1962 w ramach oficjalnej wizyty jako „ambasador kultury” Stanów Zjednoczonych, w 2016 Teatr Wielki w Łodzi zrealizował *Święto wiosny* w jej choreografii.

BIBLIOGRAFIA: De Mille, A.M., *The Life and Work of Martha Graham*, New York 1992; Helpern, A., *Martha Graham*, New York 1999; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Marczyński, J., *Dziesięć tańczących kobiet*, Warszawa 2016; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983; *The Vision of Modern dance in the Words of Its Creators*, red. M. Brown, J. Mindlin, N. Woodfor, New York 1998.

Lilianna Bieszczad

Grand Union

amerykański kolektyw artystyczny działający w latach 1970–1976, tworzący grupowe improwizacje na pograniczu tańca, teatru i performansu. W jego ramach współpracowali ze sobą Trisha Brown, Barbara (Lloyd) Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy (Green) Lewis, Steve Paxton, Yvonne Rainer, a także Becky Arnold, Valda Setterfield, Lincoln Scott (Dong). Powstał jako konsekwencja eksperymentu z autorytetem choreografki w ramach pracy Rainer *Continuous Project – Altered Daily* (1969–1970), jej finał zaprezentowano w Whitney Museum w Nowym Jorku (1970). Dla projektu, który ujawniać miał proces pracy choreografów, tancerzy i performerów, punktem wyjścia była otwarta struktura, oparta na codziennym ruchu, manipulowaniu prostymi rekwizytami, takimi jak np. poduszka czy krzesło, której towarzyszyły nagrania popularnych wówczas piosenek czy odczytywane przez zaproszonych gości fragmenty książki o początkach kina. Dzięki wsparciu m.in. National Endowment for the Arts (agenda Kongresu Stanów Zjednoczonych) członkowie zespołu odbywali *tournee* po Stanach Zjednoczonych, a także korzystali z rezydencji w Oberlin College czy Walker Art Center w Minneapolis. Występowali w salach gimnastycznych, galeriach sztuki, teatrach. Improwizowane przedstawienia rozpoczynały się jeszcze przed wejściem publiczności, wykonawcy łamali konwencje teatralnej rozrywki, wprowadzając nużące, powtarzające się sekwencje ruchowe, prowadząc banalne rozmowy, wykonując czynności codzienne, odgrywając scenki z telewizyjnych oper mydlanych. Członkowie grupy na bieżąco negocjowali między sobą przebieg działań, ujawniając widowni improwizacyjny charakter procesu pracy. Grand Union był jednym z najważniejszych zjawisk amerykańskiego *postmodern dance*.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Perron, W., *The Grand Union. Accidental Anarchists of Downtown Dance, 1970–1976*, Middletown 2020; *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co*

Grecja – rozwój tańca współczesnego

Sztuka Grecji przez kolejne wieki nawiązywała do kultury starożytnej, co miało wpływ na jej rozbudowaną teatralność, a to z kolei znacząco spowolniło emancypację tańca jako autonomicznej dziedziny. Taniec funkcjonował przede wszystkim w kontekstach społecznych. Dopiero koniec XIX w. przyniósł zainteresowanie tańcem scenicznym i intensywne próby rekonstrukcji tańca antycznego – w nowej formie inspirowanej duchem sztuki starożytnej. Do sztuki greckiej nawiązywała Isadora Duncan, po motywy greckie sięgali też twórcy wyzwalający się z techniki klasycznej, m.in. Martha Graham. Eva Palmer-Sikelianos kultywowała w Grecji Duncanowską koncepcję chórów z bizantyjską muzyką nawet po porzuceniu jej przez twórczynię. Jedną z kontynuaterek Palmer była Koula Pratsika, absolwentka Instytutu Émile’a Jaques-Dalcroze’a w Hellerau–Laxenburg. W 1930 założyła szkołę, która działa do dziś jako instytucja publiczna. Pokolenie tancerzy lat 30. XX w. odrzucało klasykę. Prywatnym szkołom baletowym (m.in. Rosjanina Adama Morianofa, 1929; Marii Manon-Renieri, 1932) nie udało się uzyskać statusu szkół profesjonalnych. W 1939 przy Greckiej Operze Narodowej utworzono zespół baletowy (dyr. Czech Sasha Machov), angażowany głównie w spektaklach operowych i operetkowych. Obecnie występuje on w baletach klasycznych (przede wszystkim romantycznych) i oryginalnych widowiskach choreografów greckich i zagranicznych. Publiczną szkołę baletową założono dopiero w 1995.

Do najsłynniejszych uczennic Pratsiki należą ZouZou Nikoloudi i Rallou Manou. Nikoloudi uczyła się m.in. u Mary Wigman, pod wpływem której zaczęła tworzyć prace solowe. Wraz z Nikiforosem Rotasem założyła zespół Chorika (1966–1974, 1988–1990, 1995–2003). Korzystała z metody Émile’a Jaques-Dalcroze’a, kładła nacisk na relacje ruchu z muzyką, także na dramatyczną ekspresję. Wystawiała w większości chóry z dramatów antycznych. Manou uczyła się m.in. u Graham i Doris Humphrey. Po powrocie do Grecji założyła Elliniko Chorodrama (1951–1988), pierwszy profesjonalny współczesny zespół tańca w Grecji. W swej pracy opierała się na technice Graham, tematy czerpała z antyku i tradycji ludowej, ukazując treści emocjonalne w narracyjnej, teatralnej oprawie. W tym czasie powstały też inne zespoły baletowe, np. Peiramatiko Baletu Athinon (Eksperymentalny Balet Ateński, 1965–1990) Giannisa Metsisa, ucznia George’a Balanchine’a i Graham, który wprowadził do programu zespołu neoklasykę, czy Kentro Klasikou Baletou (Centrum Baletu Klasycznego, 1974–1983) Leonidasa Nte (de) Piana.

Prekursorem zmian był Charis Mantaounis, uczeń szkoły Pratsiki, Petera Gossa (Paryż), Alvin Ailey School (Nowy Jork), który założył Omada Synchronou Chorou (Zespół Tańca Współczesnego, 1980). Jako pedagog wniósł on duży wkład w powiększenie zasobu języków ruchowych greckich tancerzy. Nauczycielką o znaczącym wpływie była też Maria Anthymidou, która po ukończeniu szkoły Pratsiki uczyła się techniki Cunninghama, José Limóna i technik somatycznych. W 1993 z Michalisem Nalbantisem i Alikí Kazouri założyła zespół Choreftes (Tancerze).

W latach 80. i 90. powstało ok. 30 zespołów; jednym z pierwszych był Mikro Choreftiko Theatro (Mały Teatr Tańca, 1982) Lii Meletopoulou, uczennicy m.in. Rosalii Chladek i Haraldal Kreutzberga. W tym teatrze tańca ukazywano głównie psychologicznie skomplikowane postaci

kobiecie. Meletopoulou była także współzałożycielką Ergostasio (Fabryka) – ośrodka mieszczącego się w zaadaptowanym starym budynku oddanym na potrzeby tancerzy. Podobnie Sofia Spyratou, założycielka teatru Chororoos (Przepływy Tańca, 1989), przerobiła szkolny gmach na ośrodek artystyczny. Teatr tańca w nurcie naznaczonym wpływem Piny Bausch tworzył Choroth teatro Oktana (1990), zespół Konstantinosa Rigosa (absolwenta szkoły Pratsiki). Język ruchowy tej grupy łączy klasykę i *modern*. Wśród najważniejszych prac znajduje się reinterpretacja *Dafnis i Chloé* (1995), a balet *Ta rouxa tou autokratora* (*Szaty cesarza*, 1999), który do tańca współczesnego wprowadził elementy popkultury, rozpoczął nowy etap rozwoju zespołu. W poł. lat 90. grupa zaadaptowała opuszczony teatr Apothiki (Magazyn) i rozpoczęła współpracę z Mary Tsouti (uczenica m.in. Graham i Merce'a Cunninghama, założycielka zespołu Analia, 1984) i Konstantinosem Michosem (absolwent szkoły Pratsiki), który w Stanach Zjednoczonych uczył się m.in. improwizacji i kontakt improwizacji; wspólnie z Titi Antonopoulou założył grupę Lathos Kinisi (Błędny Ruch, 1988).

Inną estetykę przyjął Omada Edafous (Grupa Terenowa, 1986–2002) Dimitrisa Papaioannou (plastyk, uczył się *butō* w Nowym Jorku, praktykant u Roberta Wilsona) i Angeliki Stellatou (absolwentka szkoły Pratsiki, uczyła się w Nowym Jorku techniki Cunninghama i techniki *release*). Język ruchowy Edafous łączył techniki somatyczne, operowanie energią płynącą z *butō*, post-Cunninghamowski czysty ruch, minimalizm, ruch codzienny. Wśród najważniejszych spektakli należy wymienić *Enos Leptou Sigi* (Minuta Ciszy, 1995) opowiadający o tożsamości homoseksualnej. Obecnie Papaioannou działa indywidualnie, Stellatou zaś prowadzi Omada Ypsilon (Zespół Ypsilon, od 2007). Inna grupa w linii *postmodern* to SineQuaNon (1992), założona przez uczniów szkoły Pratsiki (Apostolia Papadamaki, Anna-Sofia Kallinikidou, Dimitris Sotiriou, Kiki Baka, Kalliopi Sfika, Lena Golemati), w latach 1992–1994 studiujących w Nowym Jorku technikę Cunninghama, techniki somatyczne i improwizację. Wczesne spektakle Ypsilonu cechował rozbudowany ruch i nastrojowość, późniejsze zaś formalizm, brak narracyjności, wzmocnienie techniki organicznością. Grupa zaadaptowała budynek przemysłowy, gdzie prezentuje prace i prowadzi nauczanie z zakresu technik somatycznych i improwizacji. W latach 1997–2001 liderką i autorką spektakli była Papadamaki; w 2001 założyła grupę QuasiStellar, skupioną na improwizacji; najbardziej znanym jej spektaklem z okresu SineQuaNon jest *Pros Olotoixos* (1995).

Współczesna scena tańca w Grecji to międzynarodowy tygiel estetyk i języków ruchowych. Działają tu zespoły i twórcy niezależni, jak Kat Válastur (w 2016 uznana przez czasopismo „tanz” za obiecujący talent) czy Anastasia Valsamaki (w 2017 przez Aerowaves zaliczona do najbardziej obiecujących artystek w Europie), znaczące sukcesy międzynarodowe odnosi także Christos Papadopoulos (dyrektor grupy The Lion and the Wolf). Stało się to możliwe dzięki rozkwitowi tańca w latach 90., gdy Ministerstwo Kultury wydzieliło taniec z działu teatru, wdrożyło finansowanie zespołów, ustanowiło nagrody indywidualne i wsparcie prywatnych ośrodków (Knossos, Ergostasio i in.), powołało Diethnes Kentro Chorou (Międzynarodowe Centrum Tańca) w Kalamacie. W 1989 Ateny otworzyły Teatr Miejski, w którym w latach 1989–1995 pod opieką Manou odbywał się konkurs choreograficzny – prezentacje młodych artystów. W 1991 otwarto wzniesiony ze środków prywatnych i publicznych Megaro Mousikis (Muzyczny Megaron, ateńska sala koncertowa), gdzie prezentują się twórcy greccy i zagraniczni. W tym czasie rozwinął się sponsoring prywatny, m.in. greckiej sieci marketów Marinopoulos i Fundacji J.F. Kostopoulou. Druga dekada XXI w. przyniosła radykalne zmiany – wraz z nadejściem kryzysu ekonomicznego drastycznie zmniejszono publiczne środki na rozwój i promocję greckiej kultury, w tym tańca.

Festiwałe tańca współczesnego w Grecji zaczęto organizować w 1927, kiedy Palmer-Sikelianos wraz z mężem reaktywowała Festiwal Delficki. W 1955 powołano Festiwal Ateński, na który

zapraszano głównie zagraniczne balety i teatry tańca. W latach 1990–1998 władze miejskie w Chania organizowały Międzynarodowy Festiwal Tańca i Ekspresji, prezentujący greckie i zagraniczne grupy tańca współczesnego. Od 1995 w Kalamacie odbywa się Międzynarodowy Festiwal Tańca, na który zapraszane są greckie i zagraniczne balety współczesne, **teatry tańca** i artyści eksperymentujący. XXI w. przyniósł m.in. wspierany przez Ministerstwo Kultury Festiwal Tańca Somateio Ellinon Chorografon (SEC – Stowarzyszenia Greckich Choreografów), Grecką Platformę Tańca (SEC we współpracy z Muzycznym Megaronem), Międzynarodowy Festiwal Tańca w Technopolis, Festiwal Młodych Choreografów (Stegi Idrymatos Onassi – Centrum Kultury Onassisa).

Honorowany przez Ministerstwo Kultury dyplom tancerza, choreografa, pedagoga wydają dwie szkoły publiczne (baletowa i skupiona na tańcu współczesnym) i kilkanaście szkół prywatnych. W latach 80. rozpoczęto przyznawanie publicznych i prywatnych zagranicznych stypendiów. Na poziomie akademickim taniec nauczany jest na wydziałach wychowania fizycznego. Nie ma państwowych studiów z teorii, historii, krytyki tańca, choć działają prywatne filie zagranicznych ośrodków (The School of Art of Dancing, Department of Performing Arts Southeastern CSE Global College). Na uczelniach brak wydziałów tańca. Do najbardziej znanych badaczek tańca należą: Katia Savrami, Helen Fessa-Emmanouil, Maria Tsoutsoura, Eleftheria Kouroupi, Vaso Barbousi, Irene Loutzaki. Ważnym ośrodkiem tańca jest Theatro Ellinikon Choron „Dora Stratou” (Teatr Tańców Greckich Dora Stratou, założony w 1953), łączący działalność prezentacyjną (tzw. żywe muzeum tańca), edukacyjną, archiwizacyjną, badawczą i wydawniczą; obecnie dyrektorem jest dr Alkis Raftis. Do najbardziej aktywnych osób w zakresie krytyki tańca zalicza się Natasha Hassiotis, Andreas Rikakis, Klimentini Vounelaki, Mirka Psaropoulou.

BIBLIOGRAFIA: Hassiotis, N., *A Commentary from the Documentary „A Century of Contemporary Dance in Greece”*, 2001, <http://sarma.be/docs/162> (dostęp: 16.02.2022); Manou, R., *Tradycja i nowatorstwo w balecie współczesnym*, „Ruch Muzyczny” 1973, nr 11; Savrami, K., *Ancient Dramatic Chorus through the Eyes of Modern Choreographer. Zuzou Nikoloudi*, Cambridge 2016; Tsintziloni, S., *Modernising Contemporary Dance & Greece in the mid-1990s. Three case studies from SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company*, praca doktorska, University of Roehampton, Department of Dance, UK 2013; Zervou, N., *The Greek Body in Crisis. Contemporary Dance as a Site of Negotiating and Restructuring National identity in the Era of Precarity*, praca doktorska, University of California, Riverside 2015.

Hanna Raszevska-Kursa

Grigorowicz Jurij

[ur. 1927]

rosyjski choreograf. W 1946 ukończył Leningradzką Uczelnię Choreograficzną (obecnie Rosyjska Akademia Baletu im. Agrypiny Waganowej) i został przyjęty do zespołu baletowego Teatru Opery i Baletu im. Siergieja Kirowa, gdzie w randze solisty występował do 1961.

Jego pierwszą profesjonalną choreografią był balet *Kamienny kwiat* (muz. Siergiej Prokofjew, Leningrad 1957), kolejnym – *Legenda o miłości* (muz. Arif Melikow, Leningrad 1961). Ich sukces przyniósł propozycję objęcia stanowiska głównego baletmistrza Teatru Opery i Baletu im.

Siergieja Kirowa, które piastował do 1964. Po przeniesieniu tych spektakli na scenę Teatru Bolszój w Moskwie zaczął tam pracować jako główny baletmistrz (od 1988 kierownik artystyczny zespołu baletowego). Baletem Teatru Bolszój kierował do 1995, kształtując jego artystyczne oblicze. W latach 1974–1988 był profesorem Wydziału Choreograficznego w Państwowym Konserwatorium Leningradzkim im. Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Od 1988 był kierownikiem wydziału choreografii w Państwowej Moskiewskiej Akademii Choreografii.

Od pierwszych choreografii stale współpracował z Simonem Wirsaladze, scenografem baletowym i operowym, tworząc wraz z nim rozpoznawalny styl wielkich współczesnych widowisk baletowych i nowych wersji klasycznych baletów XIX-wiecznych. Ikonami tego stylu stały się spektakle: *Spartakus* (Moskwa 1968), *Iwan Groźny* (Moskwa 1975), *Romeo i Julia* (Paryż 1978) i *Złoty Wiek* (Moskwa 1982). Jego autorskie balety i adaptacje baletów klasycznych były i są wystawiane na niemal wszystkich najważniejszych scenach świata.

W latach 1991–1994 prowadził założony przez siebie zespół Teatr Bolszój – Studio Jurija Grigorowicza, a od 1993 do 1995 współpracował z zespołem baletowym Baszkirskiego Państwowego Teatru Opery i Baletu. W 2008 powrócił do Teatru Bolszój jako baletmistrz i choreograf, gdzie realizował wznowienia swoich autorskich spektakli, a także baletów klasycznych, jak m.in. *Śpiąca królewna*, *Jezioro łabędzie*, *Legenda o miłości*, *Złoty Wiek*.

Należy do wiedeńskiego Musikverein (Towarzystwo Przyjaciół Muzyki) i Ukraińskiej Akademii Tańca. Jest również współzałożycielem i obecnie prezesem honorowym Sekcji Tańca w Międzynarodowym Instytucie Teatralnym UNESCO oraz prezesem konkursu Benois de la Danse. W 2008 przyznano mu tytuł honorowego baletmistrza Teatru Bolszój.

W Polsce balet *Śpiąca królewna* w jego opracowaniu ma w repertuarze Polski Balet Narodowy.

BIBLIOGRAFIA: *Russkij balet: Encyklopedia*, praca zbiorowa, Moskwa 1997.

Katarzyna Gardzina

Groke Georg

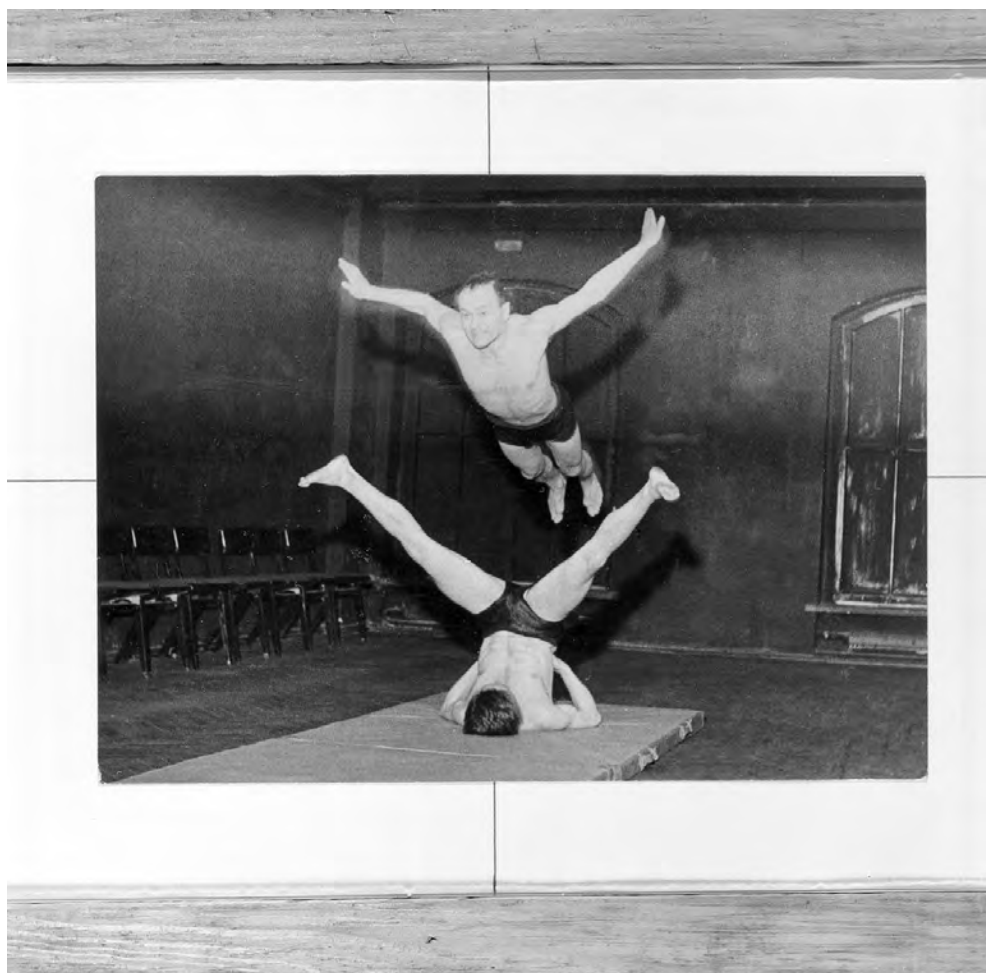
[1904–1999]

niemiecki tancerz i choreograf. Ukończył szkołę Mary Wigman w Dreźnie. W latach 1929–1959 występował głównie w tańcach solowych we własnym układzie, w latach 1930–1939 jego partnerką była Ruth Sorel. W 1933 wziął udział w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie, podczas którego zdobył złoty medal. Po konkursie został w Polsce i wraz z Sorel i Ziutą Buczyńską odbył *tournée* po polskich miastach. Od 1934 do 1939 uczył w szkole tańca Janiny Mieczysławskiej w Warszawie. W 1934 zespół Mieczysławskiej zdobył pierwszą nagrodę w konkursie w Wiedniu, podczas którego został zaprezentowany m.in. *Taniec księżniczki ze złotymi jabłkami z Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego w układzie Grokego. W latach 1933–1939 w duecie z Sorel występował w Warszawie, odnosząc duży sukces. Stanisław Głowacki pisał: „Każdy ich własny występ świadczy o dużym wysiłku twórczym, unikaniu naśladowstwa i banału. Tym razem dali, między innymi, interesujące próby folkloru polskiego ciekawie przetworzonego w ich żywej fantazji” [Głowacki 1939: 180]. Razem z Sorel odbyli także *tournée* po Palestynie (w lutym 1934 występowali zapowiadani jako laureaci konkursu warszawskiego w Hajfie, Jerozolimie i Tel Awiwie) i Stanach Zjednoczonych (*tournée* rozpoczęli 8 kwietnia 1935 w Majestic Theatre w Nowym Jorku). W 1938 w filmie Eugeniusza Cękalskiego *Strachy* wystąpił w tańcu Szatana jako „taneczne wcielenie” baletmistrza Dubenki.

W 1939 wrócił do Berlina i występował w Deutsche Tanzbühne. Został powołany do wojska i później jako jeńiec wojenny znalazł się w obozie sowieckim. Po uwolnieniu osiadł w Niemieckiej Republice Demokratycznej. W latach 1949–1953 i 1955–1957 występował w Komische Oper w Berlinie, w latach 1951–1953 w operze w Lipsku, w 1953 w berlińskim Friedrichstadt Palast.

BIBLIOGRAFIA: Głowacki, S., *Taniec w latach 1936 i 1937*, „Życie Sztuki” 1939, r. 4; Mamonowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Miecznińska-Lewakowska, J., *Fakty i ludzie z mego życia*, Łódź 1993; Turska, I., *Krótki zarys tańca i baletu*, Kraków 1983.

Małgorzata Leyko



Il. 31. Na zdjęciu: Zygmunt Molik, Mieczysław Janowski. Opole 1964
©Teatr Laboratorium / Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego

Grotowski Jerzy

[1933–1999]

polski reżyser i reformator teatru, praktyk i teoretyk w zakresie sztuk performatywnych. Ukończył aktorstwo (1951–1955) i reżyserię (1956–1960) w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie. W 1955 rozpoczął studia reżyserskie w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (GITIS) w Moskwie pod kierunkiem Jurija Zawadzkiego, lecz przerwał je w 1956 z powodów zdrowotnych. Debiutował jako reżyser w Starym Teatrze w Krakowie (*Krzesła* Eugène’a Ionesco, 1957). W latach 1957–1958 jako reżyser współpracował ze Starym Teatrem i Polskim Radiem w Krakowie. W 1959 razem z Ludwikiem Flaszenem założył w Opolu Teatr 13 Rzędów, który od 1962 działał jako Teatr Laboratorium 13 Rzędów, a w 1965 został przeniesiony do Wrocławia i odtąd funkcjonował jako Instytut Badania Metody Aktorskiej – Teatr Laboratorium (następnie Instytut Aktora – Teatr Laboratorium). W latach 1959–1980 pełnił w nim funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego.

W latach 1957–1969 (okres „teatru przedstawień”) wyreżyserował 17 spektakli, w tym 11 w Teatrze Laboratorium. Najważniejsze to: *Akropolis* (1962), *Tragiczne dzieje doktora Fausta* (1963), *Księżę Niezłomny* (1965) i *Apocalypsis cum figuris* (1969). Dzięki nim zyskał światową sławę.

W Teatrze Laboratorium ucieleśnił ideę teatru ubogiego, w centrum którego znajdowało się poszukiwanie prawdy aktorskiego działania poprzez eliminację blokad (*via negativa*) i dążenie do urzeczywistnienia „aktu całkowitego”. Najpełniej zrealizowany został on w *Księżu Niezłomnym* (główna rola – Ryszard Cieślak) i *Apocalypsis cum figuris*. Teatr Laboratorium od 1982 działał bez lidera i uległ samorozwiązaniu w 1984.

W 1970 Grotowski zrezygnował z dalszej pracy teatralnej (tzw. wyjście z teatru) i z grupą współpracowników (w tym kilkoma aktorami Teatru Laboratorium) rozpoczął działania określone mianem „parateatru” (częściej używanym określeniem była „kultura czynna”). Poszukiwania te (1969–1976) odbywały się najpierw we Wrocławiu, a następnie (od 1972) w bazie niedaleko wsi Brzezinka k. Oleśnicy. W 1976 zaczął odchodzić od praktyk parateatralnych i rozpoczął transkulturowe badania nad dramatycznymi i performatywnymi tradycjami źródłowymi, stając się jednocześnie prekursorem poszukiwań badawczych na pograniczu teatru i antropologii. Od 1978 nazywał ten etap pracy „teatrem źródeł”.

W 1982 wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. W latach 1983–1986 w School of Fine Arts Uniwersytetu Kalifornijskiego w Irvine realizował program artystyczno-badawczy pod nazwą Dramat Obiektywny. Projekt ten kontynuowano w latach 1982–1992; po wyjeździe do Włoch w 1985 raz w roku przyjeżdżał do USA na konsultacje programu.

W 1985 przeniósł się do Pontedery (Włochy), w 1986 założył ośrodek pracy Workcenter of Jerzy Grotowski (Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski) w pobliskiej Vallicelle, od 1996 działający jako Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

W latach 1986–1994 (etap nazywany „sztuka jako wehikuł”) z grupą stałych współpracowników (m.in. Richards, Mario Biagini) i stażystów rozwijał pracę nad strukturą performatywną nazywaną *Akcją* (*Action*), która będąc przykładem sztuki jako wehikułu (sztuka nie jest celem, lecz praktycznym narzędziem i formą przemiany duchowej), stawiała się pozateatralnym rozwinięciem idei aktu całkowitego. Dojrzałe dzieło – *Action*, nad którym pracował z Richardsem od 1994, prezentowane było od 1995 w ośrodku dla zaproszonych obserwatorów, a następnie w kilkunastu krajach (w Polsce w 1997).

W 1997 otrzymał tytuł profesora Katedry Antropologii Teatralnej w Collège de France w Paryżu, gdzie w latach 1997–1998 przeprowadził cykl wykładów *Technique originarie dell’attore*

(Źródłowe techniki aktora) i *La „lignée organique” au théâtre at dans le rituel* („Linia organiczna” w teatrze i w rytuale). Po jego śmierci kierownictwo Workcenter przejęli wyznaczeni przez artystę spadkobiercy – Richards i Biagini, którzy do dziś kontynuują jego dzieło.

Jak podkreślają badacze, jego związki z tańcem były niezwykle silne. Od 1960 do końca życia rozwijał w swojej pracy „ideę—obraz tańczącego aktora” [Osiński 2012: 161]. Wszystkie dzieła okresu „teatru przedstawień” i wszystkie późniejsze przedsięwzięcia były według Zbigniewa Osińskiego „tańczone” – „(b)ył tam zawsze tańczący aktor, człowiek tańczący” [Osiński 2012: 161]. Koncentrował się na ciele jako ośrodku procesów duchowo-fizyczno-emocjonalnych, obecności i precyzji wykonania partytury działań fizycznych, co bez wątpienia pośrednio utorowało drogę *tańca współczesnego* w Polsce [Szymajda 2013: 46]. Współpracował także z twórcami tańca współczesnego (m.in. z Frédériciem Flamandem). Na jego filozofię powołują się twórcy działający na przecięciu *teatru fizycznego* i *tańca*, związani m.in. z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu (m.in. Studio Matejka).

Najważniejsze przyznane mu nagrody i odznaczenia państwowe to: Mac Arthur Foundation Genius Grant, Nagroda Fra Angelico, Krzyż Kawalerski i Oficerski Orderu Odrodzenia Polski i Złoty Krzyż Zasługi. Został wyróżniony tytułem doktora *honoris causa* przez Uniwersytet w Pittsburgu oraz New School for Social Research w Nowym Jorku, Uniwersytet w Chicago, Uniwersytet Wrocławski oraz Uniwersytet w Bolonii.

BIBLIOGRAFIA: Flaszyn, L., *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, Wrocław 2014; Grotowski, J., *Teksty zebrane/Grotowski*, przekład zbiorowy, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Warszawa–Wrocław 2012; Kosiński, D., *Grotowski. Przewodnik*, Wrocław 2009; Osiński, Z., *Jerzy Grotowski*, t. 1: *Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 2015; Osiński, Z., *Tańczący aktor Grotowskiego*, [w:] *Na jedwabnym szlaku gestu. Studia z antropologii i estetyki tańca azjatyckiego*, red. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2012; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013.

Katarzyna Pastuszek

Gruca Witold

[1927–2009]

polski tancerz i choreograf. Uczył się w krakowskim Studiu Tańca Artystycznego Ireny Michałczyk (1941–1946), brał także lekcje u Leona Wójcikowskiego, uczestniczył w zajęciach Studia Dramatycznego przy Starym Teatrze w Krakowie. Przez dwa lata kształcił się w Szkole Przemysłu Artystycznego. Po sezonie 1947/1948 w Operze Wrocławskiej, gdzie tańczył w epizodach, w Krakowie brał udział w przedstawieniu *Igrce w gród wałq. Widowisko w Barbakanie* Adama Polewki. W 1949 został zaangażowany do opery poznańskiej, gdzie wyróżnił się w baletach Eugeniusza Paplińskiego, w 1950 jako tytułowy Paw (*Paw i dziewczyna* Tadeusza Szeligowskiego), Arlekin (*Karnawał*, muz. Robert Schumann), Szatan (*Noc Walpurgii* Charles’a Gounoda) i w 1951 jako Leśny bożek (*Swantewit* Piotra Perkowski). W 1952 uzyskał dyplom w Liceum Choreograficznym w Warszawie. Od 1951 był solistą opery warszawskiej, gdzie wystąpił jako Pan Młody w *Harnasiach* Karola Szymanowskiego (1951), postać tytułowa w *Dylu Sowizdrzale* (muz. Richard Strauss, 1953) i Błazen w *Jeziorku łabędzim* Piotra Czajkowskiego (1956). Jako niezapomniany Romeo w balecie *Romeo i Julia* Siergieja Prokofiewa (1954) za partnerkę miał Barbarę Bittnerównę. Kolejny wspólny program, złożony z małych form: *The Man I Love* / *Człowiek, którego kocham* (muz. George Gershwin), *La plus que lente* / *Poemat* (muz. Claude Debussy), *Annen-polka* (muz.

Johann Strauss), *adagio* z baletu *Esmeralda* Cesarego Pugniego oraz scena pożegnania z *Romea i Julii* (w choreogr. Jerzego Kaplińskiego, Grucy i Jerzego Gogóła), przyniósł im Primo Premio Assoluto w Międzynarodowym Konkursie w Vercelli (1956). Przez pięć lat duet dawał występy w wielu krajach z kulminacją w Londynie (1958) na międzynarodowej gali baletowej w Covent Garden przed królową Elżbietą II.

W 1961 zaangażował się do Polskiego Zespołu Tańca pod dyr. Paplińskiego. Po tytułowych rolach w baletach Ludomira Różyckiego *Apollo i dziewczyna* oraz Jana Maklakiewicza *Cagliostro w Warszawie* zadebiutował jako choreograf w miniaturach do muz. Szymanowskiego. Sławną *Etiudę b-moll* (1962) tańczył z Krystyną Mazurówną na Stadionie Dziesięciolecia w Warszawie, na Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Helsinkach, na występach w ZSRR (Moskwa, Leningrad, Kijów). Ponownie w operze warszawskiej (od 1965 już w odbudowanym Teatrze Wielkim) kreował ważne w jego dorobku role: poetyckiego Don Perlimplina w *Czerwonym Płaszczu* Luigiego Nona (1962), Hilariona w *Giselle* Adolphe'a Adama (1968), Merkucja w *Romeo i Julii* (1971), i znakomite role charakterystyczne, jak Sancho Pansa w *Don Kichocie* Ludwiga Minkusa (1964, 1967), Pietruszka w arcydziele Igora Strawińskiego (1973) i Wdowa Simone w *Córce źle strzeżonej* Louisa Josepha Ferdinanda Hérolda (1977).

Począwszy od *Zaczarowanej oberży* Antoniego Szałowskiego (1962) rozwijał z powodzeniem twórczość choreograficzną, opracowywaną dla rodzącej się Warszawskiej Opery Kameralnej, w której uznanie przyniosła mu *Mandragora* Szymanowskiego (1963) – w jej wersji telewizyjnej połączył wybitnych aktorów i tancerzy. W operze warszawskiej (jeszcze w budynku Romy przy ul. Nowogrodzkiej) zrealizował prapremiery trzech baletów polskich kompozytorów współczesnych: *Oczekiwanie* Augustyna Blocha, *Nagi książę* Romualda Twardowskiego i *Ad hominem* Zbigniewa Wiszniewskiego (1964), następnie w Teatrze Wielkim – *Nokturn* i *Tarantellę* w *Wieczorze Szymanowskiego* (1966) oraz poemat Mieczysława Karłowicza *Stanisław i Anna Oświęcimowie* (1976), a z form fabularnych: *Mandragorę* (1966), komediowy operobalet *Bardzo śpiąca królewna* Blocha (1974) i *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego (1976).

Jako choreograf doskonale sprawdzał się w formach kameralnych i burleskowych, chętnie współpracował przy premierach operowych, jak m.in. *Król Roger* Szymanowskiego (1965), *Carmen* Georges'a Bizeta (1967), *Chłopi* Witolda Rudzińskiego (1974), *Halka* Stanisława Moniuszki (1975), *Narciso* Domenica Scarlattiego (1978). W sezonie 1967/1968 pełnił obowiązki kierownika baletu, w latach 1975–1977 był choreografem warszawskiego Teatru Wielkiego. W 1997 obchodził na tej scenie 70. rocznicę urodzin i 50-lecie pracy artystycznej.

Nieprzerwanie działał w wielu teatrach Warszawy i innych miast. Przez dwa lata prowadził Studio Aktorskie w Teatrze Syrena, blisko 10 lat (od 1977) był zatrudniony jako pedagog w Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel Kamińskiej (m.in. choreografia w *Dybuku* Szymona An-skiego, reż. Szymon Szurmiej, 1990). Przez trzy dekady opracowywał ruch i tańce w dziecięco-młodzieżowym reprezentacyjnym zespole artystycznym Związku Harcerstwa Polskiego Gawęda, za co otrzymał Order Uśmiechu (1997). Dla TVP realizował liczne programy baletowe, jego sceniczne balety zyskiwały też wersje telewizyjne. Występował w kabaretowym cyklu TVP *Gallux show* Olgi Lipińskiej (1970–1974). Nie stronił od rozrywki, opracowywał ruch do występów Violetty Villas. Stworzył choreografię do ponad 20 fabularnych i dokumentalnych filmów polskich (m.in. *Kariera Nikodema Dyzmy*, *Austeria*, *Trędowata*); tańczył w filmie Tadeusza Konwickiego *Salto* (1965), grał siebie, starego i schorowanego, w filmie Jacka Bławuta *Jeszcze nie wieczór* (2008).

Na kształtowanie się jego nietuzinkowej osobowości już od młodzieńczych lat wpływ wywierały różnorodne doświadczenia artystyczne. Mówił: „zawsze [...] środkiem wyrazu, którym się posługiwałem, był nie głos, a ruch” [Iwańska 2015: 343]. W tańcu i tworzeniu choreografii

cechowała go rzadka wszechstronność. Swobodnie poruszał się na obszarach różnych stylów tańca, ale w większości jego choreografii przeważał modyfikowany taniec klasyczny. Nazywano go poetą tańca, a jednocześnie mistrzem baletowej fabuły, narracji, dramatu. Współtworzył widowiska baletowe, operowe, dramatyczne, operetkowe, musicalowe, filmowe, telewizyjne, estradowe. Za ich wspólny element uważał aktorstwo. Sam był wyśmienitym aktorem tańca.

Od 2005 mieszkał w Domu Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie.

BIBLIOGRAFIA: Iwańska, A., *Teatr tańca w Polsce w XX wieku. Pojęcie, geneza, rozwój*, praca doktorska, IS PAN Warszawa 2015; Komorowska, M., *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992; Pudelek, J., *Artyści sceny polskiej. Witold Gruca – tancerz i choreograf*, „Teatr” 1975, nr 22; Światała, T., *Opera Poznańska 1919–1969*, Poznań 1973; Witkiewicz, J.S., *Grand jété, czyli wielki skok. Rozmowa z Witoldem Grucą*, Warszawa 2004.

Małgorzata Komorowska

Grupa Artystyczna Koncentrat

kolektyw założony w 2005 w Warszawie przez choreografów i tancerzy: Ankę Jankowską i Rafała Dziemidoka (wcześniej związanego m.in. z Teatrem Dada von Bzdülów) oraz reżyserkę światła Ewę Garniec. W pierwszym okresie działalności wznowiono m.in. solo Dziemidoka *Brudny Róż* (2004); projekt improwizacyjny *3x Nie Wiem* (2008); *2moreless* (duet Dziemidok/Jankowska, 2005, prezentowany na Polskiej Platformie Tańca w 2008); *Potańcówkę* (spektakl z udziałem amatorów tanga, 2006); *Powiedz mi, że wyglądam bosko* (duet Dziemidok/Jankowska, 2006); *Nawrotnik* (solo Magdaleny Jędry, 2007); *Królik, śmierć i konkurs ujeżdżenia* (solo Dziemidoka, 2008, prezentowane na Polskiej Platformie Tańca w 2008). Przedstawienia grupy pokazywane były m.in. w Studio Berlin na Pradze i w nieistniejących już teatrach – w Teatrze Małym i Teatrze Wytwórnia w Warszawie. Miały one charakter konceptualno-ruchowych poszukiwań z pogranicza tańca i performansu. Od 2009 zespół działał pod kierownictwem Dziemidoka, z Garniec jako autorką projektów światła, przestrzeni i kostiumów, i w tym czasie zrealizował m.in. solo *Kra. O skrawkach* (2010, współpraca artyst. Nicole Seiler, wybrane jako jeden z 10 najlepszych spektakli europejskiej sieci Aerowaves, prezentowane również w ramach Performing Arts Market w Tokio) oraz grupowy spektakl – wariację na temat *Dziadka do orzechów – Orzech. Wiewiórka* (2012, współpraca choreogr. Jacek Owczarek). W ramach IV Gdańskiego Festiwalu Tańca odbyła się premiera *Lamentacji* (2012, prezentowane w ramach XI Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł), inspirowanych twórczością Williama Firkbanka, Susan Sontag oraz legendarnym solo Marthy Graham *Lamentation*. Grupa utrzymywała poszukujący i otwarty charakter swoich prac, zapraszając do współpracy licznych niezależnych artystów tańca współczesnego. „Przedstawienia Koncentratu są jakby intencjonalnie niedoskonałe, zgrzebne, ujawniające «naturalne», a nie estetyczne zakorzenienie sztuki scenicznej. Tancerze nie skupiają się więc na technice, nie dążą do wirtuozerii w prezentowaniu skomplikowanych figur, bliski jest im żywioł parodii i pastiszu” [Majewska]. Po wyjeździe Dziemidoka do Berlina grupa zrealizowała jeszcze *Moje życie we łzach* (*My life in tears*, 2013), w koprodukcji m.in. z Uferstudios w Berlinie, oraz realizowany w różnych formatach (profesjonalnym i/lub z udziałem amatorów) polsko-niemiecki projekt *Piotruś i Wilk. Reinterpretacja* (2016, m.in. Warszawa, Bilbao, Wilno, Tartu, Magdeburg, Berlin) oraz poświęcone kondycji performerów *When I am we* (Berlin 2016). Obecnie kolektyw zawiesił działalność.

BIBLIOGRAFIA: <https://taniecpolaska.pl/aktualnosci/poznan-premiera-spektaklu-rafala-dziemidoka-my-life-in-tears/> (dostęp: 2.10.2022); Majewska, J., *Rafał Dziemidok*, <https://culture.pl/pl/tworca/rafal-dziemidok> (dostęp: 2.10.2022).

Joanna Szymajda

Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej

zespół tańca współczesnego założony w 1993 i kierowany przez Hannę Strzemiecką (od 2005 przez Annę Żak). GTWPL powstała jako zespół studentów lubelskich uczelni, który otrzymał siedzibę i wsparcie organizacyjne Politechniki Lubelskiej. Zespół był wielokrotnie nagradzany (m.in. na Międzynarodowych Prezentacjach Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu w 1996, 1998, 1999; Międzynarodowym Festiwalu Współczesnej Choreografii w Witebsku w 2001), zaistniał na polskim i światowym rynku tanecznym, osiągając poziom profesjonalny. Jego repertuar Strzemiecka rozpoczęła od serii etiud i małych form z minimalistyczną oprawą sceniczną, kreowanych w ramach edukacji tancerzy amatorów – „spektakle, wynikające początkowo z obserwacji życia codziennego, stawały się dziełami inspirowanymi malarstwem czy literaturą, albo też przyjmowały abstrakcyjne formy” [Strzemiecka 2017: 77–78] – dochodząc do poziomu pełnowymiarowych, zawodowych produkcji. Taniec był socjologizowany i metaforyzowany, w warstwie wizualnej i znaczeniowej odwoływał się do twórczości Marca Chagalla, Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza.

W 2001 z części GTWPL powstał Lubelski Teatr Tańca – formacja profesjonalna o stałym składzie, przy czym nadal prezentowano wspólne przedstawienia taneczne.

Przez GTWPL przewinęło się kilkadziesiąt osób, m.in. Magdalena Bliźniewska, Ewelina Drzał, Ryszard Kalinowski, Aldona Olchowska, Tomasz Siwek, Sylwia Tuchanowska-Wolszczak, Piotr Wolszczak, Łucja Wosik, Monika Zawislak, Marcin Zwolski, Żak. Współtwórcą GTWPL był Leszek Strzemiecki, malarz i scenograf. Od 2005 kierownikiem i głównym choreografem zespołu jest Żak, realizuje z nim swój autorski zamysł choreografii minimalistycznej, wysmakowanej wizualnie, odwołującej się m.in. do rzeźb Magdaleny Abakanowicz. Do najważniejszych spektakli GTWPL należy zaliczyć te w choreogr. Strzemieckiej: *Puste ulice* (1996), *Głosy* (1998, współpraca Kalinowski), *Godziny, lata...* (1999), *DC 5861494* (2000), a następnie jako GTWPL – LTT, m.in. *Akrobaci, kwiaty i księżyc pomiędzy* (2002), *pleple/Ady* (2004), oraz spektakle pod kierownictwem Żak: *stadium. etap I* (2008), *opium* (2010), „*Homo-Go!*” *stadium. etap 2* (2017) oraz *Cokolwiek stanie się* (choreogr. Strzemiecka, 2011).

BIBLIOGRAFIA: Dziedzic, D., *Rys historyczny GTWPL*, archiwum GTWPL 2005 (maszynopis); *exchange/change*, red. E. Kozak, J. Szymajda, B. Machnicka, Warszawa 2008; *Kultura alternatywna w Lublinie*, red. E. Krawczak, Lublin 2005; Strzemiecka, H., *Zawód czy pasja?*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Grzegorz Kondrasiuk

Guillem Sylvie

[ur. 1965]

francuska tancerka i choreografka, uważana za jedną z najwybitniejszych i najbardziej wszechstronnych tancerek baletu klasycznego i tańca współczesnego przełomu XX i XXI w. Prestiżowy tytuł *danseuse étoile* baletu l'Opéra national de Paris zdobyła już w wieku 19 lat jako najmłodsza w historii tego zespołu. Tańczyła w balecie tej sceny w latach 1984–1989, a następnie od 1989 jako Principal Guest Artist w londyńskim Royal Ballet.

Karierę rozpoczęła od sukcesów w dziedzinie gimnastyki artystycznej; w ramach przygotowań do olimpiady brała udział w kursie tańca klasycznego w École de danse de l'Opéra national de Paris, po czym została przyjęta jako uczennica od razu na drugi rok. W wieku 16 lat rozpoczęła karierę w *corps de ballet*, w 1983 zdobyła złoty medal w prestiżowym Międzynarodowym Konkursie Baletowym w Warnie, a następnie szybko awansowała do najwyższej pozycji *danseuse étoile* – tytuł ten nadał jej w 1984 ówczesny dyrektor paryskiego baletu Rudolf Nurijew za rolę Odetty/Odylii w *Jeziorze łabędzim* w jego wersji choreograficznej. Następnie wykonywała szereg pierwszoplanowych ról klasycznych (m.in. w baletach *Kopciuszek*, *Raymonda*, *Bajadera*), często z Nurijewem jako partnerem scenicznym (m.in. *Giselle* w 1988) i neoklasycznych (choreografie George'a Balanchine'a, Rolanda Petita, Jerome'a Robbinsa). W 1987 William Forsythe opracował dla niej *In the middle, somewhat elevated*, co otworzyło jej możliwość współpracy z choreografami tańca współczesnego.

Ponieważ chciała rozwijać się także poza rodzimą instytucją, w 1989 zdecydowała się na odejście z Opery Paryskiej, co wywołało skandal – minister kultury Jack Lang musiał nawet udzielać w tej sprawie odpowiedzi na zapytania poselskie.

W kolejnych latach współpracowała m.in. z Forsythe'em, Maurice'em Béjartem, Matsem Ekiem (*Smoke*, 1995), Russellem Maliphantem (*Push*, 2005), Akramem Khanem (*Sacred Monsters*, 2006), Robertem Lepage, Jonathanem Burrowsem, Antonym Tudorem. W 2006 została artystką stowarzyszoną przy Sadler's Wells w Londynie. Do jej najsłynniejszych ról współczesnych należą solowe partie w *Boléro* Béjarta oraz w *In the middle, somewhat elevated* Forsythe'a.

W 1998 zrealizowała swoją pierwszą choreografię *Classic Instinct* oraz własną wersję *Giselle* w Narodowym Balcie Finlandzkim, przeniesioną w 2001 na zespół baletowy Teatro alla Scala w Mediolanie. Karierę wykonawczą zakończyła oficjalnie w 2015 spektaklem solowym *Bye* stworzonym dla niej specjalnie na tę okazję przez Eka. Przyznano jej liczne nagrody i odznaczenia, do najważniejszych należą: Order Imperium Brytyjskiego (2003) oraz francuskie odznaczenia Oficera Orderu Narodowego Legii Honorowej (2009) i Komandora Orderu Sztuki i Literatury (2019), a także Prix Benois de la Danse za całokształt twórczości (2018).

Występowała w Polsce dwukrotnie na Łódzkich Spotkaniach Baletowych – wraz z Maliphantem w 2011 i ponownie w programie specjalnym na zakończenie kariery w 2015.

BIBLIOGRAFIA: Frétard, D., *Invitation Sylvie Guillem* (album z fotografiami Gilles'a Tapie), Paris 2005.

Joanna Szymajda

Gyrokinesis®

[łac. *gyro* – spirala, *kinesis* – ruch; daw. Yoga for Dancers]

metoda treningowa opierająca się na siedmiu naturalnych elementach ruchu kręgosłupa (do przodu, do tyłu, lewa strona, prawa strona, lewostronny skręt, prawostronny skręt i skręt okrężny). Ćwiczenia mają na celu integrację układu kostno-mięśniowo-stawowego; wykonuje się je na macie i krześle w rytmiczny, powtarzalny i narastający sposób, przy odpowiednich cyklach oddychania. Ruch jest bardzo płynny, unika się spięć izometrycznych; przy każdym skręcie kładzie się nacisk na kręgosłup oraz miednicę, by uruchomić wszystkie łańcuchy mięśniowe. Dzięki ćwiczeniom zwiększa się zakresy ruchu, równowagę ciała oraz poprawia się jego elastyczność, jak również niweluje napięcie mięśni przy jednoczesnym ich wzmocnieniu. Metoda Gyrokinesis® traktowana jest jako profilaktyka urazów oraz trening wspomagający dla tancerzy i sportowców (podobnie jak pilates, technika Alexandra, metoda Feldenkraisa®, joga czy Body Mind Centering®). Może ją praktykować każdy, kto chce wzmocnić swój organizm. Znaleźć w niej można elementy m.in. baletu, jogi i medytacji, co się wiąże z jej kształtowaniem się.

Jest częścią Gyrotonic Expansion System® – metodologii, na którą składa się jeszcze, komplementarna wobec Gyrokinesis®, metoda Gyrotonic® (ćwiczenia na specjalistycznym sprzęcie). Twórcą systemu i obu metod jest Juliu Horvath, Rumun pochodzenia węgierskiego, przebywający od lat 70. XX w. w USA, były atleta i tancerz baletowy, który po zakończeniu kariery cierpiał z powodu stanów przeciążeniowych. Horvath po wypadku, w którym zerwał ścięgno Achillesa, poświęcił się praktyce jogi i medytacji, by następnie wykształcić prozdrowotny system ruchu, który nazwał Yoga for Dancers, tj. joga dla tancerzy. Od wczesnych lat 80. prowadził w Nowym Jorku autorskie zajęcia przeznaczone dla środowiska tanecznego. Z czasem jego metoda pracy ewoluowała, tak by ćwiczenia mógł wykonywać każdy, bez względu na zawód, wiek czy stan zdrowia.

Zajęcia według tej metody trwają 60 lub 90 min, praktykuje się je w grupie lub jako trening indywidualny prowadzony pod kontrolą certyfikowanego trenera. Nazwy systemu i metod są zastrzeżonymi znakami firmowymi Gyrotonic Sales Corp. Horvath szkoli trenerki i trenerów na całym świecie. W Polsce certyfikowaną trenerką jest m.in. Anna Achimowicz, tancerka i fizjoterapeutka.

BIBLIOGRAFIA: www.gyrotonic.com (dostęp: 16.02.2022).

Sandra Frydrysiak

h



Il. 32. Loda Halama, fotografia sytuacyjna. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Halama Loda

właśc. Leokadia Leonilla Halama [1909?/1911–1996]

polska tancerka, aktorka, choreografka. Jej ojciec Józef Stanisław Halama był multiinstrumentalistą i artystą cyrkowym, a matka, Marta z Cegielskich, i siostry: Zizi (właśc. Józefa), Alicja oraz Helena, także były tancerkami. Zaczęła tańczyć w wieku sześciu lat w układach swojego ojca, w tańcach akrobatycznych, tańcach klasycznych i tańcach charakterystycznych. Początkowo jej nauczycielami byli rodzice, później wraz z Zizi uczyła się u Bronisławy Niżyńskiej w jej Szkole Ruchu w Kijowie. W 1921 Halamowie wrócili do Polski i przez pięć lat dawali rodzinne przedstawienia w cyrkach i teatrzykach, m.in. w Poznaniu, Toruniu, Krakowie. W 1926 wystąpili w warszawskim teatrze letnim, gdzie odnieśli sukces: „W lipcu 1926 *over the night* zrobiliśmy nazwisko. Dalej wszystko potoczyło się w zawrotnym tempie” [Halama 1984: 19–20]. „Halamki” występowały na scenach warszawskich: w Dolinie Szwajcarskiej i w Perskim Oku, a ich popisowym numerem była wiązanka tańców rosyjskich *Pod samowarem*.

Spośród siostr Halamówien największą karierę zrobiła Loda, stała się gwiazdą czołowych warszawskich kabaretów. Na początku lat 30. przez krótki czas uczyła się w szkole Mary Wigman w Dreźnie. Do swoich warszawskich występów zamawiała muzykę u Jana Maklakiewicza i Tadeusza Sygietyńskiego, kostiumy projektowali dla niej Maja Berezowska, Zofia Stryjeńska, Irena Lorentowicz, Władysław Skoczyła, Feliks Topolski.

W sezonie 1934/1935 Jan Ciepliński, który w tym czasie kompletował zespół baletu Teatru Wielkiego, zaangażował ją jako drugą *primabalerinę*. Z powodzeniem wystąpiła w *Niemie z Portici*. Sama układała tańce do dzieł wielkich kompozytorów, m.in. Fryderyka Chopina, Ludwiga van Beethovena, Nikołaja Rimskiego-Korsakowa.

Karierę światową rozpoczęła, z rekomendacji Ignacego Paderewskiego, w teatrze Vieux Colombier w Paryżu, później występowała m.in. w USA (w Nowym Jorku i Chicago), w Japonii, a także wielu krajach europejskich. Miała styl i charakter, elektryzowała widownię, „promieniając ze sceny czarem młodości, [...] ognistym temperamentem, oszołamiając szalonym tempem i zawrotną techniką taneczną” [„Epoka” 1927].

W Polsce znana była też jako aktorka filmowa, w 1927 wystąpiła w *Ziemi obiecanej* w reż. Aleksandra Herta i Zbigniewa Gniazdowskiego, a później w *Kocha, lubi, szanuje* (reż. Michał Waszyński, 1934), *Manewrach miłosnych, czyli córce pułku* (reż. Jan Nowina-Przybylski i Konrad Tom, 1935), *Fredek uszczęśliwia świat* (reż. Zbigniew Ziemiński, 1936), *Paradzie Warszawy* (reż. Konrad Tom, 1937), *Kłamstwie Krystyny* (reż. Henryk Szaro, 1939). Z 11 filmów, w których wystąpiła, zachowało się tylko siedem.

W 1939 wyjechała do Szwajcarii, ale już po roku wróciła do Warszawy. W czasie okupacji angażowała się w prace Rady Głównej Opiekuńczej, organizowała ochronkę dla dzieci, opiekowała się rannymi żołnierzami z Westerplatte. Brała udział w brawurowej akcji wywiezienia żołnierzy z Westerplatte ze Szpitala Ujazdowskiego, pracowała społecznie z wielkim oddaniem w PCK.

W 1943 ponownie wyjechała do Szwajcarii, potem do Wielkiej Brytanii, gdzie tańczyła m.in. w Anglo-Polish Ballet. Po wojnie osiadła za granicą, w latach 1948–1958 mieszkała w Hollywood, gdzie zajmowała się handlem nieruchomościami. W 1959 zamieszkała w Londynie i prowadziła tam restaurację. W sezonie 1959/1960 gościnnie wystąpiła w warszawskim Teatrze Syrena. Publiczność przyjęła ją entuzjastycznie i od tego czasu często odwiedzała kraj.

Swoje bogate życie opisała w książce *Moje nogi i ja* (1984), która stała się bestsellerem. Za postawę w czasie II wojny światowej została odznaczona Krzyżem Kawalerskim (1990), w 1993 otrzymała nagrodę Teatru Syrena w Warszawie, w 1995 Nagrodę Miasta Stołecznego Warszawy.

BIBLIOGRAFIA: Halama, L., *Moje nogi i ja*, oprac. T. Krzemień, Warszawa 1984; Lisiecka, A., *Loda Halama. Pierwsze nogi drugiej Rzeczypospolitej. Burzliwe losy legendarnej gwiazdy*, Warszawa 2017; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Sadowy, W., *Loda Halama. Wspomnienie*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/33171/loda-halama-wspomnienie> (dostęp: 24.02.2022).

Jadwiga Majewska

Halprin Anna

[1920–2021]

amerykańska tancerka, choreografka i pedagog. Studiowała taniec, anatomię i kinezylogię u Margaret H'Doubler. W 1943 zadebiutowała w *Sing Out, Sweet Land* Charlesa Weidmana. W 1948 założyła w San Francisco własne studio taneczne, a w 1955 stworzyła Dancers' Workshop, grupę otwartą na współpracę interdyscyplinarną, której celem było eksperymentowanie z tańcem i ruchem, oparte na improwizacji i przekraczające techniczne ograniczenia *modern dance*. Współpracowała m.in. z Simone Forti, Yvonne Rainer, Meredith Monk, La Monte Youngiem, stała się inspiracją dla wielu reprezentantów nowojorskiej sceny *postmodern dance*. W 1959 po raz pierwszy pokazała prace stworzone przez grupę, m.in. *Birds of America or Gardens without Walls*. W latach 60. odbyła dwukrotnie tournée po Europie z *Five Legged Stool* (1962) i *Parades and Changes* (1965). Stworzyła ponad 150 prac, m.in. *Ceremony of Us* (1969), *New Time Shuffle* (1970), *Kadosh* (1970), *Evocation of the Cement Spirit* (1971), *Initiations and Transformations* (1971). Wiele z nich było efektem współpracy z uczestnikami Dancers' Workshop. Opracowała metodę improwizacji opartej na zadaniach (*task-based improvisation*). Stopniowo odchodziła od pracy profesjonalnej, coraz bardziej angażując się w pracę wspólnotową z wielonarodowościową społecznością, której rdzeń stanowiło tworzenie codziennych rytuałów. Z mężem Lawrencem Halprinem, architektem krajobrazu, doskonalila metody służące rozwojowi kreatywności kolektywnej; wraz z córką Darią Halprin założyła w 1978 Tamalpa Institute, niekomercyjną organizację oferującą programy i warsztaty w zakresie sztuki, edukacji, procesu uzdrawiania i zmiany społecznej. Otwarty projekt taneczny *Planetary Dance. A Prayer for Peace* został zrealizowany w ponad 50 krajach, a udział w nim wzięły tysiące uczestników.

BIBLIOGRAFIA: Janice, R., *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkeley 2007; Halprin, A., *Dance as a Healing Art. Returning to Health with Movement and Imagery*, Mendocino 2000; Halprin, A., *Moving Towards Life. Five Decades of Transformational Dance*, Indianapolis 1995; Halprin, A., *Returning to Health with Dance. Movement and Imagery*, Mendocino 2002; Wittmann, G., i in., *Anna Halprin. Dance–Process–Form*, London 2014.

Magdalena Zamorska

Hay Deborah

[ur. 1941]

amerykańska tancerka, choreografka, pedagog, pisarka. Od 1960 pobierała lekcje u Mii Slaven-skiej, Jamesa Waringa i Merce'a Cunnighama. Była współzałożycielką Judson Dance Theatre. W 1964 z Cunningham Dance Company wyjechała na półroczne tournée po Europie i Azji

(wówczas też odwiedziła Polskę). W 1971 przeprowadziła się do Mad Brook Farm w Vermont, gdzie rozwinęła własną praktykę tai-chi i stworzyła *Ten Circle Dances for Everybody* – cykl 10 wieczorów tanecznych bez widowni. W 1976 osiadła w Austin i rozpoczęła tam, trwającą 15 lat, praktykę corocznych czteromiesięcznych warsztatów Playing Awake dla amatorów i profesjonalistów, każdy kurs kończył się pokazem. Wtedy też wypracowała estetykę występu zorientowanego na pracę z percepcją. Od lat 90. skupiała się na tworzeniu prac solowych – od 1998 do 2012 uczyła w Europie, Australii i USA, prowadząc 11-dniowe projekty Solo Performance Commissioning. W ramach Deborah Hay Dance Company od 2000 tworzy choreografie z tancerzami profesjonalnymi (m.in. Jeanine Durning, Ros Warby, Chryśą Parkinson), nie rezygnuje jednak z prostoty rozwiązań ruchowych. Przełomowy w jej karierze był spektakl *The Match* (2004), za który otrzymała New York Dance and Performance Bessie Award. W Europie stała się rozpoznawalna dzięki występom w Judson Dance Theatre, również dzięki swojej pracy pedagogicznej oraz kolejnym choreografiom, m.in. *If I Sing to You* (2008). W latach 2015–2016 przedstawienie *Figure a Sea* z 21 tancerzami Cullberg Ballet, z opracowaniem akustycznym Laurie Anderson, pokazywane było w Sztokholmie, Berlinie i na scenach USA. Brała udział w projektach interdyscyplinarnych – m.in. zaproszona przez Roberta Rauschenberga do *9 Evenings. Theatre and Engineering* (1966) i Williama Forsythe’a do *Motion Bank* (2011–2013). Jej twórczość bardziej niż z choreografią wiąże się z budowaniem konkretnych praktyk, co nazywa *performance practice*. Działaniom Hay niezmiennie towarzyszą pytania (*What if...?*), które zadaje tancerzom, próbując nadać ruchowi wymiar otwarty. Jest autorką czterech książek, m.in. *Using the Sky. A dance* (2016). W 2009 otrzymała doktorat *honoris causa* Akademii Teatralnej w Helsinkach.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013.

Gabriela Karolczak

Hijikata Tatsumi

właśc. Yoneyama Kunio [1928–1986]

japoński tancerz, choreograf, producent teatralny, poeta i powieściopisarz, jeden z czołowych twórców japońskiej awangardy artystycznej po II wojnie światowej. W latach 1946–1953, po ukończeniu Prefekturalnego Liceum Technicznego i Wyższej Szkoły Technicznej w miejscowości Akita, pobierał lekcje tańca u takich nauczycieli nowego tańca jak Masumura Katsuko (uczenica Ishiiego Baku i Eguchiego Takaya) i Andō Mitsuko. W latach 1954–1957 tańczył w zespole Andō. W 1954 przyjął pseudonim artystyczny Hijikata Kunio i zadebiutował jako tancerz na scenie tokijskiej spektaklem *Tori* (Gawron). W 1958 zaczął działać w Gendai Butai Geijutsu Kyōkai (Stowarzyszenie Nowoczesnych Sztuk Widowiskowych). Pod koniec 1958 zmienił pseudonim na Hijikata Tatsumi. W 1959 w tokijskiej dzielnicy Meguro otworzył studio taneczne pod nazwą Asbestoskan, które prowadził wraz z Motofuji Akiko – tancerką i partnerką życiową (od 1968 żoną); studio działało do 2003.

W 1959, podczas VI Festiwalu Prezentacji Debiutów, zorganizowanego przez Zenihon Geijutsu Buyō Kyōkai (Ogólnojapońskie Zrzeszenie Tańca Artystycznego) w sali Dai-ichi Seimei Hōru, zaprezentował spektakl taneczny *Kinjiki* (Zakazane miłości), który powszechnie uważa się za pierwszy spektakl *butō* i początek gatunku. W latach 1959–1985 tworzył choreografie na scenach Tokio, m.in. Shinjuku āto virejji (Wioska Artystyczna Shinjuku), Sōgetsu Kaikan

(Scena Sôgetsu), Shiatâ Shinjuku Bunka (Teatr Artystyczny Shinjuku), Seibu Gekijô (Teatr Seibu), Dai-ichi Seimei Hôru, Terpsichore (Terpsychora).

Jako tancerz i choreograf fascynował się bólem, kryzysem, transgresją i transformacją. Czerpał inspiracje z kultury, sztuki i myśli Zachodu (m.in. Jeana Geneta, Georges'a Bataille'a, Friedricha Nietzschego, Antonina Artauda, Edgara Alana Poego, markiza de Sade'a, Comte de Lautréamonta, Artura Rimbauda i szeregu zachodnich artystów malarzy), tradycyjnej kultury japońskiej i wspomnień z dzieciństwa spędzonego w regionie Tōhoku.

Jego twórczość choreograficzna dzieli się na etap „pre-historii notacyjnego *butô*” (1959–1968) – charakteryzujący się improwizacją taneczną z wykorzystaniem kołażu technik ruchowych, napięciem ciała i ograniczaniem jego możliwości ruchowych, oraz etap „notacyjnego *butô*” (1972–1985) – charakteryzujący się quasi-skodyfikowaną techniką taneczną i metodą choreograficzną opartą na instrukcjach *butôfu* i notatnikach *butôfu* (oryg. *Butô no tame no sukurappu-bukku*) i wykorzystującą koncepcję tzw. *suijakutai* (osłabionego ciała).

W pierwszym okresie twórczości prowadził męski zespół, do którego należeli: Kasai Akira, Ishii Mitsutaka, Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Takai Tomiko. Najważniejsze choreografie tego okresu to: *Barairo dansu – Shibusawa-san no ie no hō e* (Różowy Taniec – W kierunku domu Pana Shibusawy, 1965) i *Hijikata Tatsumi to Nihonjin: Nikutai no hanran* (Hijikata Tatsumi i Japończycy: Bunt ciała, 1968).

W latach 1970–1976 opracował teorię *Ankoku butô* i dokonał krystalizacji metody „notacyjnego *butô*”. Najważniejszym dziełem tego okresu jest cykl choreograficzny *Shiki no tame no nijūnanaban ban* (Dwadzieścia siedem nocy na cztery pory roku, 1972). W okresie „notacyjnego *butô*” do jego zespołu należeli m.in. Ashikawa Yōko, Kobayashi Saga, Tamano Kōichi, Ishii Mitsutaka, Nakajima Natsu, Maro Akaji, Nimura Momoko, Waguri Yukio, Moe Yamamoto, Hino Hiruko, Enosawa Miho, Murobushi Kō. Ostatnim jego dziełem był cykl choreograficzny *Tōhoku kabuki keikaku 1–4* (Projekt Tōhoku kabuki 1–4) z 1985, który nie został ukończony z powodu nagłej śmierci choreografa.

Artysta nigdy nie wyjechał z Japonii, ale jego choreografie prezentowane były poza granicami kraju. Najważniejsze z nich to dwa solowe utwory wykonywane przez Kazuo Ohno – *Ra Arubenchīna shō* (Podziwiając La Argentinę, premiera w 1977), *Watashi no Okāsan* (Moja matka, premiera w 1980) oraz duet Kazuo Ohno i Yoshito Ohno *Suiren* (Nenufary, premiera w 1987), który w Polsce zaprezentowany został w 1994 w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, w ramach festiwalu I Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże). W 1995 w Parku Agrykola w Warszawie wystawiono premierowy spektakl *Alteration of Alterations* (Alteracja alteracji), powstały we współpracy Motofuji Akiko (wdowy po Hijikacie) i Magdaleny Abakanowicz, w wykonaniu zespołu Asbestoskan z Tokio.

BIBLIOGRAFIA: Aslan, O., B. Picon-Vallin, *Butô(s)*, Paris 2002; Baird, B., *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits*, New York 2012; Capiga, A., *Bunt ciała. Butoh Hijikaty*, Kraków 2009; Fraleigh, S., T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ōno Kazuo*, London 2006; Mikami, K., *The Body as a Vessel*, Ozaru Books 2016; Morishita, T., *Hijikata Tatsumi's Notational Butoh*, Tokyo 2015; Pastuszak, K., *Ankoku butô Hijikaty Tatsumiego – teatr ciała-w-kryzysie*, Kraków 2014; Schwellinger, L., *Die Entstehung des Butoh*, München 1998.

Katarzyna Pastuszak

Hildebrandt-Pruska Marcella

[1905–2007]

urodzona w Stanach Zjednoczonych polska tancerka, choreografka, nauczycielka *rytmiki* i tańca. Edukację artystyczną rozpoczęła od nauki gry na skrzypcach w poznańskim Konserwatorium Muzycznym u prof. Zdzisława Jahnke. Za namową Walentyny Wiechowicz, uczennicy Émile'a Jaques-Dalcroze'a, wyjechała do szkoły Hellerau–Laxenburg, gdzie uczyła się u Rosalii Chladek. Swoje umiejętności doskonaliła w Paryżu w Studio Corporano, kierowanym przez Doris Halphen i Maïan Pontan. W 1931 dała swój pierwszy recital taneczny w Berlinie. Kolejne występy prezentowała na scenach Warszawy, Krakowa i Poznania. Znakomicie rozwijającą się karierę taneczną przerwał wybuch II wojny światowej. Po jej zakończeniu podjęła w Poznaniu aktywność pedagogiczną. W 1945 otworzyła Prywatną Szkołę Rytmiki i Plastyki Marcelli Hildebrandt-Pruskiej, gdzie kształcili się m.in. Conrad Drzewiecki i Emilia Krakowska. Jednocześnie w latach 1951–1957 i 1958–1965 pracowała jako nauczycielka rytmiki i plastyki ruchu w Państwowej Szkole Baletowej w Poznaniu, gdzie jej uczniami byli m.in. Emil Wesołowski, Jacek Solecki, Ewa Wycichowska, Anna Staszak; prowadziła także Wydział Rytmiki w Państwowym Liceum Muzycznym i Szkole Muzycznej drugiego stopnia w Poznaniu. Przez kilka lat kierowała Zespołem Baletowym Państwowego Ogniska Choreograficznego (wchodzącym w skład Studia Dawnej Muzyki, Pieśni i Tańca przy Filharmonii Poznańskiej, 1953), będącym wtedy jedyną grupą, która łącząc muzykę, śpiew i taniec, sięgała do zabytków polskiej kultury muzycznej epoki Odrodzenia. Do tego zespołu należał m.in. Roderyk Lange. Przez szereg lat była główną choreografką poznańskiego ośrodka telewizyjnego. Stworzyła także choreografie do kilkunastu spektakli w teatrach dramatycznych, współpracowała m.in. z Kazimierzem Dejmkiem, Janem Perzem, Jitką Stokalską, Eugeniuszem Aniszczenką. Realizowała interpretacje ruchowe do muz. Jana Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Siergieja Prokofjewa, Béli Bartóka i kompozytorów współczesnych. Była w Polsce jednym z nielicznych pedagogów upowszechniających metodę Jaques-Dalcroze'a, wiele jej zajęć miało charakter pionierski. Czynna zawodowo do późnych lat życia, wykształciła kilka pokoleń tancerzy i nauczycieli rytmiki, z odwagą propagowała nowatorskie myślenie o sztuce tańca.

Jagoda Ignaczak

Hiszpania – rozwój tańca współczesnego

Ze względu na bardzo duże zróżnicowanie kulturowe Hiszpanii (17 wspólnot autonomicznych) trudno mówić o jednej kulturze tanecznej tego kraju. Przenika się w niej wiele odmiennych rodzajów tańca, wśród których szczególne miejsce zajmuje *flamenco*. Wywodzi się z Andaluzji, ale stało się jednym z najbardziej popularnych zjawisk artystycznych w całej Hiszpanii, z pokolenia na pokolenie wykorzystywanym do budowania wielu różnych tożsamości, wpłynęło też na wszelkie inne formy tanecznej aktywności. Dlatego opowieść o tańcu hiszpańskim musi być w znacznej mierze opowieścią o *flamenco*, nawet jeśli interesują nas przede wszystkim nowoczesne i ponowoczesne formy taneczne. Trzeba jednak pamiętać, że *flamenco* – związane z Andaluzją i jej kulturą – w żadnym razie nie można rozpatrywać jako jedyne czy też narodowe tańca hiszpańskiego. Warto też podkreślić, że *flamenco* to nie tylko taniec, ale także śpiew i gra na gitarze. Choć w potocznej świadomości to właśnie *flamenco* najczęściej kojarzone jest z hiszpańskim tańcem, hiszpańscy artyści tańca tworzą w różnych stylach i gatunkach.

Balet i taniec nowoczesny rozwinęły się w Hiszpanii stosunkowo późno w porównaniu z innymi krajami, od dawna natomiast funkcjonowała tu bogata kultura taneczna. Choć surowa religijność znacznie ograniczała możliwości organizowania widowisk na dworach hiszpańskich doby renesansu i baroku, to popularne były przedstawienia taneczne z tańcami ludowymi, jak *fandango*, bolero i *sevillana*. W XIX w. zarówno w życiu codziennym mieszkańców różnych prowincji (podczas uroczystości, w kawiarniach), jak i na scenach wielkich miast (Madrytu i Barcelony) często można było usłyszeć muzykę i oglądać taniec. Okres świetnego rozwoju *flamenco*, które zaczęło zdobywać dominującą pozycję w życiu tanecznym kraju, przypadł na 2. poł. XIX w.

Taniec *flamenco* jest w badaniach naukowych uważany za manifestację wielu tradycji tanecznych obecnych w ciągu wieków na Półwyspie Iberyjskim, szczególnie w Andaluzji. Kluczową rolę w jego kształtowaniu się odegrały powstałe pod koniec lat 40. XIX w. akademie tańca (*academias de baile*). To w nich doszło do fuzji tańców romskich z andaluzyjskim bolerem. To ostatnie wykrystalizowało się w XVIII w. jako połączenie tańca opartego na technice klasycznej, francuskich i włoskich tańcach dworskich oraz lokalnych tańcach ludowych. Zawodowe tancerki bolera wraz z tancerkami romskimi występowały w akademiach tańca, ucząc się od siebie nawzajem. W ten sposób stworzyły podstawy klasycznego tańca *flamenco*, który ostatecznie wykształcił się w tzw. *cafés cantantes* (dosł. śpiewające kawiarnie). Były to andaluzyjskie kopie *cafés chantant*, które stały się popularne w Europie pod koniec XIX w. W ich repertuarze znajdowało się nie tylko *flamenco*, ale także bolero, wszelkiego rodzaju sztuki sceniczne, *variétés*, kabaret itp.

Oprócz *flamenco* tańczono też różne inne tańce ludowe, o nich jednak trudno powiedzieć coś pewnego, gdyż w okresie rządów gen. Francisca Franco stały się obiektem intensywnego politycznego zawłaszczania, co sprawiło, że dziś trudno rozróżnić autentyczne formy ludowe od ich rekonstrukcji, czyli „wynajdywania” tradycji przez kobiece grupy *Coros y Danzas* (Pieśni i tańca) na polecenie Wydziału Muzyki podporządkowanego dyktaturze Ministerstwa Kultury, gromadzące informacje na temat hiszpańskich tańców ludowych, które miały zostać użyte w dziele budowy ogólnohiszpańskiej tożsamości. Mimo tych historycznych ideologicznych manipulacji można powiedzieć, że najbardziej charakterystycznymi tańcami regionalnymi w Hiszpanii są katalońska *sardana*, galicyjska *muiñeira* (molinera) i andaluzyjska *sevillana* (sewiliiana). Poza nimi są też tańce, które trudno przyporządkować do jednego tylko regionu, gdyż wykonywano je w całej niemal Hiszpanii. Wśród nich warto wymienić *seguidillas*, wywodzące się z nich *fandango* oraz *jote*.

Na kulturę taneczną w Hiszpanii przed XX w. wpływ miały nie tylko formy ludowe, ale też modny w całej Europie balet, który był pokazywany choćby na scenie słynnego Gran Teatre del Liceu w Barcelonie. Balet wpłynął na kształt tańców regionalnych, np. *escuela bolera*, synkretycznego rodzaju tańca łączącego ruchy rąk i korpusu charakterystyczne dla lokalnych form tanecznej ekspresji z baletowymi krokami i skokami. W XX w. bolero skodyfikowały trzy pokolenia rodziny Pericet.

W pierwszych dekadach XX w. dał się w Hiszpanii odczuć duch modernizmu. Na scenach Barcelony występowały Balety Rosyjskie Siergieja Diagilewa i Anna Pawłowa, wywierając duże wrażenie na lokalnym środowisku tanecznym. Dzięki Joanowi Llongueresowi w Katalonii pojawiły się idee Émile’a Jaques-Dalcroze’a. Wielu twórców *flamenco* interesowało się nowymi koncepcjami estetycznymi, unowocześniając swój taniec przy wsparciu takich artystycznych autorytetów, jak poeta Federico García Lorca i kompozytor Manuel de Falla. Choć na początku XX w. taniec *flamenco* był już ukształtowany, posiadał jeszcze stosunkowo mały repertuar form (*palos*). Wkrótce, w drugiej dekadzie XX w., zaczęła się prawdziwa popularność *palos*, które do tej pory były wykonywane wyłącznie przez muzyków. Taniec *flamenco* stawał się coraz

bardziej zróżnicowany, otwierał się na inne dziedziny sztuki. 15 kwietnia 1915, wraz z premierą przedstawienia *El amor brujo* Manuela de Falli w madryckim Teatro Lara, zaczęła się nowa epoka w rozwoju *flamenco*. Spektakl ten zapoczątkował nowy gatunek sceniczny: *ballet flamenco*, który łączył klasyczną muzykę i *taniec klasyczny z flamenco*. Manuel de Falla przyczynił się także do rozbudzenia zainteresowania Diagilewa tańcem *flamenco*. W 1916 de Falla przedstawił Diagilewowi tancerkę Pastorę Imperio, a w późniejszym czasie także innych artystów *flamenco*. Diagilew często odwiedzał *cafés cantantes*. W podróży muzycznej po Hiszpanii towarzyszył mu tancerz Leonid Miasin, który uczył się *flamenco* u najlepszych tancerzy tamtego okresu. Dzięki temu powstały przedstawienia osadzone w tanecznej kulturze Hiszpanii: druga wersja *Trójgraniastego kapelusza* (muz. de Falla, choreogr. Miasin) i *Cuadro flamenco* (tradycyjna muz. andaluzyjska w aranżacji de Falli, scenogr. i *kostiumy* Pablo Picasso), które okazało się wielkim sukcesem, zarówno w Paryżu, jak i Madrycie.

W 1. poł. XX w. zaczęły się pojawiać pierwsze gwiazdy nowoczesnego *flamenco*: Antonia Mercé, znana jako La Argentina, oraz Vicente Escudero, tańczący niezwykle eksperymentalne jak na owe czasy formy choreograficzne. Niestety wojna domowa, zakończona przejściem władzy przez Franco, przerwała te nowatorskie tendencje. Na kilka dziesięcioleci głównym zadaniem polityki kulturalnej rządu stało się budowanie jedności narodowej opartej na artystycznym tradycjonalizmie. Dodatkowo boom turystyczny od lat 60. stwarzał korzystne warunki rozwoju tradycyjnego *flamenco*. W tej atmosferze kwitł mało progresywny hiszpański teatr tańca, czerpiący albo z *flamenco*, jak przedstawienia Pilar López, Antonia Ruiz Solera (Antonio el Bailarín) oraz jego tanecznej partnerki Florencii Pérez Padilla, znanej jako Rosario (duet Antonia i Rosario), bądź z tańca klasycznego, którego najbardziej wpływowym przedstawicielem był baletmistrz Gran Teatre del Liceu i twórca Ballet de Barcelona Joan Magriñà i Sanromà. *Primabaleriną* w Liceu była María de Ávila, późniejsza pierwsza dama hiszpańskiego baletu.

Dopiero pod koniec lat 60. w Hiszpanii znów pojawiły się modernistyczne odmiany tańca, dzięki działającej w Barcelonie choreografce i nauczycielce Annie Maleras oraz Carmen Senra, prowadzącej szkołę w Madrycie. W tym czasie hiszpańscy tancerze i choreografowie odkryli techniki Marthy Graham, José Limóna, Merce'a Cunninghama, twórczość Alvina Aileya i *taniec jazzowy*. Zaczęły powstawać zespoły tańca współczesnego, jak Ballet Contemporani de Barcelona, Anexa czy kobieca grupa Huera, aktywnie działało także rodzeństwo Toni i Cesc Gelabert. Lata 80. były okresem konsolidacji środowiska. Pojawiły się zdolne choreografki: Àngels Margarit i Carmen Werner, Elisa Huertas, oraz zespoły: Danat Danza, Lanònima Imperial, Vianants Danza, Bocanada Danza. W Barcelonie działała prywatna szkoła tańca współczesnego La Fábrica, powstał Mercat de les Flors, gdzie pokazywano nowy taniec, inicjowano festiwale. W 1987 powołano Associació de professionals de la dansa de Catalunya. Rok wcześniej, w 1986, w Madrycie utworzono Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, które stało się rodzajem kreatywnego laboratorium dla poszukujących choreografów.

Kres dyktatury Franco (1975) rozpoczął stopniową pluralizację hiszpańskiej kultury oraz autonomizację regionów. Powstały najważniejsze, działające do dziś, instytucje kultury. W 1978 utworzono bazujący na *flamenco* Ballet Nacional de España pod kierownictwem Antonia Gadesa, znanego z filmów Carlosa Saury, znakomitego tancerza i choreografa, który łączył taniec klasyczny i *flamenco* (w młodości tańczył w zespole López). Rok później zaczął działać łączący balet i taniec nowoczesny Ballet del Teatro Lírico Nacional, którego liderem został wieloletni tancerz zespołu Maurice'a Bédarta Víctor Ullate. W 1982 powstał trzymający się tradycji Ballet Clásico de Zaragoza (później Ballet de Zaragoza), prowadzony przez Marię de Ávila, która niedługo potem została szefową połączonych Ballet Nacional de España i Ballet del Teatro Lírico

Nacional. Zespoły ponownie rozdzielono w 1986, powierzając kierownictwo zespołu baletowego rosyjskiej *primabalerinie* Mai Plisieckiej, która nadała mu charakter klasyczny. Obecny kierunek rozwoju zespołu, przemianowanego na Compañía Nacional de Danza, wyznaczył Nacho Duato, były tancerz *Nederlands Dans Theater*, sprawujący funkcje dyrektora artystycznego i głównego choreografa w latach 1990–2010. Dzięki niemu narodowy balet hiszpański stał się jedną z czołowych na świecie grup łączących taniec klasyczny z tańcem nowoczesnym. Warto dodać, że od lat 80. taniec współczesny rozwija się też poza dwoma największymi miastami Hiszpanii, m.in. w Walencji, gdzie działa Vicente Sáez, oraz w Kraju Basków, przez wiele lat siedzibie José Laineza i Conchy Martínez.

W związku z pojawieniem się na scenie tańca współczesnego w 2. poł. XX w. taniec *flamenco* rozwijał się w Hiszpanii dwutorowo. Obok nurtu tradycjonalistycznego, odwołującego się do klasycznego tańca *flamenco*, istniał nurt ciężący ku poszukującemu teatrowi tańca. Do przedstawicieli pierwszego zaliczyć można Milagros Mengíbar i Matilde Coral, uznawane za najważniejsze postaci tzw. *escuela sevillana* – bardzo eleganckiego, kobiecego, tradycyjnego stylu tańca. W drugim nurcie tworzyli m.in. Antonio i Rosario, tworzący przedstawienia w Hiszpanii i na całym świecie. Antonio el Bailarín był przez trzy lata dyrektorem Ballet Nacional de España, a także założył zespół taneczny Antonio Ballet Español (później Antonio y sus Ballets de Madrid).

Na przełomie wieków taniec hiszpański stał się bardziej zróżnicowany niż kiedykolwiek wcześniej. Działało bardzo wielu oryginalnych twórców *flamenco*. Równolegle rozwijały się, często wzajemnie na siebie wpływające, *flamenco* tradycyjne i tzw. *nuevo flamenco*. Na scenie pojawili się artyści odważnie przekraczający choreograficzne granice. Wśród nich wyróżniają się Javier Latorre, Andrés Marín, Eva Yerbabuena, Sara Baras, Israel Galván, Manuel Liñán i Rocío Molina. Czerpią oni z szeroko pojętego tańca współczesnego oraz innych form ruchowego wyrazu, takich jak chociażby *butō*. Jednym z najsłynniejszych tancerzy jest Galván, tworzący na pograniczu teatru tańca i tańca konceptualnego. Szczególną postacią jest też Salvador Távora Triano od lat łączący *flamenco* z teatrem niezależnym. Wśród hiszpańskich zespołów tańca *flamenco* wyróżnia się Ballet Flamenco de Andalucía oraz Ballet Español de Murcia. Niezmiennie wysoko oceniany jest Ballet Nacional de España. Poza nimi w Hiszpanii działają liczne prywatne grupy taneczne.

Popularnością cieszą się też inne rodzaje tańca – w początkach XXI w. wciąż ważną rolę odgrywała grupa pionierów hiszpańskiego tańca nowoczesnego: Gelabert (Gelabert/Azzopardi Compañía de Danza), Werner, Margarit i Senra. Coraz większe zainteresowanie budziły artystki wywodzące się z grupy Bocanada, cechujące się zdecydowanie współczesną wrażliwością, tworzące taniec w dialogu ze sztukami wizualnymi (zob. sztuki wizualne i taniec), chętnie eksperymentujące: Blanca Calvo, Olga Mesa i María José Ribot, znana jako La Ribot. Szczególnie dzięki tej ostatniej hiszpański taniec wszedł do międzynarodowego obiegu sztuki krytycznej. La Ribot tworzyła pełne absurdu humoru, minimalistyczne prace na pograniczu tańca konceptualnego, performansu i *body art*, wnikliwie przyglądając się strukturze działania performatywnego tak w teatrze, jak i w przestrzeniach nieteatralnych, podejmując problem władzy spojrzenia czy hierarchii w zespole teatralnym. Obok Jérôme’a Bela i Xaviera Le Roya stała się jedną z głównych inspiracji dla pokolenia tańca krytycznego pierwszej dekady XXI w., którego jednym z ważniejszych przedstawicieli był współpracujący z La Ribot Juan Domínguez, podejmujący radykalne próby tworzenia choreografii opartej na bezruchu, słowie pisanym, fotografii, a także bezkompromisowo rozkładający na czynniki pierwsze sam proces powstawania przedstawienia tanecznego. W 2003 choreograf zainicjował w Madrycie festiwal tańca krytycznego pod nazwą In-Presentable. Obok niego wśród najbardziej progresywnych postaci tańca hiszpańskiego po roku 2000 wymienić należy: Arantxę Martínez, Germanę Civerę, Paz Rojo, Marię

Jerez i Cristinę Blanco. Działają one głównie poza Hiszpanią, co wiąże się z trudną sytuacją ekonomiczną kraju oraz tym, że taniec krytyczny nie znajduje tam tak dużego oddźwięku wśród publiczności, jak w Niemczech czy Francji.

Globalny kryzys ekonomiczny z końca pierwszej dekady nowego milenium dotknął Hiszpanię szczególnie mocno, co przełożyło się na niedostateczną ilość środków publicznych na wsparcie działalności artystów, w tym twórców tańca. Scena hiszpańska znajduje się dziś w zastoju. Działają co prawda największe zespoły jak Compañía Nacional de Danza i Ballet Nacional de España, ale twórcy niezależni i małe grupy nie mają poczucia bezpieczeństwa finansowego, bo też liczba grantów rządowych przyznawanych przez Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM – Narodowy Instytut Sztuk Scenicznych i Muzyki) podlegający Ministerio de Cultura y Deporte (Ministerstwu Kultury i Sportu) – jest zbyt mała w stosunku do potrzeb. Istnieją co prawda dofinansowania na poziomie lokalnym, przyznawane przez wspólnoty autonomiczne, w związku z czym stosunkowo najlepsza sytuacja jest w dużych miastach, szczególnie w Barcelonie, gdyż Katalonia jest dość zamożnym regionem. Niemniej artyści, szczególnie młodzi, zdecydowanie częściej emigrują z Hiszpanii, niż do niej przyjeżdżają, skoro system finansowania faworyzuje uznane zespoły. Sytuację do pewnego stopnia ratuje kilka funkcjonujących centrów tanecznych, m.in. Centro Coreográfico Galego w A Coruña w Galicji, Centro Andaluz de Danza w Sewilli i Centro Coreográfico de Teatros de la Generalitat Valenciana w Walencji, ale praca twórcza ma w nich charakter rotacyjny, co nie likwiduje podstawowej bolączki, jaką jest niestabilność zatrudnienia.

Podobne trudności dotyczą system edukacyjny. Najważniejsze szkoły baletowe w Madrycie to Real Conservatorio Profesional de Danza Mariemma i – obecnie zamknięta – Víctor Ullate Conservatorio de Danza. Pierwsza kształci nie tylko w dziedzinie tańca klasycznego, ale też tańca hiszpańskiego i tańca współczesnego. Podobne kursy prowadzi też Conservatorio Superior de Danza w ramach Institut del Teatre w Barcelonie, oferując ponadto kierunki choreografia i interpretacja oraz pedagogika taneczna. W szkole odbywają się warsztaty prowadzone przez zagranicznych twórców tańca. Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso (Instytut Tańca Alicji Alonso przy Uniwersytecie Króla Juana Carlosa w Madrycie) prowadzi studia na poziomie licencjackim na kierunkach sztuki wizualne i taniec oraz pedagogika tańca i sztuk wizualnych, a także na poziomie magisterskim w zakresie sztuk scenicznych oraz produkcji i organizacji.

Hiszpańskie uczelnie publiczne i akademie artystyczne oferują niewiele możliwości nauki tańca *flamenco* na poziomie wyższym. Najważniejszymi placówkami, w których można uczyć się *flamenco*, są madryckie Conservatorio Superior de Danza María de Ávila oraz sewilskie Conservatorio Profesional de Danza de Sevilla Antonio Ruiz Soler. Działają też prywatne akademie, w których tancerze mogą wybrać mistrza, u którego pragną się kształcić. Wśród najbardziej znanych prywatnych szkół *flamenco* znajdują się Amor de Dios w Madrycie oraz sewilskie szkoły tańca, m.in. Academia de Flamenco Manuel Betanzos, Andrés Marín Estudio de Baile Flamenco Abierto, Escuela de Flamenco Ados Ángel Atienza, Flamenco Danza Estudio (Úrsula López, Tamara López) oraz Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco.

Kryzys ekonomiczny odcisnął piętno także na ośrodkach badających *flamenco* i taniec w ogóle. Wiele programów uniwersyteckich zostało zawieszonych bądź zamkniętych. Dlatego obecnie niemal brak jest programów uniwersyteckich związanych ze studiami nad *flamenco*, poza projektami poświęconymi interdyscyplinarnemu badaniu *flamenco* proponowanymi przez Universidad de Cádiz (Uniwersytet w Kadyksie) pod nazwą Máster Universitario en Investigación y Análisis del Flamenco, zainaugurowanymi w 2017. Najstarszą instytucją zajmującą się studiami nad *flamenco* jest Centro Andaluz de Documentación del Flamenco w Jerez de la Frontera. Wydaje się jednak,

że w ostatnich latach największy rozwój w badaniach nad *flamenco* zawdzięczamy niezależnym badaczom. Przykładem działań niezależnych naukowców jest internetowa Platforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos i Contemporáneos. W ramach INAEM tworzony jest z kolei portal Danza (www.danza.es), poświęcony tańcowi w szerokim spektrum form. Można tam znaleźć informacje dotyczące stypendiów, dofinansowań, centrów kształcenia i jednostek badawczych na terytorium Hiszpanii.

BIBLIOGRAFIA: Monés, N., M. Carrasco, E. Casero-García, D. Colomé, *Spain. Between tradition and innovation: two ways of understanding the history of dance in Spain*, [w:] *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, red. A. Grau, S. Jordan, London 2000; Ríos Ruiz, M., *El gran libro del flamenco*, t. I–II: *Historia y estilos*, Madrid 2002; Steingress, G., *Flamenco Postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989–2006)*, Sevilla 2007; Steingress, G., ... *Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833–1865)*, Córdoba 2006.

Wojciech Klimczyk, Jadwiga Romanowska

Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin (HZT)

Międzyuczelniane Centrum Tańca w Berlinie jest instytucją dydaktyczną prowadzącą kształcenie na kierunku studiów licencjackich i dwóch kierunkach studiów magisterskich. HZT powstało w 2006 jako czteroletni pilotażowy projekt w ramach *Tanzplan Deutschland* z inicjatywy Kulturstiftung des Bundes. Od 2010 HZT działa jako samodzielna instytucja z siedzibą w Uferstudios (Berlin), gdzie znajdują się także inne instytucje związane z tańcem. Dyrektorem Artystycznym HZT jest obecnie prof. Nik Haffner.

HZT to szkoła oparta na porozumieniu między Universität der Künste Berlin a Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch i działająca we współpracy z TanzRaumBerlin, dzięki czemu spotykają się tutaj akademicka refleksja z profesjonalnymi praktykami artystycznymi, stymulując niemiecką scenę tańca dzięki intensywnej wymianie z ośrodkami europejskimi. Oryginalny program nauczania, poddający krytycznej refleksji to, czym jest taniec, performans i choreografia, oraz jak mogą one wpływać na społeczeństwo, pozostaje w zgodzie z wymogami współczesnego rynku sztuki.

HZT oferuje trzy ścieżki kształcenia. Studia licencjackie na kierunku *Dance/Context/Choreography*, na którym obok techniki tańca naucza się choreografii, kompozycji i improwizacji, anatomii, teorii sztuki i jej społecznej implikacji, dramaturgii, rozwijane są także umiejętności krytyczne i kuratorskie. Poza stałym składem pedagogów gościnnie uczą tu m.in. Isabelle Schäd, Peter Pleyer, Sandra Noeth, Martin Nachbar. Studia drugiego stopnia prowadzone są na kierunku *Solo/Dance/Authorship* – kładą nacisk na rozwijanie indywidualnych i wspólnotowych strategii tworzenia tańca w odniesieniu do szerszego pola współczesnych praktyk artystycznych (wizytujący pedagodzy: Bojana Kunst, deufert&plischke, Deborah Hay). Drugim kierunkiem na tym poziomie jest *Choreography* o praktyczno-artystycznym podejściu do pogłębionej wiedzy o ciele i tworzeniu na jej podstawie artystycznych wizji w kontekście dynamicznego rynku tańca. HZT oferuje studentom wszystkich kierunków również wsparcie mentorskie w indywidualnych projektach.

BIBLIOGRAFIA: www.hzt-berlin.de (dostęp: 25.02.2022).

Gabriela Karolczak

Hoffmann Reinhild

[ur. 1943]

niemiecka tancerka i choreografka, jedna z pionierek teatru tańca, reżyserka. Naukę tańca rozpoczęła w szkole baletowej w Karlsruhe, w latach 1965–1970 studiowała w Folkwangschule w Essen, kierowanej przez Kurta Joossa, a następnie występowała w jego choreografiach i w zespole Johanna Kresnika w Bremie. W latach 1975–1977 wspólnie z Susanne Linke prowadziła Folkwang Tanzstudio. W tym czasie powstały jej pierwsze choreografie: *Duett*, *Solo*, *Rouge et noir* i *Fin al punto*, za który otrzymała nagrodę w międzynarodowym konkursie tańca w Kolonii. W 1977 odbyła półroczne stypendium w Nowym Jorku, gdzie poznała techniki pracy Judson Dance Theatre i występowała w zespole José Limóna. Efektem tych doświadczeń było *Solo mit Sofa* Johna Cage’a (1978), które stało się momentem przełomowym w jej karierze. Choreografia utrzymana w duchu *Tańców Bauhausu* zasadzała się na relacji obiektów i tancerki. Wykonawcy – ni z tytułową sofą połączona była płachtą materiału, z której nie mogła się uwolnić. Jest to znamiennie dla jej twórczości, gdyż – jak napisał Norbert Servos – choreografkę „interesuje przede wszystkim napięcie pomiędzy wolnością a ograniczeniem” [Servos 2008]. Do 1984 wykonywała ten taniec w ramach pełnego spektaklu z innymi układami solowymi: *Bretter*, w którym ruch ograniczany był przez deski umieszczone na plecach, *Steine*, tańczony w kostiumie obciążonym kamieniami, oraz *Auch*, w którym balansowała ciałem innego wykonawcy. W 1978 razem z Gerhardem Bohnerem objęła kierownictwo Bremer Tanztheater, który w latach 1981–1986 prowadziła samodzielnie. Tutaj rozwinęły się jej możliwości choreograficzne w przedstawieniach tworzonych dla niewielkiego zespołu, m.in. *Fünf Tage, fünf Nächte* (1978), *Unkrautgarten* (1979), *Hochzeit* (1980), *Erwartung* i *Pierrot Lunaire* (1982), *Könige und Königinnen* (1983) oraz – dwa jej najgłośniejsze – *Callas* (1983) i *Dido und Äneas* (1984). Pierwsze z nich nie nawiązywało do biografii wielkiej sopranistki, lecz w sposób poetycki i niebywale plastyczny analizowało kult gwiazdy potencjalnie obecny w każdej sferze życia. Ostatnimi choreografiami przygotowanymi w Bremie był *Föhn* (1985) i *Verreist* (1986).

W latach 1986–1995 prowadziła swój zespół organizacyjnie połączony z teatrem dramatycznym w Schauspielhaus Bochum, czego efektem było coraz ściślejsze powiązanie tańca z aktorstwem. „Jej przedstawienia powstawały w wyniku improwizacji w studiu, często bardzo długich i intensywnych. Hoffmann dążyła do budowania struktur płynnych, otwartych na możliwość zmiany, dlatego też jej spektakle cechowały się oryginalną, niemal amorficzną dramaturgią” [Klimczyk 2010: 91]. Dla zespołu w Bochum stworzyła m.in. *Machandel* (1987), *Von einem, der auszog* (1988), *Horatier nach Heiner Müller* (1988), *Hof* (1990), dwuczęściowe *Zeche* (1992–1993) i *Folias* (1995).

Od 1995 pracuje jako niezależna choreografka i reżyserka przedstawień operowych, wystawiła we Frankfurcie nad Menem *Idomeneo* Wolfganga Amadeusa Mozarta (1996), w Berlinie *Ariadnę na Naxos* Richarda Straussa (2003), w Aachen *Salome* R. Straussa (2008).

Choć nie tak popularna jak Pina Bausch i Kresnik, uważana jest za ważną przedstawicielkę niemieckiego teatru tańca, który – jak pisze Wojciech Klimczyk – jest według niej gatunkiem krytycznym, kwestionującym kanony. „Ma zadawać pytania, a nie dyktować przepisy. Ma wreszcie traktować ludzkie ciało jako skomplikowany byt, który na scenie nie tyle wykonuje pewne z góry narzucone frazy dla estetycznej przyjemności widowni, ile doświadcza sam siebie w laboratoryjnym kontekście, co pozwala mu na eksperymenty, a przez to odkrywanie nowych możliwości ekspresji, tak dla widza, jak dla niego samego” [Klimczyk 2010: 92].



Il. 33. *Solo mit Sofa*, choreogr. i wykonanie Reinhild Hoffmann. ©Gert Weigelt

W Polsce pokazywane były jej *Callas* i *Verreist* w wykonaniu Tanztheater Bremen w 2012 podczas IX Poznańskiej Wiosny Baletowej.

Oprócz licznych nagród artystycznych otrzymała w 1982 Deutsche Kritikerpreis, a w 1992 Bundesverdienstkreuz. W 1997 została nominowana na członka Akademii der Künste w Berlinie.

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Schlicher, S., *Tanztheater*, Reinbek 1987; Schmidt, J., *Reinhold Hoffmann. Die Spätgeborene*, [w:] *Tanztheater in Deutschland*, Berlin 1992; Servos, N., *Solange man unterwegs ist. Die Tänzerin und Choreographin Reinhold Hoffmann*, 2008, <https://sites.google.com/site/chegodepho/qecyzhvk3vhys3em> (dostęp: 25.02.2022).

Małgorzata Leyko

Holandia – rozwój tańca współczesnego

W przeciwieństwie do krajów ościennych Holandia nie ma mocnej i sięgającej daleko wstecz tradycji tanecznej. Choć przesadą jest pojawiający się czasem slogan, że Holendrzy nie tańczą [Aalten, van der Linden 2000], to jednak prawdą jest, że silne wpływy kalwinizmu przez kilka stuleci ograniczały rozwój holenderskiej kultury tanecznej. Nie znaczy to, że w życiu codziennym, szczególnie niższych warstw społecznych, taniec był nieobecny, niemniej nie zanotowano takiej obfitości jego form, jak choćby we Francji. Ślady tańca scenicznego przed XX w. są skąpe, szczególnie w związku z brakiem mecenatu dworskiego, który przyczynił się do rozkwitu baletu nad Sekwaną i w cesarstwie habsburskim w XVIII i XIX stuleciu. W tym samym okresie holenderscy widzowie mogli oglądać przedstawienia taneczne na scenach teatrów mieszczańskich, ich nastawienie jednakże było mniej życzliwe, gdyż balet, szczególnie w 2. poł. XIX w., kojarzono z wulgarną, pozbawioną wzniosłości rozrywką.

W pierwszych dekadach XX w. holenderski taniec artystyczny był zjawiskiem wyjątkowo ograniczonym, jeśli chodzi o liczbę przedstawicieli. Scena taneczna sprowadzała się w zasadzie do artystek solowych takich jak, pozostające pod wpływem Isadory Duncan, Jacoba van der Plas i Lili Green, które prowadziły pionierską działalność edukacyjną w Hadze i Amsterdamie. Jeszcze silniejszy był wpływ niemieckiego *Ausdruckstanz*. W Amsterdamie od poł. lat 20. XX w. działała Florrie Rodrigo, tancerka żydowskiego pochodzenia, społecznie zaangażowana na rzecz idei lewicowych. W kolejnej dekadzie na stołecznych scenach pojawiła się Yvonne Georgi, jedna z najważniejszych uczennic Mary Wigman – mieszkała w Holandii także podczas II wojny światowej, a po upadku III Rzeszy uznano, że jej zespół kolaborował z okupantami. Najważniejszą jednak postacią dla rozwoju holenderskiego tańca artystycznego okazała się Hendrina Cornelia „Corrie” Hartong, która z pomocą Gertrude Leistikow, innej uczennicy Wigman, założyła w 1931 w Rotterdamie szkołę tańca, przekształconą po wojnie w Rotterdamse Dansacademie, będącą dziś częścią Codarts.

Jeśli pominąć efemeryczny Nederlandsch Ballet założony przez Green w 1939, ale zamknięty dwa lata później, oraz zespół Georgi, to można przyjąć, że pierwsze zawodowe zespoły taneczne powstały w Holandii po II wojnie światowej. W tamtym okresie z oczywistych powodów *Ausdruckstanz* przestał się cieszyć powodzeniem. Środowisko taneczne przeniosło swoje zainteresowania głównie na balet klasyczny, ale też wkrótce odkryło modernistyczne eksperymenty twórców zza oceanu. W pierwszym dziesięcioleciu po wojnie powstały: Scapino Ballet w Rotterdamie pod kierownictwem Johanny „Hans” Snoek, nastawionej na edukowanie publiczności,

Ballet van den Nederlandse Opera (Balet Opery Niderlandzkiej), prowadzony początkowo przez Darję Collin, a potem Françoise Adret, Ballet der Lage Landen, kierowany przez Maschę ter Weeme, była współpracowniczkę Georgi, i Nederlands Ballet Sonii Gaskell. Ten ostatni został przekształcony w 1961 w Het Nationale Ballet (Balet Narodowy) po połączeniu z Amsterdams Ballet, który był następcą Ballet der Lage Landen zespolonego z Ballet van den Nederlandse Opera. Het Nationale Ballet pod kierownictwem Gaskell, cechującej się klasycznym gustem i kładącej nacisk na kształcenie techniczne tancerzy, stał się centrum baletowego tradycjonalizmu, choć pochodząca z Rosji artystka zapraszała do współpracy wschodzące talenty choreograficzne, jak Rudi van Dantzig i Hans van Manen.

Mimo że van Manen regularnie współpracował później z Het Nationale Ballet, to jednak jego oryginalny styl choreograficzny, który odcisnął bardzo mocne piętno na współczesnym tańcu holenderskim, nie wykształciłby się, gdyby nie możliwość pracy z zespołem założonym w 1959 przez artystów niezadowolonych z konserwatyzmu Gaskell – Nederlands Dans Theater. Haska grupa baletowa stała się dla van Manena miejscem, gdzie w pełni mógł się oddać wypracowaniu minimalistycznego, bazującego na abstrakcji, pozbawionego ekspresjonistycznej krzykliwości stylu choreograficznego. Gdy od lat 70. XX w. zaczął regularnie tworzyć dla Het Nationale Ballet, sztywny klasycyzm Gaskell ustąpił miejsca powściągliwemu, bardzo precyzyjnemu neoklasycyzmowi tego „Mondriana tańca”. Nie była to jedyna estetyka, jaką można było dostrzec w repertuarze Het Nationale Ballet. W 1971 na stanowisku kierownika artystycznego Gaskell zastąpił van Dantzig, będący pod wpływem stylu Marthy Graham. Tworzone przez niego spektakle baletowe były znacznie bardziej ekspresyjne niż prace van Manena, w warstwie technicznej łącząc balet klasyczny i *modern dance*. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że Nederlands Dans Theater, prowadzony od 1975 przez Jiříego Kyliána, również eksplorował możliwości twórczego połączenia baletu i tańca nowoczesnego, opartego na elegancji wykonania, doskonałości warsztatu, ale i nowoczesnej ekspresyjności, w stylu zespołu można się dopatrzeć estetyki będącej dziś kanonem sztuki holenderskiej.

Od poł. lat 50. XX w. rozwój życia tanecznego w Holandii stawał się coraz bardziej dynamiczny. Powstały szkoły: finansowana przez rząd akademia baletowa w Amsterdamie (1956) oraz akademie w Tilburgu (1965) i Arnhem (1968). Rozwijała się też stale szkoła w Rotterdamie. W 1975 staraniem Pauline de Groot utworzony został Wydział Tańca Współczesnego w ramach amsterdamskiej Akademii Teatralnej, dziś funkcjonujący jako SNDO (zob. School voor Nieuwe Dansontwikkeling). Równolegle otwierano centra tańca oferujące przestrzeń do pracy choreograficznej i wsparcie organizacyjne dla twórców i widzów zainteresowanych innymi rodzajami tańca niż balet, których spadkobiercami są pomagające dziś niezależnym choreografom Dansmakers Amsterdam (dawniej DansWerkplaats Amsterdam), Dansatelier w Rotterdamie i haskie Korzo. Powstawały wreszcie zespoły taneczne, różnicujące repertuar holenderskiego tańca oraz dające możliwość uczestniczenia w życiu tanecznym poza największymi miastami. W 1961 powstał Folkloristisch Danstheater, przekształcony później w Internationaal Dans Theater, tworzący przedstawienia na bazie tańców ludowych z całego świata. W latach 1964–1975 działała Stichting Eigentijdse Dans (Fundacja Tańca Współczesnego) Koerta Stuyfa i Ellen Edinoff, grupa promująca taniec w duchu Merce’a Cunninghama. W 1969 utworzono w Groningen bazującą na tańcu *modern* Noord Nederlandse Dansgroep. Dwa lata później w Arnhem powstał z inicjatywy Tona Wiggersa zespół Introdans, proponujący repertuar baletowy w różnych jego odmianach. W 1975 założono Werkcentrum Dans w Rotterdamie pod kierownictwem Käthy Gosschalk, która jako jedna z pierwszych, obok de Groot oraz Koerta Stuyfa i jego brata Barta,

zaszczepiała na holenderskim gruncie idee twórców przekształcających paradygmat modernistyczny: Cunninghama, Alwina Nikolaisa, Paula Taylora.

Przełom lat 70. i 80. to początek prawdziwego tanecznego boomu, który trwał w Holandii ponad dwie dekady. Powstawało w tym okresie coraz więcej instytucji wspierających taniec, zaczęto organizować ważne, istniejące do dziś festiwale, jak Springdance w Utrechcie (od 1979, obecnie interdyscyplinarny Spring) i Holland Dance Festival w Hadze (od 1987). Zaczynały się mnożyć różne style choreograficzne, także dlatego, że kraj stał się domem dla artystów pochodzących spoza Holandii, którzy tworzyli własne zespoły bądź współpracowali z istniejącymi już instytucjami. W tej pierwszej grupie szczególnie wpływowi okazali się Węgierka Krisztina de Châtel, reprezentująca minimalistyczny taniec na pograniczu *modern dance* i *postmodern dance*, pochodzący z Izraela Itzik Galili, który swój styl oparł na dynamicznym, fizycznym tańcu pokrewnym do pewnego stopnia propozycjom Ohada Naharina i który bardzo wiele zrobił dla rozwoju kultury tanecznej w Groningen, oraz Belg Piet Rogie, dla którego ważny był dialog tańca ze współczesnymi sztukami wizualnymi. Wśród choreografów współpracujących z największymi instytucjami warto wymienić Hiszpana Nacho Duato, początkowo blisko związanego z Nederlands Dans Theater, później zaś wieloletniego kierownika artystycznego hiszpańskiej Compañía Nacional de Danza. Obok artystów spoza Holandii w latach 80. pojawiła się cała generacja twórców miejscowych, którzy mieli znaczący wpływ na życie taneczne kolejnych dekad: Ed Wubbe, stojący od 1993 na czele Scapino, którego repertuar został dzięki niemu znacznie uwspółcześniony, ukształtowany przez Cunninghama Ton Simons, przez wiele lat kierujący De Rotterdamse Dansgroep, Suzy Blok łącząca taniec z teatrem fizycznym, kierująca później Dansmakers Amsterdam, czy wreszcie duet Andrea Leine i Harijono Roebana eksplorujący możliwości łączenia najczęściej abstrakcyjnego tańca z muzyką, nierzadko współczesną.

W takim środowisku dojrzewali przedstawiciele kolejnych pokoleń holenderskiego tańca współczesnego, cechującego się dziś ogromną różnorodnością, wysokim poziomem profesjonalizmu oraz jednym z najwyższych na świecie współczynnikami umiędzynarodowienia. W XXI w. taneczne środowisko w Holandii bardzo się wzmocniło, choć na początku drugiej dekady przeżywało wyraźny kryzys w związku ze znaczącym ograniczeniem dotacji rządowych, szczególnie dla choreografów średniego szczebla oraz debiutujących artystów. Niemniej taniec wciąż jest witalną częścią sektora sztuk performatywnych. Sprawnie funkcjonują największe instytucje oraz system edukacyjny. Równocześnie zróżnicowanie sposobów myślenia o tańcu, które można zaobserwować w przestrzeni publicznej dzięki kilku dekadom dynamicznego rozwoju, sprawia, że aktywne jest także środowisko twórców niezależnych.

W ciągu ostatnich dwóch dekad pojawiła się cała plejada choreografów działających w Holandii i reprezentujących najróżniejsze odmiany tańca współczesnego. Najśłynniejszym z nich jest pochodzący z Włoch Emio Greco, który wraz z Pieterem C. Scholtenem prowadzi dziś International Choreographic Arts Centre w Amsterdamie. Ich pierwsza praca miała premierę w 1996, ale prawdziwy rozgłos przyniosły im spektakle stworzone już w XXI w., niezwykle dopracowane pod względem scenograficznym (sugestywne, nadzwyczaj estetyczne światła), łączące balet, taniec *modern* i taniec współczesny, wyjątkowo precyzyjne w warstwie wykonawczej, operujące ruchem pełnym emocji. Teatr tańca Greco i Scholtena, czasem oskarżany o schlebienie gustom zamożnej mieszczańskiej publiczności, dobrze wpisuje się w charakterystyczne dla tańca holenderskiego połączenie technicznej wirtuozerii i nowoczesnego, designerskiego estetyzmu. Istnieją też na holenderskiej scenie bardziej surowe, drapieżne, a nawet brudne idiomy choreograficzne. Dynamiczny styl rozwinęła działająca w Groningen grupa Club Guy & Roni. Ich niestroniące od teatralności podejście do przedstawienia tanecznego, łączenie wybuchowych sekwencji ruchowych ze scenami

humorystycznymi, bliskie też było tworzącemu pod egidą Korzo, a następnie w ramach Dance Works Rotterdam (wcześniej De Rotterdamse Dansgroep) Kanadyjczykowi André Gingrasowi oraz działającej w Tilburgu grupie T.R.A.S.H., proponującej gwałtowny, naznaczony brutalizmem teatr tańca. Również pracująca głównie w Holandii, pochodząca z Belgii, Ann van den Broek wyróżnia się dbałością o teatralność swoich choreografii – była tancerka de Châtel preferuje język skupionego, transowego, dopracowanego pod względem formalnym, choć też bardzo emocjonalnego minimalizmu w miejsce atletycznych układów Club Guy & Roni i Gingrasa czy brudu T.R.A.S.H. Do pewnego stopnia podobne połączenie pełnego napięcia tańca z sekwencjami rodem z teatru postdramatycznego znaleźć można w twórczości Anouk van Dijk, która kierowała jednym z najważniejszych zespołów tańca współczesnego w Australii – Chunky Move.

Na bardziej konceptualnym skrzydle holenderskiego tańca znaczącą postacią był reżyser teatralny Jan Ritsema, zainteresowany tańcem współczesnym w jego niewirtuozerskiej, eksperymentalnej odmianie, tworzący projekty performatywne z wieloma przedstawicielami najnowsze-go tańca krytycznego, pomysłodawca znanego ośrodka rezydencyjnego Performing Arts Forum (PAF – Forum Sztuk Performatywnych) w St Erme we Francji. Choć pochodził z Holandii, działał najczęściej poza jej granicami. Jego podejście do sztuk performatywnych było podzielane przez część lokalnego środowiska tanecznego, tym bardziej że w wielu punktach zbiegało się z wizją tańca propagowaną przez SNDO, z którego wywodzą się dwie ważne animatorki holenderskiej sceny konceptualnej przełomu pierwszej i drugiej dekady XX w. – mieszkająca obecnie w Paryżu Chorwatka Ivana Müller, która tworzy intelektualnie wysublimowane, a równocześnie niepozbawione humoru projekty na pograniczu performansu/instalacji i tańca niewirtuozerskiego, a czasem nawet ruchu jako takiego (artystkę interesuje bezruch, choreografia słów i dźwięków, materia scenicznego przekazu w sensie jak najbardziej dosłownym), oraz Niemka Nicole Beutler, mniej humorystyczna, lecz bardziej liryczna niż Müller, dużo chętniej sięga po ruchowe frazy, zawsze jednak odległe od tradycyjnych estetyk. Obok nich warto jeszcze wymienić Portugalczyka Bruno Listopada, przez wiele lat związanego z Korzo, dziś cenionego pedagoga współpracującego z SNDO, oraz Michaela Schumachera, jedną z czołowych postaci współczesnego środowiska improwizatorów tanecznych, znanego także w Polsce, przede wszystkim ze współpracy z programem tanecznym Art Stations Foundation w Poznaniu.

Finansowe nakłady publiczne na taniec są obecnie zdecydowanie mniejsze niż kilkanaście lat temu. Duże instytucje, takie jak Het Nationale Ballet, Nederlands Dans Theater czy Scapino, wciąż mogą liczyć na stałe ministerialne dotacje. Mniejsze zespoły mogą się ubiegać o dofinansowanie z Fonds Podiumkunsten (Fundusz Sztuk Performatywnych) oraz kilku mniejszych funduszy, liczba grantów jest jednak niewielka wobec zapotrzebowania. Największe (w sensie kwoty globalnej) wsparcie artyści tańca otrzymują na poziomie regionalnym i miejskim, ale są to zapomogi niewielkie i mają najczęściej charakter doraźny, co znacznie utrudnia ciągłość działalności. Wszystko to sprawia, że systematycznie zmniejsza się liczba średnich i małych zespołów oraz niezależnych artystów. Rynek tańca jest w związku z tym mniejszy, niż był kilkanaście lat temu: widzom proponuje się mniej przedstawień, które z kolei są mniej zróżnicowane, a tancerzom trudniej jest znaleźć pracę. Zwolennicy cięć argumentują, że jakość produktów tanecznych się zwiększa, rośnie poziom profesjonalizmu, pieniądze publiczne nie są marnowane na przeznaczone tylko dla specjalistów, hermetyczne eksperymenty. Z punktu widzenia tradycyjnych celów holenderskiej polityki kulturalnej – powszechności dostępu, równości szans i innowacyjności [Aalten, van der Linden 2000] – zdaje się, że jednak następuje regres. W tym kontekście zaskakujące jest to, że w Holandii nadal funkcjonuje aż pięć instytucji wyższej edukacji tanecznej: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (Uniwersytet Artystyczny

w Amsterdamie), mieszcząca Nationale Balletacademie (Narodową Akademię Baletu), afiliowaną przy Het Nationale Ballet, oraz szkołę współczesnej choreografii SNDO, haskie konserwatorium, oferujące studia licencjackie kształcące tancerzy baletowych, Codarts w Rotterdamie, którego częścią jest Wydział Tańca przygotowujący do zawodu tancerzy i choreografów, Tilburg Dansacademie, działająca w ramach Fontys Hogeschool voor de Kuns, oraz ArtEZ Dansacademie w Arnhem. Trzy ostatnie zorientowane są głównie na taniec współczesny i nowoczesny, stawiając sobie za cel kształcenie twórców tańca, a nie jedynie wykonawców. Edukacja w wymienionych szkołach ma wymiar przede wszystkim praktyczny, z wyjątkiem SNDO, które nacisk kładzie na teorię tańca. To sprawia, że namysł akademicki nad tańcem w Holandii nie jest tak szeroki jak w Niemczech, Stanach Zjednoczonych, a nawet sąsiedniej Belgii. Dominują prace o charakterze historyczno-biograficznym.

BIBLIOGRAFIA: Aalten, A., M. van der Linden, *The Netherlands. Dutch don't dance*, [w:] *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, red. A. Grau, S. Jordan, London 2000; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Rebling, E., *Een eeuw danskunst in Nederland*, Amsterdam 1950; Van Schaik, E., *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*, Haarlem 1981.

Wojciech Klimczyk

Holm Hanya

własc. Johanna Eckert [1893–1992]

niemiecko-amerykańska tancerka, choreografka, pedagog; tworzyła podstawy amerykańskiego *modern dance*. Uczyla się rytmiki w Instytucie Émile'a Jaques-Dalcroze'a w Hellerau; w latach 1921–1931 wykładała w szkole tańca nowoczesnego Mary Wigman w Dreźnie, a od 1923 występowała jako tancerka, m.in. w premierowych przedstawieniach Wigman *Feier* (1928) i *Totenmal* (1930). W 1931 wyjechała do Nowego Jorku, gdzie otworzyła filię szkoły Wigman, w latach 1936–1967 prowadzoną pod nazwą Hanya Holm Studio (później Hanya Holm School of Dance). Była to jedna z najważniejszych amerykańskich szkół tańca, a jej program nauczania obejmował technikę i teorię tańca, podstawy kompozycji i pedagogiki, a także zajęcia dla amatorów i dla dzieci. W latach 1936–1944 prowadziła zespół Hanya Holm Group, dla którego powstały jej najważniejsze choreografie: *Trend* (1937) – pierwszy taniec współczesny wykorzystujący nagrany dźwięk, awangardową kompozycję Edgara Varèse'a *Ionization*, *Tragic Exodus* (1939) – na temat Żydów prześladowanych w faszystowskich Niemczech, liryczny *Dance of Introduction* (1938) i zabawny *Metropolitan Daily* (1938).

Popularność zawdzięczała jednak nie swoim ekspresjonistycznym korzeniom, lecz broadwayowskim produkcjom, m.in. *Ballet Ballads* (1948), *Kiss Me, Kate* (1948), *Out of This World* (1951), *My Darlin' Aida* (1952), *The Golden Apple* (1954), *My Fair Lady* (1956). Reżyserowała i opracowywała choreografię do przedstawień operowych, m.in.: *The Ballad of Baby Doe* (1956), *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Willibalda Glucka (1959); była pionierką w choreografii dla telewizji, dla której zrealizowała skróconą wersję swojego *Metropolitan Daily* (NBC, 1939), *The Dance and The Drama* (Folio, CBC, 1957), *Pinocchio* (NBC, 1957) oraz *Dinner with the President* (CBS, 1963), w 1956 zaś stworzyła filmową wersję *The Vagabond King* dla wytwórni Paramount. W 1961 została dyrektorem wydziału tańca New York Musical Theatre Academy.

Jej kompozycje ruchowe dla opery i musicalu charakteryzowały się naturalnym wyczuciem formy, muzykalnością, radością eksperymentowania i instynktownym wyborem stylu. W przeciwieństwie do formalizmu Marthy Graham czy Doris Humphrey jej styl choreograficzny oparty był na improwizacji tancerzy. Kładła nacisk na wykorzystanie przestrzeni, czasu i energii, dzięki czemu jej prace stanowiły spójną syntezę dramaturgiczno-choreograficzną. Mistyczne tendencje Wigman starała się pogodzić z amerykańską wrażliwością; twierdziła, że „emocjonalny niemiecki taniec jest w zasadzie subiektywny, a taniec amerykański jest obiektywny. Różnica taka, jak pomiędzy *byciem* a *robieniem*”, dalej zaś, cytując Fausta: „Dwie dusze żyją w piersi mej” [Sorell 1969: 42], wyrażała nie tylko osobistą przynależność do dwóch kultur, ale też uniwersalny problem nieustającej walki między żywiołem apollinijskim i dionizyjskim.

Jest autorką wielu artykułów w periodykach i monografiach, głównie na temat edukacji tanecznej i pedagogiki tańca. Zapis w notacji tańca Labana jej choreografii *Kiss Me, Kate* był pierwszym utworem choreograficznym, który uzyskał *copyright* Biblioteki Kongresu; czynnie wspierała Dance Notation Bureau.

Za swój największy wkład w rozwój tańca uznawała pracę pedagogiczną, dzięki której – obok Graham, Humphrey i Charlesa Weidmana – zaliczana jest do wielkiej czwórki pionierów amerykańskiego *modern dance*. Do jej wybitnych uczniów należą: Valerie Bettis, Glen Tetley, Murray Louis, Lucinda Childs, Alvin Ailey i Alwin Nikolais.

W latach 70. i 80. XX w. powróciło zainteresowanie jej choreografią, gdy powstały m.in. *Rota* (1975), *Jocose* (1981), *Ratatat* (1982), *Capers* (1985), opracowane dla Don Redlich Dance Company.

Otrzymała liczne wyróżnienia, m.in. Dance Magazine Award za *Tragic Exodus* (1939), nagrodę Federation of Jewish Philanthropies za jej wkład w rozwój tańca *modern* (1958), Samuel H. Scripps American Dance Festival Award (1984) oraz Astaire Award (1987).

BIBLIOGRAFIA: Gitelman, C., *Dancing with Principle. Hanya Holm in Colorado, 1941–1983*, Boulder, Colorado 2001; *Hanya Speaks*, [w:] *The Vision of Modern Dance. In the Words of Its Creators*, red. J. Brown, N. Mindlin, Ch. Woodford, wyd. 2, New York 1998; Manning, S., *Austruckstanz przekracza Atlantyk*, przeł. A. Kamińska, „Kultura enter” 2014, nr 60, <http://kulturaenter.pl/article/ausdruckstanz-przekracza-atlantyk/> (dostęp: 25.02.2022); Sorell, W., *Hanya Holm. The Biography of an Artist*, Middletown, CT 1969.

Jadwiga Majewska

Horton Lester

[1906–1953]

amerykański choreograf, tancerz, nauczyciel, projektant scenografii i kostiumów. Odebrał różnorodną edukację taneczną, obejmującą balet, taniec artystyczny, tradycyjne i etniczne tańce rdzennych Amerykanów, tańce indyjskie, japońskie i karaibskie; interesowała go kultura rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej, którą studiował u źródeł. Przez kilka lat występował w Indianapolis, dawał lekcje aktorstwa i tańca, próbował sił jako reżyser. W 1929 wyjechał do Kalifornii z przedstawieniem *Song of Hiawatha*, taneczną opowieścią Clary Bates opartą na wierszu Henry’ego Wadswortha Longfellowa. Kiedy przeniósł się do Los Angeles, zaczął współpracę z Michio Itō – innowacyjnym artystą z bogatym doświadczeniem tanecznym, teatralnym i filmowym, zdobytym w Europie i Stanach Zjednoczonych – który wywarł na niego największy wpływ.

Wydawał się zawsze pogrążony w medytacji, wyobcowany lub skoncentrowany, ale mimo to był otwarty na innych, pozbawiony uprzedzeń. Jako tancerz miał niezwykle dar przyciągania uwagi. Opracował własną technikę nauczania opartą na tańcach indiańskich, studiach anatomicznych i wpływach innych kultur ruchowych, rozszerzoną o improvizację (zob. technika Hortona).

Jego choreografie wyróżniały się romantyzmem oraz techniczną prostotą i nie przypominały abstrakcyjnej konwencji twórców *modern dance*. Nawiązywał do rytuałów: *Voodoo Ceremonial* (1932), *Allegro Barbaro* (1934), oraz do życia północnoamerykańskiej ludności rdzennej: *Mound Builders* (1935), *Rain Quest* (1935). Jego najważniejszym dziełem był stworzony w 1934 i powtarzany przez 20 lat, odważnie erotyczny spektakl *Salome* wg dramatu Oskara Wilde'a. Nie unikał tematów społeczno-politycznych: *Dictator* (1935), *Prelude to Militancy* (1936), *The Mine* (1935), *Warsaw Ghetto* (1949), ale nie opuszczało go także poczucie humoru: *Art Patrons* (1935), *Flight from Reality* (1936), oraz liryczna wrażliwość: *May Night* (1934), *Dance of Parting* (1935), *Romantic Duo* (1935).

Był skutecznym producentem, uznanym projektantem scenografii i kostiumów. Jako pierwszy w Stanach Zjednoczonych zaprosił do współpracy artystów o różnym pochodzeniu etnicznym, pracował z nimi w kilku zespołach: Lester Horton and Company (1929–1930), Dance Repertory Group (1931), Lester Horton Dancers (1934). W 1948 zbudował w Los Angeles Dance Theater, który był pierwszą instytucją amerykańską prezentującą repertuar taneczny przez cały rok.

Opracował układy choreograficzne do 19 hollywoodzkich filmów, m.in. *Moonlight in Havana* (1942), *White Savage* (1943), *Tangier* (1946), *Bagdad* (1949), z których najbardziej znany to *Phantom of the Opera* w reż. Arthura Lubina (1943).

Dance Theater tylko raz wystąpił w Nowym Jorku, w ostatnim roku życia artysty; zespół zaproszono także na festiwal w Jacob's Pillow. Jego dorobek przetrwał i oddziaływał na kolejne pokolenia dzięki fundacji Lester Horton Dance Theater Foundation oraz gronu jego uczniów i tancerzy, takich jak m.in. Bella Lewitzky, Alvin Ailey, Joyce Trisler, James Truitte, który ponownie wystawił wiele jego prac, James Mitchell, Carmen de Lavallade. Hortonowskie inspiracje najwyraźniej uwidoczniły się w twórczości Aileya, np. w *Revelations* (1960) i *Cry* (1971).

BIBLIOGRAFIA: Dunning, J., *Alvin Ailey. A Life In Dance*, New York 1996; Prevost, N., *Hollywood and the Emergence of American Concert Dance. Lester Horton, [w:] Dancing in the Sun. Hollywood Choreographers 1915–1937*, Ann Arbor, MI 1987; Warren, L., *Lester Horton Modern Dance Pioneer*, Princeton 1977; Warren, L., i in., *The Dance Theatre of Lester Horton*, „Dance Perspectives” 1967, nr 31.

Jadwiga Majewska

Hryniewiecka Jadwiga

[1903–1988]

polska tancerka, choreografka i pedagog. W latach 1919–1924 kształciła się w Szkole Tańca Scenicznego i Umuzykalnienia Tacjanny i Stanisława Wysockich, będąc równocześnie solistką w Balcie Tacjanny Wysockiej oraz debiutując na deskach Teatru Reduta (1921) i Teatru Polskiego. W tym czasie rozpoczęła wieloletnią współpracę z Leonem Schillerem (później opracowywała choreografie m.in. do spektakli *Krakowiacy i Górale* oraz *Kulig*) i Juliuszem Osterwą, co miało konsekwencje dla jej metody pracy, podejmowanej tematyki i stylu choreografii. W sezonie 1924/1925 doskonaliła swój warsztat w szkole Mary Wigman w Dreźnie.



II. 34. Jadwiga Hryniewiecka w tańcu z czynełami, fotografia sytuacyjna, 1934
©Narodowe Archiwum Cyfrowe

W latach 1925–1926 pracowała jako kierownik działu plastyki ruchu scenicznego w Teatrze Reduta w Wilnie, towarzysząc zespołowi w objazdach po Polsce. Od 1926 do 1930 mieszkała w Łodzi, gdzie współpracowała z Teatrem Miejskim. Jednocześnie występowała jako solistka na scenach w całym kraju oraz przygotowywała układy choreograficzne dla teatrów w Poznaniu i Warszawie. W latach 1928–1929 tańczyła za granicą, m.in. w paryskiej Olimpii, gdzie uczyła się akrobatyki i tańca hiszpańskiego, w Brukseli, Liège, Amsterdamie i Oslo. W okresie 1930–1932 mieszkała we Lwowie, współpracując z Teatrem Rozmaitości i Teatrem Wielkim. W Warszawie w latach 1933–1939 prowadziła Studium Tańca Artystycznego i Gimnastyki, w którym szczególny nacisk kładziono na stylizację tańców polskich. Brała udział w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie (1933) i Wiedniu (1934), gdzie jej zespół zdobył srebrny medal. W latach 1934–1937 występowała jako solistka (*Coppélia*, *Noc Walpurgii*, *Carmen*) i opracowywała choreografię do przedstawień w Teatrze Wielkim w Warszawie (m.in. *Poławiacze pereł*, *Eros i Psyche*, *Dybuk*), a także podjęła pracę pedagogiczną w szkole baletowej działającej przy Teatrze Wielkim. W 1937 weszła w skład Baletu Warszawskiego kierowanego przez Jana Cieplińskiego, który występował m.in. w Budapeszcie. W czasie II wojny światowej, podporządkowując się zakazowi władz Polskiego Państwa Podziemnego, pracowała w lokalach gastronomicznych, równolegle prowadziła nielegalne Studium Tańca oraz występowała w tajnych przedstawieniach, z których dochód przeznaczony był na rzecz więźniów. W latach 1946–1948 była zatrudniona jako pedagog w PWST w Łodzi, a następnie poświęciła się pracy na rzecz ruchu amatorskiego. Była współzałożycielką, choreografką oraz dyrektorką artystyczną Zespołu Tańca Ludowego Harnam w Łodzi (1947–1978), pierwszym pedagogiem tańca i choreografką Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca Mazowsze (1949–1950), współpracowała z Centralnym Zespołem Artystycznym Wojska Polskiego, Centralnym Ośrodkiem Szkoleniowym Instruktorów Artystycznych w Skolimowie oraz Zespołem Pieśni i Tańca Centralnej Rady Związków Zawodowych Skolimów (1952–1956), prowadziła kursy instruktorskie w Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego, była także choreografką Zespołu Pieśni i Tańca Budowlanych Warszawy Starówka (1958–1965). Przygotowała i wydała w postaci skryptów szereg materiałów pomocniczych dla ruchu amatorskiego. Opracowywała także układy ruchu dla Teatru Telewizji (*Wieczór Trzech Króli albo co chcecie*, 1964) i filmu (m.in. *Pan Wołodyjowski*, 1969).

W swojej działalności pedagogicznej i choreograficznej łączyła metody i techniki, które w większości poznała w pierwszym dziesięcioleciu swojej działalności, a więc elementy rytmiki Émile’a Jaques-Dalcroze’a w autorskiej wersji Wysockiej, ekspresjonizmu niemieckiego w stylistyce Wigman, akrobatyki, „metody” Konstantego Stanisławskiego i biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda. Oprócz fascynacji ludowymi tańcami i zwyczajami Polski środkowej interesowała się także tańcami narodowymi i staropolskimi oraz ruchem człowieka pracującego przy maszynach fabrycznych. Do jej najwybitniejszych uczniów należą m.in. Irena Kik i Sławomir Mazurkiewicz.

BIBLIOGRAFIA: Hryniewiecka, J., *Pięć tańców polskich*, Warszawa 1970 (wyd. 2 – 1990); Hryniewiecka, J., *Sześć scenicznych układów polskich tańców ludowych*, Warszawa 1961 (wyd. 2 – 1962); Hryniewiecka, J., *Taniec rycerzy spod Grunwaldu*, Warszawa 1967; Hryniewiecka, J., *W rytmie pracy*, Warszawa 1970; Hryniewiecka, J., I. Ostrowska, *Polskie tańce narodowe w formie towarzyskiej*, Warszawa 1967 (wyd. 2 – 1971, wyd. 3 – 1973); Hryniewiecka, J., I. Ostrowska, *Tańce na estradę. Zeszyt I – tematyka ludowa*, Warszawa 1964; Pietrzyk, P., S. Formański, *Fabryka Tańca. Historia Zespołu Tańca Ludowego „Harnam”*, Łódź 2012; *Różne formy tańców polskich*, red. I. Ostrowska, Warszawa 1980; *Tańce Harnama: polonez, mazur, oberek, kujawiak*, oprac. J. Hryniewiecka, I. Ostrowska, Warszawa 1961.

Tomasz Nowak

Hulanicka Halina

[1899–1975]

polska tancerka, choreografka, pedagog. Edukację taneczną zaczęła w Szkole Tańca Nowoczesnego Klaudii Isaczenko-Sokołowej w Kijowie (1916–1917), naukę kontynuowała w petersburskiej szkole tańca scenicznego, w Szkole Rytmiki i Plastyki Scenicznej Janiny Mieczynskiej w Warszawie (1919–1920), w Paryżu u Isadory Duncan i w Szkole Akrobatyki André Guichota (1921), poznawała tam także elementy różnych tańców egzotycznych. Debiutowała w 1922 na scenie warszawskiego Teatru Polskiego i od razu osiągnęła sukces oraz uznanie publiczności i krytyki, miała doskonałe poczucie rytmu i dynamikę ruchu, w skokach lekkość i lotność, niezwykłą muzykalność, grację i poczucie humoru. Była tancerką o wszechstronnych możliwościach wyrazowych. Znana z wyrafinowanej techniki, której różnorodne formy doskonaliła, w rozmowie z Henrykiem Lińskim [1936] wyznała: „uważam, że każda tancerka powinna przejść technikę klasyczną. Sama teraz jeszcze uczęszczęm do szkoły tańca klasycznego Zygmunta Dąbrowskiego, uważając, że technika klasyczna najbardziej ułatwia tancerce pracę”. W latach 1922–1939 występowała w kraju i za granicą (m.in. w 1925 w Berlinie, w sezonie 1925/1926 w Paryżu). Jej recitale w formie małych wariacji tanecznych były inspirowane tańcami polskimi, hiszpańskimi, egzotycznymi; w trakcie jednego wieczoru w dziewięciu miniaturach prezentowała cały swój kunszt i różnorodność technik, zachwycała kompozycją tańców, jak i całością spektaklu. Zawsze wykonywała tańce w swoim układzie, z przez siebie dobraną muzyką, w często przez siebie zaprojektowanych kostiumach. Uznawana była za pionierkę tańca Duncanowskiego i modernizmu francuskiego w Polsce [Mamontowicz-Łojek 1972]. Do jej najwybitniejszych tańców zaliczano: *Jeunes filles au jardin* Federica Mompou, *La plus que lente* Claude’a Debussy’ego, *Marche Militaire*, *Walc* i *Écossaise* Franza Schuberta, *Humoreskę* Siergieja Rachmaninowa. Była doskonała w popularnej wówczas rumbie, ale nieustający podziw widzów wzbudzała *Meduza* z muz. Cyrila Scotta, w niezwykle oryginalnym kostiumie i z choreografią, w której falowała ramionami niczym wodny stwór odnogami.

Równoległe do działalności artystycznej od początku angażowała się w pracę pedagogiczną; w sezonie 1921/1922 współpracowała z zespołem Reduty w Warszawie, uczyła tańca plastycznego w warszawskich ośrodkach: Szkole Rytmiki i Tańca Janiny Mieczynskiej (1922–1925, od 1923 jako jej współdyrektorka), w Oddziale Dramatycznym przy Konserwatorium Muzycznym (1922–1924), tańca akrobatycznego tancerzy Teatru Wielkiego i w warszawskiej szkole baletowej (1934–1938).

W 1929 zdobyła pierwszą nagrodę podczas Turnieju Tanecznego w Warszawie, w 1934 sama zasiadała w jury II Międzynarodowego Konkursu Tańca w Wiedniu.

Po II wojnie światowej skupiła się na pracy pedagogicznej, prowadziła amatorskie zespoły w Łodzi, potem we Wrocławiu; współpracowała z wrocławskim Teatrem Dolnośląskim i Teatrem Młodego Widza we Wrocławiu. W latach 1951–1959 była kierownikiem artystycznym Państwowego Liceum Choreograficznego w Sosnowcu (od 1955 Szkoła Baletowa w Bytomiu). Była też choreografką założonego w 1953 Zespołu Pieśni i Tańca Zagłębie. Od 1959 mieszkała w Warszawie i pracowała jako pedagog w warszawskiej szkole baletowej. Jej uczniem był m.in. Gerard Wilk. „Swoim wychowankom umiała zaszcześcić umiłowanie sztuki tanecznej, wytrwałość, zapał i bezcenny dar zrozumienia harmonii ruchu zawartej w tańcu klasycznym” [Ostrowska 1975]. Za wkład w rozwój kultury polskiej została odznaczona Krzyżem Zasługi (1956) oraz Krzyżem Kawalerskim (1963).

BIBLIOGRAFIA: Hulanicka, H., E. Nowak, *Etiudy taneczne*, Warszawa 1968; Liński, H., „Światowid” 1936, nr 16; Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978; Ostrowska, I., „Taniec” 1975, nr 3; Ostrowski-Naumoff, J., „Wiadomości Literackie” 29 maja 1936; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Mieczysław Lewakowska, J., *Fakty i ludzie z mojego życia*, Łódź 1993.

Jadwiga Majewska

Humphrey Doris

właśc. Doris Batcheller Humphrey [1895–1958]

amerykańska tancerka, choreografka, pedagog i teoretyk tańca; należała do drugiego pokolenia twórców *modern dance*. Uczyla się tańca towarzyskiego, *clog*, tańca folklorystycznego, tańca estetycznego, tańca ekspresyjnego, tańca w stylu Isadory Duncan i baletu klasycznego. W 1913 założyła szkołę tańca dla dzieci i młodzieży w Oak Park, w 1917 wstąpiła do Denishawn School, w latach 1919–1928 była członkiem Denishawn Company i asystentką Ruth St. Denis. Jej wczesne prace choreograficzne *Valse Caprice* (1920), *Soaring* (1920), wraz z St. Denis, i *Hoop Dance* (1924) zyskały uznanie i popularność. W 1927 kierowała wydziałem Denishawn House w Nowym Jorku. W 1928 rozczarowana brakiem akceptacji dla nowych form tańca, ciągłym wykorzystywaniem nieamerykańskich tematów oraz autorytarnym modelem funkcjonowania zespołu i szkoły, odeszła wraz z Charlesem Weidmanem i Pauline Lawrence (później Limón) z Denishawn Company i założyła Humphrey–Weidman School and Company (1928) w Nowym Jorku, z zespołem tym występowała do 1944. Wsławiła się jako pedagog tańca i choreografii, uczyła w Bennington College Summer School, Teachers College i Perry–Mansfield Camp (1930); w 1940 otworzyła studio w Nowym Jorku.

W tym czasie jej artystyczne idee sprecyzowały się i rozwinęły. Zauważyła, że człowiek ma wycucie kinestetyczne, które pozwala zrozumieć ruch takim, jaki jest. W konsekwencji rozwinęła system szkolenia, wychodząc od tego, co przychodzi instynktownie w codziennych doświadczeniach ruchowych, oraz system choreograficzny, który opiera się na naturalnej zdolności przetwarzania ruchu w czasie i przestrzeni. Porządek, równowaga i harmonia stały się znakami rozpoznawczymi jej techniki i choreografii. Przeciwnie niż współczesny jej balet, który zaczynał zawsze od ustalonego słownika ruchowego, wychodziła od uczuć i dążyła do ruchu, jaki jest konieczny do ich wyrażenia. Jej choreografie cechowała precyzyjna budowa i misterne wykonanie.

Kilka jej wczesnych prac inspirowanych było naturą: *Water Study* (1928), *Life of the Bee* (1929), układ *Drama of Motion* (1931) – pozbawiony muzyki, kostiumów i fabuły, był niemal zupełnie abstrakcyjny; *The Shakers* (1931) z kolei stanowił dramatyczny portret wczesnej amerykańskiej wspólnoty religijnej. Ważna w jej twórczości była *New Dance Trilogy* (1935–1936): *New Dance*, *Theatre Piece*, *With My Red Fire* – której części nigdy nie zostały wykonane łącznie; charakteryzowały się one odmienną tonacją ekspresyjną: chóralną, satyryczną i abstrakcyjno-dramatyczną. Trylogia była ważną wypowiedzią na temat współczesnego społeczeństwa amerykańskiego, wyrażoną językiem współczesnej amerykańskiej sztuki. Mimo dość pesymistycznego obrazu relacji w pierwszej zrealizowanej części *New Dance* przywoływała społeczeństwo idealne, w którym każdy osiąga osobistą satysfakcję, jednocześnie przyczyniając się do harmonii grupy. Charakterystyczne dla tego okresu twórczości Humphrey jest zawile kontrapunktowanie rytmów

muzycznych służących ekspresyjnym celom i złożonemu przeplataniu się ruchów w dużych grupach, często symbolizujących sprzeczne siły emocjonalne.

W 1944 z powodu artretyzmu przestała występować i była kolejno dyrektorem artystycznym José Limón Dance Company (1945), Dance Center, 92nd Street YM-YWHA (1947), gdzie prowadziła kurs choreografii, wykładowcą Connecticut College School of Dance (1948–1958) i Juilliard School of Music (1951–1958) oraz dyrektorem Juilliard Dance Theatre (1954–1958).



Il. 35. Doris Humphrey, 1932. ©Performing Arts Images, ArenaPAL

W tym czasie stworzyła kilka choreografii dla zespołu Limóna: *Lament for Ignacio Sánchez Mejías* (1946) do poezji Federica Garcíi Lorki, *Days on Earth* (1947), *Theater Piece No. 2* (1956), który był jednym z pierwszych spektakli w stylu *mixed-media*. Wraz z Marthą Graham, Hanyą Holm i Weidmanem zaliczana jest do wielkiej czwórki amerykańskiego tańca *modern*.

Wierzyła w potrzebę i wartość notacji tańca, próbowała zapisywać taniec własną metodą, którą porzuciła na rzecz notacji Labana (zob. kinetografia), wiele zapisów jej utworów dokonanych w latach 50. XX w. dostępnych jest w Dance Notation Bureau w Nowym Jorku dla celów rekonstrukcji. Należy do najczęściej wystawianych twórców choreografii zapisanych tą metodą.

Pod koniec życia napisała książkę o choreografii *The Art of Making Dances* [Humphrey 1959], wydaną pośmiertnie, oraz autobiografię wydaną przez Selmę Jeanne Cohen [Humphrey 1977].

Do jej uczniów należą Limón, Sybil Shearer, Pauline Koner. Jest laureatką nagrody „Dance Magazine” (1938), stypendium Johna Simona Guggenheima (1949) oraz Capezio Dance Award (1954).

BIBLIOGRAFIA: Humphrey, D., *An Artist First*, red. S.J. Cohen, Middletown, Connecticut 1977; Humphrey, D., *Co choreograf powinien sprawdzić*, przeł. K. Pastuszek, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Humphrey, D., *New Dance. Writings on Modern Dance*, wybór i red. Ch. Humphrey, Woodford–New York 2008; Humphrey, D., *The Art of Making Dances*, red. B. Pollack, New York 1959; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Pudełek, J., *Doris Humphrey. O sztuce choreograficznej*, „Taniec” 1993, nr 3–4; 1994, nr 1–2; Siegel, M.B., *Days on Earth. The Dance of Doris Humphrey*, Durham–London 1993.

Jadwiga Majewska

Improwizacja

sposób praktykowania tańca opierający się na poszukiwaniu materiału ruchowego w trakcie tworzenia choreografii (w formie studyjnej w czasie prób), jak i komponowaniu tańca w czasie rzeczywistym na oczach widzów (w formie scenicznej). Praktykowana w wielu formach tańca rytualnego, tańca ceremonialnego, tańca ludowego czy tańca społecznego w rozmaitych częściach świata, właściwie nieobecna w europejskim tańcu dworskim. Improwizacja była ważnym elementem rozwoju *modern dance*, pomagającym w porzuceniu skostniałych technik na rzecz tańca wyzwolonego (*free dance*) czy poszukiwaniu cielesno-duchowej ekspresji w *Ausdruckstanz*.

Rozwój improwizacji tańca w Stanach Zjednoczonych w poł. XX w. był związany z kształtowaniem się *postmodern dance*, w tym z działalnością Anny Halprin (warsztaty w San Francisco od 1959), a także aktywnością Judson Dance Theatre (1962–1964) i Grand Union (1970–1976, m.in. Yvonne Rainer, Steve Paxton – twórca kontakt improwizacji, Trisha Brown) czy Simone Forti. Ponownie improwizacja służyła tutaj do porzucenia stylów poprzednich epok (na czele z tańcem *modern*), stając się samowystarczającą praktyką, opartą na wykonywaniu proponowanych zadań na podstawie własnej interpretacji. Improwizacja w praktykach tych twórców pomagała znieść podział na autora układu tanecznego (choreografa) i wykonawcę (tancerza), przez połączenie obu tych funkcji w jednej osobie lub pozostawienie wykonawcom swobody interpretacji proponowanego materiału, jakości ruchowej bądź tematu, często przy zaangażowaniu do działania widzów. Do praktyki tanecznej włączony został ruch codzienny i przedmioty użytkowe, a tancerze mieli bezpośrednio reagować na zmieniające się warunki zewnętrzne (nieprzewidywalne propozycje partnerów, reakcje widzów).

W tańcu współczesnym niezwykłą popularność zyskała improwizacja oparta na strukturze zadań w formie partytur, a także praktyki studyjne bazujące na autorskich metodach pracy. Do najciekawszych artystów improwizujących należą m.in. Rosalind Crisp, Katie Duck/Magpie, Keith Hennessy, Julyen Hamilton, Les SlovaKs Dance Collective, Lisa Nelson, Peter Pleyer, Michael Schumacher, David Zambrano, Zoo/Thomas Hauert, a wśród polskich tancerzy: Rafał Dziemidok, Małgorzata Haduch, Sławomir Krawczyński i Anna Godowska, Iwona Olszowska, Jacek Owczarek i Pracownia Fizyczna, Maria Stokłosa, Ilona Trybuła; ważną rolę w rozwoju improwizacji w Polsce odegrał również Festiwal Improwizacji Tańca Sic!

BIBLIOGRAFIA: Blom, L.A., T. Chaplin, *The Moment of Movement. Dance Improvisation*, Pittsburgh 1988; Goldman, D., *I want to be ready. Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor, MI 2010; Lampert, F., *Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*, Bielefeld 2010; *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013; *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, red. A. Cooper Albright, D. Gere, Middletown 2003.

Katarzyna Słoboda

ImPulsTanz

[Danceweb, Vienna International Dance Festival]

międzynarodowy doroczny festiwal tańca współczesnego, od 1988 odbywający się w Wiedniu. W 1984 menedżer kultury Karl Regensburger i choreograf Ismael Ivo zorganizowali 1. edycję Internationale Tanzwochen Wien, a w jego ramach Sommertanzwochen w Universitätssportzentrum, czyli letni cykl warsztatów z zakresu edukacji tanecznej. Rok później program letni został uzupełniony o edycję zimową i w takiej formule trwał do 1988. Do programu zostały następnie dodane prezentacje spektakli w Theater Der Kreis (obecnie Schauspielhaus Wien). W trakcie 1. edycji festiwalu swoje prace prezentowali Marie Chouinard, Ko Murobushi i Mark Tompkins. Od początku istnienia festiwalu jego dyrektorem naczelnym jest Regensburger (do 2003 wspólnie z Guido Reimitzem), Ivo pełnił funkcję doradcy artystycznego oraz kuratora programu edukacyjnego Biblioteca do Corpo®. Istotną częścią festiwalu są warsztaty i treningi dla profesjonalistów i tancerzy początkujących (prowadzone przez pedagogów m.in. Marcię Haydée, Jennifer Lacey, Xaviera Le Roya, Dominique Mercy, Tina Sehgal). Na festiwal składa się ponad 100 spektakli prezentowanych na najważniejszych wiedeńskich scenach: Wiener Staatsoper, Volkstheater, Burgtheater, Akademietheater, Odeon, Schauspielhaus oraz w Museumsquartier. W ramach odrębnej linii tematycznej – ImPulsTanz Classics – odbywają się przeglądy historycznie ważnych produkcji tanecznych, a program artystyczny uzupełniają wydarzenia towarzyszące (rozmowy z twórcami, sympozja, panele dyskusyjne, wystawy, instalacje, promocje książek, pokazy filmowe i program rozrywkowy). Pomiędzy kolejnymi edycjami odbywają się prezentacje spektakli w ramach ImPulsTanz Specials. W 1990 ogłoszono 1. edycję programu badawczego ImPulsTanz Research dla profesjonalnych choreografów i tancerzy, a jej mentorami byli Susanne Linke, Nina Martin, Mary Overlie i Karine Saporta. W 1996 uruchomiono program stypendialny DanceWEB, w ramach którego rocznie wybieranych jest ponad 60 uczestników spośród blisko 1,5 tys. kandydatów z ok. 40 krajów. W ramach tego prestiżowego programu zapewniony jest udział w warsztatach choreograficznych i performatywnych, praca pod opieką mentora oraz dostęp do sieci międzynarodowych kontaktów. W radzie artystycznej programu zasiadali m.in. Emilio Greco, Ivo, Linke, Stephen Petronio, Pieter C. Scholten, Jorma Uotinen, Vera Mantero, Murobushi, Tompkins, David Zambrano i Mathilde Monnier. W 2001 powstał [8:tension] Young Choreographers' Series, projekt rezydencyjny skierowany do młodych twórców, których prace prezentowane są następnie podczas festiwalu. Od 2008 wśród artystów [8:tension] przyznawana jest Prix Jardin d'Europe – European Prize for Emerging Choreography. W 2000 ImPulsTanz i Wiener Festwochen wspólnie zorganizowały festiwal tanz2000.at.

ImPulsTanz prezentuje dzieła wybitnych choreografów i grup, m.in. Ballet de l'Opéra national de Paris, Alain Platel (les ballets C de la B), Jérôme Bel, Compagnie Marie Chouinard, Meg Stuart (Damaged Goods), Akram Khan, La La La Human Steps, Monnier, Anne Teresa de Keersmaecker (Rosas), Ivo Dimchev, Wim Vandekeybus (Ultima Vez). Jest to jedno z najważniejszych wydarzeń tanecznych w Europie.

BIBLIOGRAFIA: Amort, A., *ImPulsTanz Wien*, [w:] *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_I/ImPulsTanz_Wien.xml (dostęp: 26.02.2022); Birringer, J., *Dance and not dance*, „PAJ. A Journal of Performance and Art” 2005, nr 27; Crampton, H., *Further Training Opportunities*, „Dance Forum” 2006, t. 16, nr 4; <https://www.impulstanz.com/en/history/> (dostęp: 26.02.2022).

Magdalena Zamorska

Indie – rozwój tańca współczesnego

Taniec we współczesnych Indiach obejmuje wiele stylów klasycznych i ludowych, wywodzących się z lokalnych tradycji o charakterze rytualnym, religijnym i teatralno-widowiskowym, z których najstarsze sięgać mogą okresu redagowania w sanskrycie *Natyaśāstry* (*Nāṭyaśāstra*, V w. p.n.e. – V w. n.e.), *Traktatu o Teatrze/Tańcu*, przypisywanego Bharacie. Formy **tańca współczesnego** pojawiły się w Indiach w XX w. albo jako fuzja rodzimych stylów klasycznych z zachodnimi technikami tańca, albo jako negacje i transformacje klasycznych elementów pod wpływem innowacji o charakterze translokalnym i transkulturowym. Również odmiany tańca nowoczesnego, jak Bollywood z Maharasztry, Kollywood z Karnataki i Tollywood z Andhra Pradeś i Telangany, stworzone na potrzeby kina komercyjnego, powstały jako mieszanka rodzimych stylów klasycznych i ludowych oraz estetyk zachodnich. Odmiana tańca ludowego z Peńdżabu – *bhangra* – wykonywanego podczas święta wiosennych dożynek, dzięki fuzji z *hip-hopem* rozpowszechniona została na skalę globalną. Obecnie udział w tworzeniu tańca w Indiach mają także artyści z indyjskiej diaspory w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie. Większość współczesnych indyjskich choreografów współpracuje z twórcami europejskimi i amerykańskimi. Zdaniem niektórych krytyków [Khokar 2014a] tylko kilkoro indyjskich choreografów zbliżyło się do stylu określanego na Zachodzie jako *modern*, tworząc nowy idiom tańca, zdecydowanie odcinający się od stylów klasycznych; w latach 60. XX w. były to Uttara Asha Coorlawala i Daksha Sheth, a na początku XXI w. – siostry Mayuri i Madhuri Upadhya oraz Jayachandran Pallazhy.

Taniec współczesny zaczął się rozwijać w Indiach już w pierwszych dekadach XX w. i był ściśle związany z renesansem rodzimych stylów klasycznych. Indyjska Narodowa Akademia Muzyki, Tańca i Dramatu (Saṅgīt Nāṭak Akādēmī / Indian National Academy of Music, Dance and Drama) uznaje obecnie osiem odmian klasycznych, są to głównie dramaty taneczne. Cztery style pochodzą z południa kraju: *bharatanatjam* (w hindi *bharatanāṭyam*) – wywodzący się z tradycji świątynnej Tamilnadu; *kathakali* (*kathakālī*) – taniec–teatr o tematyce religijnej i mitologicznej z Kerali oraz jego odmiana wykonywana przez kobiety – *mohiniyattam* (*mohinīāṭṭam*); taniec rytualny *kuṭīpudī* (*kūcīpūrī*) z Andhra Pradeś. Jeden styl pochodzi z północnych Indii – *kathak* (hind. *kathak*), łączy elementy dworskiej kultury muzułmańskiej z narracją o hinduistycznych bogach. Trzy pozostałe wywodzą się ze wschodu i północnego-wschodu: rytualny taniec *odissi* (hind. *orīṣī*) z Orisy; liryczny spektakl taneczny *manipuri* (*maṇipurī*) z elementami sztuk walki ze stanu Manipur; taneczno-teatralny styl *sattriya* (*saṭṭrīyā*) z Assamu. Indyjskie Ministerstwo Kultury zalicza do form klasycznych także taniec plemienny *chau* (hind. *chau*) z jego odmianami z Bengalii i Orisy, charakteryzujący się wykorzystaniem masek i z elementami sztuki walki.

Mimo etnicznej różnorodności indyjskich stylów klasycznych, przejawiającej się w języku i elementach stroju, łączą je: odwołania do religii i rytuału, wątki zaczerpnięte z hinduistycznej mitologii, dążenie do wzbudzania smaków *rasa* (z sanskr. dosł. sok, smak), wykorzystanie skodyfikowanego języka ruchu, gestów i mimiki, a także nauka i fizyczny trening u mistrza. Typowe bohaterki i bohaterowie (sansk. *nāyikā*, *nāyaka*) tanecznych narracji, dążąc do połączenia i spełnionej miłości, symbolizują pragnienie duszy do jedności z Bogiem [Kothari 2009].

Dwie z klasycznych odmian – *bharatanatjam* i *kathak* – były i są najczęstszym punktem odniesienia dla nowych, eksperymentalnych choreografii w rozwoju tańca współczesnego w Indiach w XX i XXI w. Mimo narastającej tendencji do sekularyzacji i indywidualizacji sztuki tanecznej nadal wykorzystywane są takie klasyczne konwencje jak: staroindyjska estetyka *rasa*, abstrakcyjny taniec (sansk. *ṇṛtta*), skodyfikowane gesty i mimika (*āṅgika abhinaya*) o ustalonej symbolice. W *Natyaśāstrze* wyróżnione zostały trzy odmiany tańca: czysto narracyjny skodyfikowany gest

i mimika (sansk. *nāṭya*), narracyjny połączony z improwizacją (*nṛtya*) oraz abstrakcyjny (*nṛtta*). Ruch taneczny może być łagodny (sansk. *lasya*) lub gwałtowny (*tanḍava*), wyrażający energię, jaka powinna się w tańcu pojawić. Nieodłącznymi elementami klasycznego spektaklu są: muzyka, śpiew i recytacja, linia melodyjna (sansk. *rāga*) i rytm (*tālā*). Techniki klasyczne nauczane były w domu mistrza (sansk. *guru-śiṣya paramparā*), przekazywane w jego rodzie – miały homogeniczny charakter. W niepodległych Indiach uległy one instytucjonalizacji w związku z powstaniem Indyjskiej Narodowej Akademii Muzyki, Tańca i Dramatu w 1953, Narodowego Instytutu Kathak (Kathak Kendra) oraz unifikacji technik poprzez rozpowszechnianie podręczników tańca odwołujących się do *Natyaśāstry* [Skiba 2016, Chakravorty 2017]. Większość klasycznych odmian tańca indyjskiego włącza ciało tancerza–aktora w ściśle ustaloną konwencję ruchu, gestu, mimiki, makijażu, maski i kostiumu. Ciało i zmysły tancerza stają się w nich zdepersonalizowane, doprowadzone niemal do abstrakcyjnego szkicu, aby wzbudzić w widzu to, co uniwersalne, kosmiczne, wieczne [Vatsyayan 1995]. Ciało jest narzędziem, za pomocą którego tancerz doprowadza widzów w trakcie gry (sansk. *abhinaya*) do doznawania wysublimowanych stanów emocjonalnych, smaków *rasa*. Dążąc do perfekcji formy, porusza się on zgodnie z zasadami ich wzbudzania wyłożonymi w *Natyaśāstrze* dla każdej z ośmiu kategorii estetycznych, interpretoowanych także jako „nastroje” [Cieślakowski 2016]. Są nimi: erotyka (sansk. *śṛṅgāra*), komizm (*hāsyā*), gniew (*raudra*), patos (*karuṇā*), heroizm (*vīra*), trwoga (*bhayaṇaka*), odraza (*bībhatsa*), zachwyt (*adbhuta*). Dziewiąty smak – wyciszenie (sansk. *śānta*) – dodał Abhinawagupta w X/XI w. Zasady wykorzystywania ciała przez aktora–tancerza uszczegółowione zostały przez Nandikeśwarę w *Zwierciadle gestów* (sansk. *Abhinayadarpaṇa*), datowanym na II lub V w. n.e. W starożytnych Indiach przedstawienie teatralno-taneczne było nierozzerwalnie związane z rytuałem, któremu patronuje Śiwa-Nataradża, Pan Tańca. Łączy on w swoim wyobrażeniu sfery *sacrum* i *profanum*. Każdy tancerz, imitując jego odwieczny cykl stwarzania i niszczenia, nadaje swojej sztuce wartość soteriologiczną, taniec staje się drogą do poznania Absolutu, Najwyższej Rzeczywistości. Widowisko ma nasycać dominującym smakiem – w celu umożliwienia widzowi doznania go jako emocjonalnej pełni i zadowolenia, a świadomość widza osiąga ten stan dzięki procesowi „uogólnienia” czy „odszczegółowienia” (sansk. *sādhāraṇīkārāṇa*) odbieranych bodźców. Ten proces jest utożsamiany z „doznaniem uniwersalistycznej jedni” [Byrski 2007], osiągnięciem duchowego wyzwolenia (*mokṣa*) [Skiba 2012]. Rupa Goswamin w XV/XVI w. doznanie *rasa* podporządkował mistycznej teologii *bhakti* (z hind. oddanie, adoracja). Taniec i teatr poddany takim zasadom przeznaczony był dla obdarzonego wrażliwością konesera (sansk. *sahṛdaya* – mający serce), ale rozwijał się także w nurcie ludowym. Twórcy najnowszych eksperymentalnych choreografii *bharatanatjam* i *katkahu*, odwołując się do klasycznych technik, podkreślają rolę ciała tancerza, jego ruch w przestrzeni i czasie, a korelację ciała z umysłem i duszą uznają za jedną z najważniejszych cech indyjskiego tańca współczesnego [Coorlawala 2004].

Styl *bharatanatjam*, do którego odwołują się choreografowie tańca współczesnego w Indiach, wywodzi się z antycznej tradycji tańca świątynnego (w hindi *sādhir* lub *dāsī-aṭṭam*), wykonywanego przez ofiarowane świątyniom tancerki *devadāsī* (z hind. służebnica boga) m.in. w Tandżawurze, później także na królewskich dworach. Odrodził się on w latach 30. XX w., w okresie odtwarzania rodzimej kultury dzięki tancerce i choreografce Rukmini Dewi Arundale, oczyszczony z elementów erotycznych przekazywany był uczennicom z elitarnych bramińskich domów. Działania reformatorskie stanowiły część kompleksowego procesu zainicjowanego przez bramińską inteligencję, który doprowadził do zmarginalizowania środowiska tancerek *sādhiru*, a także do zmiany przestrzeni, w której był uprawiany – ze świątyni i salonów został przeniesiony na scenium [Katrak 2013]. Taniec posługuje się skodyfikowanym językiem póz, gestów i układów

kroków (w sanskr. *karana*), liczących 108 możliwości, jak dowodzi tego frez na południowej bramie świątyni w Ćidambaram (Tamilnadu). Tancerkę obowiązuje określony strój i makijaż. Występ solistki ma także ustalony przebieg (sansk. *mārga*) – od pokłonu przed bóstwem, mistrzem i publicznością, „ofiarowania kwiatów” (*puṣpāñjali*) lub inwokacji (*alārippū*), sekwencji tanecznych wolnych i szybkich, będących wizualną syntezą linii (*jatisvaram*), pieśni pochwalnej ku czci bóstwa, zapowiadającej określoną narrację (*śabdām*), czystego tańca wprowadzającego nastrój (*varnam*), poprzez opowieść o miłości i oddaniu, zakodowaną w gestach i mimice (*pa-dam*), aż do czystej pełnej dynamiki improwizacji (*tillānā*) i błogosławieństwa (*ślokaṃ* lub *man-galam*). Kolejność taka została ustalona w XIX w. przez Kwartet z Tandżawuru, czterech braci muzyków i kompozytorów, którzy przyczynili się do rozwoju stylu muzyki południowych Indii (karnatyckiej) i stylu tańca *bharatanatjam*. Tancerce zwykle towarzyszy wokalista, główny muzyk (*naṭṭu-vanar*), który dzwonkami wybija rytm i recytuje sylaby oznaczające rytmiczne sekwencje kroków, powielane dzwoneczkami (hind. *ghuṅgrū*) przywiązanymi do stóp tancerki, oraz instrumenty: dwustronny bęben typu *mṛdanga*, flet, tanpura. *Bharatanatjam* posiada bogaty repertuar pieśni w językach dравидyjskich (telugu, tamilskim) i w sanskrycie. Sławne tancerki tego stylu to m.in. Rukmini Dewi Arundale, Tanjore Balasaraswati, Mrinalini Sarabhai, Mallika Sarabhai, Padma Subramanyam, Geeta Chandra, Yamini Krishnamurthy, Anita Ratnam.

Kathak to drugi styl klasyczny, do którego najczęściej odwołują się twórcy tańca współczesnego. Tradycyjnie był wykonywany przez wędrownych tancerzy i muzyków (sansk. *kathakār*), którzy we wsiach podczas lokalnych świąt i w domach ziemian podczas uroczystości obrzędowych przedstawiali historie o hinduistycznych bogach i bohaterach, Krysźnie i Ramie, zaczerpnięte z eposów *Mahabharaty* i *Ramajany* oraz mitycznych opowieści (*purāṇa*). Taniec ten przetrwał na północy Indii czas dominacji kultury muzułmańskiej, wytwarzając formę synkretyczną, kultywowaną w XIX w. w Lakhnau, Dżajpurze, Rajgarhu jako styl *kathak*, łączący walor radżpuckiego męstwa z muzułmańską finezją. Treści hinduistycznych widowisk dedykowanych bogu Krysźnie (*Kṛṣṇa-līlā*) odgrywane były na dworze nawaba Wajid Ali Shaha (1822–1887). Uprawiany był głównie przez mężczyzn w liniach rodowych (hind. *gharānā*), ale też przez tancerki *tawā'if*, dawne *devadāsī*, które jako wykształcone kurtyzany zamieszkiwały domy (sansk. *koṭhā*) utrzymywane przez możnych patronów. Brytyjscy kolonizatorzy zwalczali tę formę, nazywając ją *nautch dance*. *Kathak*, oczyszczony z elementów erotycznych i nasycony techniką zachodnią przez Madame Menakę (Leila Roy Sokhey), odrodził się jako styl klasyczny w latach 30. XX w. Współcześnie głównym bohaterem tanecznych narracji, odgrywanych przez mężczyzn i kobiety, jest Krysna, bóg pasterzy. Taniec charakteryzuje się rytmiczną pracą stóp, piruetami powtarzającymi w cyklach po trzy i eleganckimi pozami. Czysty, abstrakcyjny taniec przeplata się z tańcem narracyjnym w ustalonej kolejności. Towarzyszą mu rozpowszechnione na północy Indii: śpiew na dwa głosy *thumrī* (w hindi oznacza także „pieśń kurtyzan”), skale melodyczne (*thāt*) i instrumenty należące do stylu muzyki hindustani (*tabla*, *pakwadź*, *sarangi*, *sitar*). W niepodległych Indiach repertuar *kathak* nasycony został tematyką hinduistyczną (proces sanskrytyzacji) i techniką z *Natjaśāstry*, jednak wieloletni dyrektor Centrum Kathak (Kathak Kendr) Birju Maharaj kultywował tradycję z Lakhnau, tematykę widowisk o bogu Krysźnie (*Kṛṣṇa-līlā*), pieśni *thumrī*. Pod jego opieką powstały rozbudowane grupowe choreografie baletowe o tematyce znacznie wykraczającej poza indyjską klasykę i mitologię, inspiracje czerpał z przepychu mongolskiego dworu, z twórczości Williama Shakespeare'a (*Romeo i Julia*), realizował układy taneczne do filmów artystycznych (m.in. Satyajit Raya *Satrañj ke khilārī* – Szachiści, 1977) i komercyjnych (*Dewdas*, reż. Sanjay Leela Bhansali, 2002). Nowe ośrodki wzorowały się na jego stylu: *gharānā* w Ahmadabadzie pod kierunkiem Kumudini Lakhii, a za granicą – *gharānā* w Kalifornii, którą

prowadzi Chitres Das [Skiba 2016]. W Bangaluru tego stylu uczyła Maya Rao, wprowadzając do niego elementy baletu.

Rozwój tańca współczesnego w Indiach przebiegał w dwóch fazach. Taniec współczesny narodził się z dążenia tancerzy do indywidualności i swobody wyrazu artystycznego. Pierwsza faza rozwoju tego tańca w latach 20. i 30. XX w. była ściśle związana z renesansem szkół o charakterze klasycznym, wywodzących się z tradycji religijnych i teatralnych oraz stylów ludowych. Zainicjował ją kulturowy, religijny i polityczny ruch reformatorski w Bengalu (renesans bengalski, od 2. poł. XIX w.) oraz działalność artystów zainspirowanych zachodnimi technikami baletu, głównie Udaya Shankara, uznawanego za prekursora indyjskiego tańca współczesnego. W anglojęzycznym piśmiennictwie fazę tę nazywa się okresem rozwoju *modern dance* w Indiach [Kothari 2009; Vargas-Cetina 2020].

Druga faza została zapoczątkowana w 1984 dyskursem uczestników konferencji The East–West Dance Encounter (Spotkanie Tańca Wschód–Zachód), zorganizowanej w Bombaju (dziśjszym Mumbaju) przez George’a Lechnera. Jest określana przez badaczy i tancerzy jako faza eksperymentalnych choreografii, w języku angielskim nazwana tańcem *contemporary* (współczesnym) lub *creative* (kreatywnym) [Katrak 2011], a w hindi *navanritja* (hind. *navanṛtya*) [Sircar 1995]. Obejmuje ona działania artystów, którzy odnoszą się do stylów klasycznych, zwłaszcza *bharatanatjam* i *kathak*, transformują je lub negują, sięgając po techniki modernistyczne, jak ekspresjonizm, minimalizm, a także postmodernistyczne, jak parodia. Wprowadzają nowe formy tańca abstrakcyjnego, inne niż *nritja* (hind. *nṛtya*), wywodzące się ze sztuk walki, takich form ruchu jak akrobacja, z wizualnych technik teatralnych i multimedialnych.

W pierwszej fazie rozwoju tańca współczesnego wybitni przedstawiciele indyjskiej inteligencji zajęli się odkrywaniem i popularyzacją rodzimych tańców oraz ich instytucjonalizacją. Wśród nich byli: Rabindranath Tagore – bengalski poeta, nowelista i dramaturg, laureat Literackiej Nagrody Nobla (w 1913 za *Pieśni ofiarne*), myśliciel, kompozytor i malarz, autor nowatorskich inscenizacji dramatycznych z elementami tańca; Vallathol Narayan Menon – poeta z Kerali, odnowiciel tańca *kathakali*; Madame Menaka – wybitna tancerka *kathak* z Bengalu; Rukmini Devi Arundale zaangażowana teozofka i tancerka *bharatanatjam* z Tamilnadu; Uday Shankar – tancerz wykształcony w Paryżu, poszukujący rodzimej tożsamości w tańcu modernistycznym w Indiach. Świadomie ukazywali różnorodność tańców klasycznych – świątynnych, rytualnych, dworskich, a także ludowych i plemiennych, sięgając po ich fuzje, adaptowali elementy zachodnich technik baletowych. Już wtedy tworzyli zręby transnarodowej sceny tańca modernistycznego [Vargas-Cetina 2020], przekształcali uprawiane przez nich style w format większy – baletu czy opery, ufurmowali kilka niezależnych szkół. Dzięki ich działalności różne odmiany tańca po odzyskaniu niepodległości uzyskały status stylów artystycznych, nazwanych klasycznymi.

Rabindranath Tagore wywarł wpływ na rozwój modernistycznego tańca na równi z rosyjską tancerką baletową Anną Pawłową, która przebywała w Indiach w latach 1922–1923 i 1928–1929. Pod ich wpływem znaleźli się Uday Shankar, Rukmini Devi Arundale oraz Madame Menaka. Tagore w choreografiach do inscenizacji swoich dramatów wprowadzał różne formy tańca, swobodnie mieszając techniki *bharatanatjam*, *kathakali*, *kathak* i taniec plemienny *manipuri*, który właśnie jemu zawdzięcza status tańca klasycznego. Styl Tagorego, nasycony dodatkowo pieśniami, nazwany został od jego imienia *Rabindrik* [Kothari 2009] lub *Rabindra nritja* (w hind. *Ravindrānṛtya*). W 1901 Tagore utworzył szkołę Śantiniketan (dosł. Ostoja Spokoju), przekształconą w 1921 w międzynarodowy uniwersytet Wiśwa Bharati (dosł. Indie i Świat), gdzie skutecznie nowocześnie szkolnictwo, wykorzystując formy tańca indyjskiego i europejskiego, kierując się ideałami harmonii prawdy i piękna, jedności z naturą, tolerancji. Pokładając nadzieję w nowym

pokoleniu inteligencji wykształconej w duchu nowoczesnych przemian, skupiał artystów z całych Indii, sam podróżował po Europie i Stanach Zjednoczonych.

Vallathol Narayana Menon na południu Indii w Kerali przyczynił się do odrodzenia tańca dramatycznego *kathakali* (dosł. inscenizacja opowieści), a także *kudijattam* i *mohiniyattam*. W miejscowości nazwanej później jego imieniem Vallathol Nagar (Cheruthuruthy), zainspirowany renesansem rodzimej kultury, założył w 1930 ośrodek Keral Kalamandalam (dosł. Keralski Krąg Sztuk), istniejący do dziś. W latach 1950–1953 spopularyzował tę odmianę tańca za granicą. Styl rozwinął się w Indiach na przełomie XVI i XVII w. Tancerze, wyłącznie mężczyźni, w bogatych strojach i maskach z makijażu, odgrywają w skodyfikowanych rolach bohaterów i bohaterek historii znane z sanskryckich eposów i mitologii w wersjach regionalnych w języku malajalam.

Madame Menaka założyła szkołę *kathak Nrityalayam* (dosł. Ostoja Tańca Ekspresywnego) w Khandali w 1938 lub 1941, później w Bombaju; propagując rodzimą kulturę, doprowadziła do odrodzenia tego stylu. Wychowana w Wielkiej Brytanii i w Indiach, uczyła się go u guru Sitarama Prasada z Dżajpuru. Popularyzowała ten styl w Azji Południowej i w Europie. Poszukiwała kompleksowych form ruchu – pierwsza wprowadziła choreografie grupowe. Po jej śmierci *kathak* ponownie został zdominowany przez mężczyzn, a jej uczennica i wychowanka Damayanti Joshi uznanie znalazła dopiero po upływie kilku dekad.

Rukmini Dewi była braminką zaangażowaną w działalność Towarzystwa Teozoficznego; jej małżeństwo z George'em Arundale, także teozofem, przyczyniło się do rozkwitu jej aktywności artystycznej – jako tancerki. Znalazła się pod wpływem Pawłowej, od 1928 studiowała u niej w Paryżu. W Indiach zgłębiać zaczęła styl tańca z Pandanalluru u Meenakshi Sundarama Pillai'a. W 1936 wraz z mężem założyła szkołę Kalakshetra (dosł. Centrum Sztuki) w Adjarze k. Madrasu (dzisiejszego Čennaju), gdzie kształciła dziewczęta z wyższych sfer wg metody Marii Montessori. Styl znany jako *sadhir*, w starożytności wykonywany przez świątynne tancerki, a później dworskie kurtyzany, poddała oczyszczeniu w duchu narodowego renesansu i nazwała *bharatanatjam*. Nauczała techniki gestów zgodnie z *Natjaśastrą* [Schechner 1995]. Wprowadziła do swoich choreografii taniec grupowy i elementy przejęte z baletu, tematykę czerpała z tekstów staroindyjskich eposów *Ramajany* i *Mahabharaty* oraz średniowiecznego poematu w sanskrycie *Gitagowinda* autorstwa Dżajadewy (XII w.). Jej uczennicami były słynne tancerki Yamini Krishnamurthy, Leela Samson. Szkoła funkcjonuje do dziś w ramach Fundacji Kalakshetra.

Oponentką Rukmini Dewi Arundale była Balasaraswati (Tanjore Balasaraswati), która uczyła się stylu w domu rodzinnym, a także u K. Kandappana Pillai'a z Tańdżawuru. Była także uczennicą Tagorego. Uważała, że *sadhir* należy w całości do boga, nie musi być oczyszczany [Katrak 2013]. Wykonywała go w niezmienionej formie, tańczyła także *kathakali* – w obu stylach, sięgając po eksperymenty w stroju i choreografii [Kothari 2009]. Uczyła w Madrasie i w Stanach Zjednoczonych; w Indiach utworzyła szkołę Drapana (dosł. Zwierciadło). Styl ten kontynuowała jej córka Lakshmi Knight i wnuk Aniruddha, dyrektor Balasaraswati School of Dance w Indiach.

Uday Shankar na tle twórców renesansu tańca klasycznego w Indiach odznaczał się wyjątkowym nowatorstwem. Urodził się w 1900 w Dżajpurze, nie pobierał nauk u żadnego z indyjskich guru. Studiował w Londynie malarstwo w Royal College of Art, gdzie poznał Pawłową, z którą współpracował, a w 1923 wyjechał z nią na *tournee* do Indii. Stworzył w tym okresie m.in. choreografie *A Hindu Wedding*, *Radha and Kryszna*, które dzięki orientalnej egzotyce odniosły sukces w Europie i Stanach Zjednoczonych. W 1926 w Indiach utworzył za przykładem Tagorego eksperymentalną szkołę Kalakendra (dosł. Centrum Sztuki) w Almorze, w Himalajach, która przetrwała kilka lat. W 1948 zrealizował film *Kalpna* (w hindi *Kalpna* – Wyobraźnia), w którym obok swoich nowatorskich choreografii (m.in. *Labor and Machinery*) wykonywanych

wraz z żoną Amalą, zaprezentował poszukiwania własnej indyjskiej tożsamości. Film nasycony realizmem i nową społeczną tematyką miał służyć popularyzacji tańca modernistycznego w Indiach, nie odniósł jednak spektakularnego sukcesu w konfrontacji z filmem *Chandralekha* S.S. Vasana, nasyconym popularnymi tańcami i muzyką [Purkayastha 2012]. Shankar założył w Kalkucie centrum kultury (Uday Shankar India Culture Centre), które funkcjonowało do 2015 pod okiem jego żony. Artysta odchodził w tańcu od skostniałych konwencji na rzecz artystycznej swobody, sięgając po europejskie i rodzime wzorce; przykładem są jego choreografie: *Shiva-Parvati* (Śiwa i Parwati), *Lanka Dahan* (Pożar Lanki) – z wykorzystaniem drewnianych masek, *Rhythm of Life* (1938) i *Labour and Machinery* (1939). W swoim ostatnim dziele *Prakrti and Ananda Dance Drama* (Natura i zadowolenie) z 1966 inspirował się utworem Tagorego *Chandalika* [Vargas-Cetina 2020]. Jego styl kontynuował Shanti Bardhan, który wykorzystywał balet i elementy teatru lutowego, maski, taniec *chau*, tematy z sanskryckich eposów (np. z *Ramajany*, 1952) i postaci bohaterów bajek, jak ptaki (w *Panchatantra*); stworzył centrum Little Ballet Troup, istniejące do dziś w Bhopalu. Bissano Ram Gopal – pochodzący z Bangaluru uzdolniony solista, łączący balet z *bharatanatjam*, *kathakali*, *kathak*, w zbliżonym stylu współpracował ze światowej klasy artystkami (Alicją Markovą, Hilde Holger). Córka Udaya Shankara, Mamta, założyła swoją szkołę, w której realizowała choreografie m.in. do filmów twórców bengalskiego kina artystycznego, takich jak Satyajit Ray, Mrinal Sen, Rituparno Ghosh. Styl Shankara uprawiali następnie: Bhaskar Roy Chowdhury, tancerz stylów klasycznych i aktor, który w 1955 wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie założył szkołę Bhaskar Dances of India; Yog Sunder, wykształcony w stylu *kathakali* w Kerala Kalamandalam i u Bissano Ram Gopala, założył w Kalkucie w 1948 zespół taneczny Indian Revival Group, który przetrwał 70 lat; Gopi Krishna, wykształcony w stylu *kathak* z Benares i *bharatanatjam*, założył w Bombaju akademię tańca Natashwar Bhavan (dosł. Pałac Pana Tańca), a później Natashwar Nritya Kala Mandir (dosł. Świątynia Sztuki Tańca Nateśwary).

Szczyt popularności stylów klasycznych w Indiach przypada na okres od lat 60. do lat 80. XX w.; później tempo rozwoju osłabło, co było spowodowane dużą liczbą szkół oraz powtarzalnością tematów i bohaterów w choreografiach, a do kryzysu przyczyniła się także wzrastająca komercjalizacja tańca. Jedną z czołowych tancerek *bharatanatjam*, Chandralekha, z tego powodu porzuciła taniec na 10 lat. Po okresie dominacji Udaya Shankara w tańcu współczesnym jego uczniowie, jak Sachin Shankar w Bombaju i Narendra Sharma w Delhi, odeszli w swoich choreografiach od tematyki mitycznej i bogatych kostiumów, wprowadzając współczesne wątki, proste stroje, nowoczesną muzykę. Styl ich określany jest jako balet lub taniec *contemporary*. Wierni tradycji pozostali uczniowie Guru Gopinatha (Perumanoor Gopinathan Pillai, znany jako Guru Gopinath), wybitnego artysty *kathakali*, jak np. Shekharan Paniker [Khokar 2014a].

Przełomem w rozwoju tańca współczesnego w Indiach okazała się konferencja The East–West Dance Encounter (Spotkanie Tańca Wschód–Zachód) zorganizowana w 1984 w Bombaju. Indyjscy tancerze, a także krytycy, spotkali się wówczas, by przedyskutować współczesne teorie, zaprezentować praktykowane style i formy tańca oraz zainicjować wymianę eksperymentów z Europą, głównie Niemcami i Ameryką. W tym spotkaniu wzięli udział m.in. Mrinalini Sarabhai, Kumudini Lakhia, Chandralekha, Yamini Krishnamurthy, Bharat Sharma, Uttara Asha Coorlawala, Astad Deboo, a także uznani indyjscy krytycy i badacze tańca – Narayan Menon, Shanta Serbjeet Singh, Sadanand Menon, Sunil Kothari. Zachód reprezentowali: Susanne Linke i Gerhard Bohner z Niemiec, Dominique Bagouet i Igor Wakhevitch z Francji, Stephen Long z Anglii, Ann Marie Gaston z Kanady, Carmen de Lavallade ze Stanów Zjednoczonych oraz Sharon Lowen i Ileana Citaristi z Włoch [Kothari 2009]. Uczestnicy konferencji kładli nacisk

na choreografie eksperymentalne, projekty, które łączą wymogi zreformowanej tradycji i estetykę modernistyczną, w tym ekspresjonizm i minimalizm oraz techniki postmodernistyczne, np. parodię. Efektem tego i kolejnych spotkań The East–West Dance Encounter była fuzja klasyki i nowoczesności w tańcu współczesnym w Indiach, stylów *bharatanatjam* i *kathak* z rodzimymi technikami jogi, sztuk walki (keralska *kalarippajattu* czy manipurska *thang-ta*) oraz tańcem modernistycznym i postmodernistycznym, baletem, *hip-hopem*, *jazz dance*, technikami wizualnymi. Współcześnie te hybrydowe choreografie są zdominowane przez dynamiczny ruch abstrakcyjny, w który artyści wplatają gesty o już ustalonej symbolice, odważają się na reinterpretacje opowieści z eposów i mitów w nowych kontekstach, także transkulturowych, wprowadzają innowacyjne sposoby wykorzystania światła i przestrzeni, elementy teatralno-wizualne i sztuki walki. Ciało tancerza jest w większości z nich nadal traktowane jako uświęcona przestrzeń [Katrak 2013].

Niewątpliwymi osobowościami wśród uczestników The East–West Dance Encounter były Chandralekha i Kumudini Lakhia. Odegrały one prekursorską rolę w przemianie tańca współczesnego w Indiach w jego drugiej fazie rozwoju, podobnie jak Uday Shankar w fazie pierwszej, dokonując interpretacji ciała tancerza we współczesnych koncepcjach oraz fuzji stylów *bharatanatjam* i *kathak* z technikami indyjskich sztuk walki. Jeszcze bardziej zindywidualizowaną sztukę tańca współczesnego w XXI w. prezentują Daksha Sheth, Anita Ratnam, Mayuri i Madhuri Upadhy w Indiach, Hari Krishnan i Natasha Bakht w Kanadzie, Anurekha Ghosh w Wielkiej Brytanii. Nawiązując w swojej sztuce do stylów klasycznych, przekraczają nie tylko ich granice, ale także granice krajów i kultur, dokonując wymiany tego, co lokalne, z tym, co globalne, wprowadzają nowy język tańca. Tworząc innowacyjne hybrydy ruchu, kładą nacisk na wyraziste efekty wizualne, przestrzenne, mimiczne i dźwiękowe. Ich choreografie wyróżniają się znaczącymi odstępstwami od klasycznej indyjskiej gry aktorskiej, jak np. wykorzystanie tańca abstrakcyjnego *nr̥tta* w miejsce narracyjno-ekspresywnego *nr̥tya*. Współcześni artyści dokonują odważnych reinterpretacji dobrze znanych epickich wątków i opowieści, często skupiając się na mocy bogini. Ich kreatywne układy taneczne cechuje nie tylko intensywna hybrydowość form ruchu, ale też minimalizm i przełamywanie stereotypów. W harmonijnych połączeniach z formami tańca z różnych regionów Indii, ale też ze świata, napełniają swoje rodzime style nową energią duchową. Na ich określenie używają najczęściej terminu „neo-”: Kumudini Lakhia wprowadza *neo-kathak*, Anita Ratnam *neo-bharatanatjam*, Hari Krishnan *vintage bharatanatjam* [Katrak 2013], a Astad Deboo *neo-manipuri*. Manjusri Chaki Sircar i jej córka Ranjabati z Kalkuty już na początku lat 80. XX w. swój styl nazwały *navanritja* (hind. *navanṛitya* – nowy taniec ekspresyjny), wprowadziły feminizującą metodologię i elementy sztuk walki. Inni choreografowie z Bengalii Zachodniego – Rajkumar Singhajit Singh, jego żona Charu Sija oraz Chao Tombi i Priti Patel – nawiązawali w stylu *manipuri* do innowacji Tagorego.

Chandralekha (Prabhudas Patel Chandralekha), znana jako Chandra, to tancerka pochodząca z Maharasztry, która odrzuciła religijny kontekst *bharatanatjam*, narracje epickie i typowe role bohaterów. Identyfikowała się ze szkołą Balasaraswati, skupiała się na tańcu abstrakcyjnym i roli ciała, stosując techniki *kalarippajattu*, sztuki walki rozpowszechnionej w Kerali. Jej choreografie są z jednej strony celebracjami ciała, żeńskiej siły (sansk. *śakti*), a z drugiej wyrazem nierozdzielności sfery seksualnej, zmysłowej i duchowej. Nie negując ciała jako sfery *sacrum* czy narzędzia do osiągnięcia wyższej rzeczywistości, kreowała w tańcu abstrakcyjne geometryczne pozycje, które na wzór jogi miały wyrażać łączność ciała z duchem. Skupiała się na kręgosłupie jako części ciała koniecznej do zachowania równowagi – w tańcu i w życiu [Katrak 2013]. Termin „ciało” występuje w tytułach jej choreografii: *Āṅgikā* (1985) i *Śārīr* (2001). Jej pozostałe dzieła to: *Līlāvātī* (1989), *Prāṇ* (Oddech, 1990), *Śrī* (Kobieta), *Yāṇtr* (Diagram, 1994), *Māhakāl* (1995). Założyła

w Ćennaju centrum tańca Mandala (dosł. Kąg), współpracowała z Piną Bausch i Linke, sama uważała, że we własnej sztuce pozostaje wierna rodzimej estetyce. Występowała na scenach Azji, Europy i Stanów Zjednoczonych, była wielokrotnie nagradzana w kraju i za granicą za dokonania artystyczne, stała się obrończynią praw kobiet, równości i pluralizmu.

Kumudini Lakhia, tancerka *neo-kathak* z Gudżaratu, w swojej szkole Kadamb (Kadamb School of Dance and Music) w latach 60. zaczęła eksperymentować z techniką i strukturą *kathak*, kładąc nacisk na indywidualizację tańca i nowe rodzaje ruchu. Wykorzystała różne poziomy przestrzeni i prosty ruch od tancerza do tancerza, uzyskując wrażenie większej formy i fragmentaryzacji ruchu w wykonaniu odrębnych artystów. Nasyciła swoje choreografie tematyką społeczną, oddając relacje jednostki ze społeczeństwem, jak w *Samvedan* (Percepcja, 1993). Do tego eksperymentalnego stylu dostosowała muzykę (we współpracy z Atulem Desai), kostium ograniczyła do prostych form i bladych kolorów; światła wykorzystuje tak, by podkreślały ruch. Artyści, z którymi współpracowała to: Bissano Ram Gopal, Birju Maharaj, Arjun Mishra.

Arjun Mishra – tancerz pochodzący z Benares, uczył się stylu *kathak* od szóstego roku życia w Kalkucie (dziś Kolkata). Od 1980 w Kathak Kendra występował jako czołowy tancerz w zespole Birju Maharaja, z którym jest spokrewniony. Wypracował nową technikę delikatnego ruchu rąk i klatki piersiowej (hind. *nazūktā*), wprowadzał elementy *flamenco* [Skiba 2016]. Założył Arjun Mishra Kathak Company. Jego uczniowie Nirupama i Rajendra, stworzyli Abhinava Dance Studio w Bangaluru – ich narracyjny styl jest pozbawiony rytmicznej improwizacji, odznacza się barwnymi kostiumami, użyciem światła, nowoczesnej muzyki i efektami audiowizualnymi.

Daksha Sheth, tancerka wykształcona w stylu *kathak*, uczennica Kumudini Lakhi; zafascynowana także stylem *majurbhand* *chau*; łączy klasyczny taniec ze sztuką walki *kalarippajattu*, *street art* z Maharasztry – gimnastyką akrobatyczną zwaną *Mallakhamb*, z użyciem lin i tyczek, wykorzystuje także jogę. Założyła w Kerali zespół Daksha Seth Dance Company, występuje wraz mężem Devissaro, muzykiem z Australii, i ich córką tancerką Ishą Sharvani. Wątki swoich grupowych choreografii czerpie z mitów hinduistycznych i tantryzmu, sięga także po problemy ludzi młodych w Indiach i diaspory indyjskiej. Wyrazem eklektycznego stylu tancerki są m.in. *Yajñā* (Ofiara, 1994), *Sarpagati* (Ruch węża, 1996/1997), *Search for my Tongue* (1996), *Bhūkhamd* (Ziemia i Niebo, 2000/2001), *Falling Angel* (1997), *Postcards from God* (2005), *Śiv-Śakti* (Śiwa i Śakti, 2011/2012). W przedstawieniu z 2010 *Sarī* (Sari) wykorzystała tradycyjne stroje indyjskich kobiet w postaci kilkumetrowych pasów tkaniny, sznury oraz elementy ruchu imitujące techniki tkackie. Związany z nią zawodowo tancerz Madhu Gopinath w 1997 utworzył odrębny zespół tancerzy męskich Samudra (dosł. Ocean) – także łącząc formy klasyczne ze sztukami walki.

Manjusri Chaki Sircar i jej córka Ranjabati Sircar z Bengal Zachodniego w swoim nowatorskim stylu tańca *navanritja* kładły nacisk na prawa kobiet. Ranjabati w choreografiach wykorzystywała elementy sztuki walki *thang-ha* z Manipuru, skoki, turlanie i inne ruchy w kontakcie z podłogą, m.in. *Tomari Matir Kanya* (1982), *Chitrangada* (1988). Założyły w Kolkacie Dancers' Guild, którego członkowie Uttara Asha Coorlawala i Astad Deboo rozpoczęli własne kariery.

Uttara Asha Coorlawala, tancerka z Hajdarabadu, jest nauczycielką tańca w Barnard College Uniwersytetu Columbia, kuratorką festiwalu tańca indyjskiego Erasing Borders. Wykształcona w stylu *bharatanatjam* (Kalakshetra Foundation), *odissi*, w latach 1973–1987 łączyła je z zachodnimi formami tańca i jogą.

Astad Deboo, pochodzący z Dżamsedpuru tancerz wykształcony w stylu *kathak*, porzucił go na rzecz form zachodnich oraz stylu *kathakali*. Wprowadził do tańca drzenie ciała, upadki, ruch powolny oraz powtarzalny, rozłączny i gwałtowny. W choreografiach wykorzystywał sztylety

i dzidy. Elementy te są wyrazem jego eksperymentów z różnymi formami tańca, w tym z manipulskim rytualnym ludowym stylem *lai haraoba* oraz sztuką walki *thang-ta* z tego regionu. Tańczył na Wielkim Chińskim Murze i na fortyfikacjach w Gudżaracie.

Rajkumar Singhit Singh, przedstawiciel stylu *manipuri* z Bengalii Zachodniej, wraz z żoną Charu Sija stworzył szkołę Manipurinrityashram, w 1962 założył Triveni Ballet. Jego żona, tancerka i choreografka, zafascynowana siłą kobiety i bogini, w choreografii *Nupi Lan* (Walka kobiet, 2000) wprowadziła temat bogini, która pojawia się, aby uratować rodziny przed śmiercią i wyzyskiem, a młodych przed narkotykami. W *Malem* (Niebo–Ziemia, 1998) i *Nahal Nog* (2003) sięgnęła po mit Matki Ziemi, ukazując dewastację planety, wprowadziła motyw błyskawicy, symbol bogini, która ją ratuje.

Priti Patel, tancerka stylu *manipuri* z Bengalii Zachodniej, eksperymentuje w tańcu abstrakcyjnym z elementami sztuki walki i technikami akrobacji, jak w *Agni* (Ogień, 2005). Jej zespół Anjika (hind. *Āñjikā* – błogosławiony) utworzony został w 1995, prowadzi zajęcia terapeutyczne metodą tańca *manipuri* dla osób z niepełnosprawnościami.

Chao Tombi (Thokchom Chaotombi Singh), tancerz z Bengalii Zachodniej, rozwija styl *manipuri*. Zasłynął z choreografii baletowej *Keibul Lamjao* (1986) o zagrożonym gatunku jeleń, zaadaptowanej do filmu *Sangai. Dancing Deer of Manipur* (1987). Nawiązuje do tradycji widowisk ludowych o Krysznie i Ramie *raslila* (hind. *raslilā*). W 2013 założył organizację pozarządową Institution of Manipur Art.

Anita Ratnam, tancerka pochodząca z Ćennaju, wykształcenie zdobyła w Nowym Orleanie, producentka telewizyjna z Nowego Jorku, w 1992 założyła w Ćennaju Teatr Tańca Arangham w celu wspierania sztuk performatywnych i wizualnych w Indiach, a także pierwszy indyjski portal internetowy tańca Narthaki – Gateway to the World of Dance. Nazywa siebie współczesnym klasykiem, jej styl jest synergią różnych odmian tańca klasycznego i technik ruchu ciała. Wypracowała powolny, pełen medytacji i osobistych doznań styl *neo-bharatanatjam*, zachowuje w nim klasyczną estetykę *rasa*, symbolikę koloru i muzyki. Studiowała *bharatanatjam* (u Rukmini Dewi), *kathakali*, *mohiniattam*, poznała także walki *kalarippajattu*. Z jej inicjatywy powstał w Ćennaju The Other Festival, ważne forum dla współczesnych sztuk performatywnych. Ratnam nie odrzuca religijnego kontekstu mitów i epickich opowieści sanskryckich, ale osadza je w życiu kobiety we współczesnym mieście, sięga także po mity z kultury chińskiej, tybetańskiej. W tańcu abstrakcyjnym skupia się na wątku bogini i jej świętości jako symbolu transcendentalnej kobiecości, jak np. w *A Million Sitas*, gdzie ożywia Sitę, mityczną bohaterkę *Ramajany*, czy w *Seven Graces* (2005) – tybetańską boginię Tarę. Jej choreografie: *A Map to the World* (1997), *The Inner World* (1998), *Dust* (2001), *Vortext* (2002), *Daughters of the Ocean* (1999), *Ma3Ka* (2009) są efektem współpracy z zagranicznymi twórcami i instytucjami.

Mayuri Upadhyia i jej siostra Madhuri Upadhyia z Bangaluru (Karnataka) tworzą w stylu *bharatanatjam*, *kathak*, *odissi*, *kalarippajattu* oraz czerpią z praktyki jogi. Są założycielkami szkoły tańca Nritarutya (2000), inicjatorkami warsztatów Dance N More, których celem jest osiągnięcie balansu między kreatywnością a klasycznymi i modernistycznymi stylami w tańcu. Mayuri stworzyła nowatorskie choreografie, m.in. *Ārdhanārīvara* (2004), *Kālī* (2008), *Parched* – *1st Cut* (2016), łączy taniec z malarstwem. Siostry oryginalnością stylu dorównują Dakshy Seth, więcej – odważnie sięgają po techniki ewolucji w powietrzu (*aerial silk*), taniec brzucha, formy folkowe z Karnataki (taniec rytualny pasterzy *ranga kunitha*).

Priyadarshini Ghosh, pochodząca z Bengalii Zachodniej tancerka *bharatanatjam*, *mohiniattam*, *seraikella chau*, wykorzystuje ich elementy w tańcu współczesnym solo i choreografiach grupowych, sięga także po jogę, technikę improwizacji i kontakt improwizacji. Uzyskała dyplom

ukończenia Children's Little Theatre w Kolkacie. Była stypendystką indyjskiego Ministerstwa Kultury (projektu Taniec jako joga) oraz programu Nehru Fulbright w latach 2015–2016 (wykładała w Brown University, Rhode Island). Obecnie jest dyrektorem artystycznym w Natyanova Performing Arts Centre w Kolkacie.

Jayachandran Pallazhy, pochodzący z Kerali tancerz i choreograf, dyrektor artystyczny stowarzyszenia Attakkalari Center for Movements Arts w Bangaluru, a także największego i najważniejszego w południowej Azji festiwalu tańca współczesnego Attakkalari India Biennial (Contemporary Dance Festival). Wykształcony w akademii Kalakshetra, był członkiem Chandralekha Dance Company, przez 14 lat uczył się tańca współczesnego w Wielkiej Brytanii. Współpracuje z artystami z Zachodu i z Azji. Razem z Japan Culture Centre z New Delhi zrealizował przedstawienie *Scape* (2021).

Mandeep Singh Raikhy, pochodzący z Delhi tancerz techniki *jazz dance*, studiował w Londynie, gdzie dołączył do Shobana Jeyasingh Dance Company, przez cztery lata poznawał indyjskie style klasyczne. Po powrocie do Indii założył stowarzyszenie Gati Dance Forum.

Surjit Nongmeikapam, tancerz, choreograf z Imphalu, wykształcony w stylu *kathak* w Natya Stem Academy w Bangaluru u Mai Rao, występował w jej zespole. Po powrocie do Manipuru zgłębiał regionalną sztukę walki *thang-ta*, styl *odissi*, rytualne tańce ludowe.

Terence Lewis, tancerz i choreograf związany ze środowiskiem kina komercyjnego w Mumbaju; wykształcony w indyjskich stylach klasycznych, tańcu *Bollywood* i *modern jazz*. Stworzył program telewizyjny *Dance India Dance*, a także Terence Lewis Contemporary Dance Company, gdzie współpracował z Ravinderem Singhem – tancerzem i choreografem z Mumbaju.

Ashley Lobo, tancerz pochodzący z Indii i Australii, związany z Delhi i Mumbajem, gdzie założył Danceworx Academy i Navdhara Indian Dance Theatre, dyrektor artystyczny w obu instytucjach; uprawia balet klasyczny i *modern jazz*. Współpracuje z europejskimi teatrami, m.in. Ballett Chemnitz, Teatr Tańca Zawierowania w Warszawie, Landestheater Linz. Tworzy choreografie filmowe. Wykorzystuje w tańcu metody jogi umożliwiające kontrolowanie oddechu.

Tancerze i choreografowie należący do diaspory indyjskiej w świecie tworzą głównie w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Pallabi Chakrovorty to tancerka i choreografka ze Stanów Zjednoczonych, profesor antropologii; założycielka i dyrektor artystyczna szkoły Courtyard Dancers z filiami w Filadelfii i Kolkacie. W swoich choreografiach zachowuje transkulturowy wymiar stylu, łączy muzykę północnych Indii i Pakistanu. Tworzy choreografie solo i grupowe: *Silencing the Nautch*, *Asunder* (2014), *Find Metiabruz* (2017) i *Witness* (2017). Natasha Bakht, tancerka i choreografka z Kanady (Ottawa); profesor prawa; kształciła się w stylu *bharatanatjam* u Menaki Thakkar, tańczyła także w zespole Shobana Jeyasingh w Londynie. Tworzy choreografie tańca współczesnego, m.in. 786 – o tematyce muzułmańskiej diaspory w Ameryce. Włącza elementy *kalarippajattu*, sztuk walki. Należy do centrum tańca współczesnego *Ottawa Dance Directive*. Hari Krishnan, kanadyjski choreograf i tancerz, nauczyciel tańca pochodzący z Singapuru, mieszka w Toronto, stawia sobie za cel rekonstrukcję tradycji *dewadasi* (hind. *devadāsī*) z Tandżawuru. Pobierał nauki tańca i repertuaru świątynnego u ostatnich żyjących tancerek w świątyniach, np. w Tiruwarurze. Jest dyrektorem artystycznym InDance Company (1999), założycielem organizacji pożytku publicznego Mangala Initiative, która wspiera tancerki z Tamilnadu. W swoich hybrydowych formach choreograficznych obnaża stereotypy kulturowo-religijne, narodowe oraz dotyczące płci. Zaskakuje, wykorzystując taniec abstrakcyjny w miejsce konwencji tańca narracyjnego, nagość zamiast kostiumu, uwypukla współczesne problemy, sięgając po humor i parodię, jak w choreografiach *Holy Cows(!)* (2017), *Skin* (2014), *Quicksand* (2013), *Pissing off the Neighbours*

(2013), *Recipes for Curry* (2007), *Bollywood Hopscotch* (2004), *Owning Shadows* (2002, z Sandrą Wong). Wspiera tancerzy diaspory azjatyckiej w Kanadzie, zorganizował SoloDance Symposium w Ontario. Anurekha Ghosh, tancerka, choreografka z Wielkiej Brytanii, pochodząca z Bengalu, wykształcona w stylu *kathak* z Lakhnau; od 1992 działa w Birmingham; otworzyła też szkołę Natamandir w Kolkacie; łączy styl *kathak* z elementami *flamenco*, akompaniament indyjskich dzwoneczków z gitarą. Sreyashi Dey, mieszkająca w Michigan tancerka *odissi*, *bharatanatjam*, założycielka multikulturowego stowarzyszenia Akshara, promującego tańce indyjskie, inicjatorka Rasa Festival w Ann Arbor oraz festiwalu teatru i tańca KathaAngika w Kolkacie. Sheetal Gandhi, tancerka, choreografka z Los Angeles; łączy *kathak*, balet, *modern dance* i *postmodern dance* z technikami teatralnymi i wokalnymi. Występowała w Cirque du Soleil w *Dralion*, na Broadwayu w produkcji *Bombay Dreams*.

Taniec współczesny stanowi istotne zjawisko indyjskiej kultury XXI w., dzięki inicjatywom stowarzyszeń artystów, takim jak m.in. Gati Dance Forum z New Delhi i Attakkalari Centre for Movement Arts z Bangaluru, zyskuje formy niezależne od klasycznych stylów. Nowi choreografowie sięgają po aktualną problematykę, wykraczają poza narracyjne formy ekspresji, stawiają na techniki integrujące różne nowatorskie formy ruchu; ich widowiska są pełne efektów świetlnych, dźwiękowych i sztuki cyfrowej. Przyczyniły się do tego procesy demokratyzacyjne, radykalne zmiany w systemie nauczania tańca, rosnący wpływ mass mediów i migracje artystów. Niektórzy badacze określają nowe formy tańca jako „remiks”, będący wypadkową nowej indyjskiej estetyki i świadomości ciała [Chakravorty 2017]. Nadal jednak twórcy tańca współczesnego, oprócz dążenia do przełamywania barier, podkreślają unikatowy i rodzimy aspekt swojej sztuki, a olśniewające kariery i nagrody są udziałem tancerzy, którzy dobrze opanowali style klasyczne.

Indyjska Akademia Muzyki i Tańca przyznaje nagrody i stypendia w dziedzinie *creative dance* (Sangeet Natak Akademi Tagore Ratna oraz Tagore Puraskar). Pierwszym wyróżnionym był Uday Shankar w 1960, w kolejnych latach m.in. Astad Deboo (1995), Chandralekha (1999), Chao Tombi (2005), Daksha Seth (2009), Uttara Asha Coorlawala (2010), Maya Rao (2011) i Anita Ratnam (2016). Znaczący jest tu fakt, że Aditi Mangaldas, tancerka stylu klasycznego *kathak*, uczennica Kumudini Lakhii, odmówiła przyjęcia nagrody w tej kategorii. Czasopismo „The Dance Annual of India” przyznaje nagrodę dla nowatorskich choreografii (Uday Shankar Award for Creative Dance or Choreography), otrzymali ją m.in. Jayachandran Pallazhy (2013), Mayuri i Madhuri Upadhya (2015) i Daksha Sheth (2018). Indyjskie Ministerstwo Kultury nagradza twórców odznaczeniem Manav Ratna za działalność na polu sztuki i kultury, w 2013 wyróżniona nim została Mayuri Upadhya. Inną formą uznania dla tancerzy są granty na zagraniczne wyjazdy przyznawane przez Indian Council for Cultural Relation.

W Indiach istnieją ogólnopaństwowe i stanowe uniwersytety sztuk performatywnych, m.in. National School of Music, Dance and Drama oraz National School of Kathak w New Delhi, National Centre for the Performing Arts w Mumbaju czy Jawaharlal Nehru Dance Academy, Government Dance College w Imphalu. Nowym zjawiskiem jest tworzenie na uniwersytetach studiów magisterskich w zakresie praktyki tańca nowoczesnego, jak np. na Uniwersytecie Ambedkara w New Delhi, w School of Culture and Creative Expressions. Gati Dance Forum, założone w 2007 przez Mandeepa Raikhy i Anushę Lall, współpracuje w tym zakresie z Delhi University [Leday 2019]. W stolicy funkcjonują także szkoły prywatne nauczające współczesnych stylów: The Bhoomika Creative Dance Centre, założone w 1972 przez Narendra Sharmę, ucznia Udaya Shankara; Sadya założona przez uczennicę Sharmy – Santosh Nair; The Danceworx Academy utworzona przez Ashleya Lobo. W Kalkucie Mamata Shankar Dance Company promuje styl współczesny

od 1978. W Imphalu działa Fundacja Nachom Arts, założona przez Surjita Nongmeikapama. W Ćennaju powstało forum promowania stylu Chandralekhy, Space Centre, którego dyrektorem jest Sadanand Menon, dziennikarz specjalizujący się w sztuce. W Mumbaju dominuje taniec Bollywood, ale nową inicjatywą jest szkoła Terence Lewis Contemporary Dance, która oferuje kurs tańca współczesnego. Centrum tańca współczesnego powstało w Bangaluru w ramach stowarzyszenia Attakkalari Center for Movements Arts w 1992, założone przez Jayachandrana Pallazhy, kształci największą liczbę artystów [Leday 2019]. Szkoła oferuje staże w ramach programu FACETS International Choreography Residency; posiada zespół tancerzy Attakkalari Repertory. Stowarzyszenie wspierane jest przez indyjskie Ministerstwo Kultury, prywatnych sponsorów, jak Ratan Tata Trust, Fanuc India, TNQ Technologies, a zwłaszcza Inlaks Shivdasani Foundation. Stowarzyszenie Gati Dance Forum z New Delhi, założone w 2007 przez Mandeepa Raikhy i Anushę Lall, jest również beneficjentem tej fundacji, inicjuje sieć wsparcia dla tancerzy w ramach Dance Union, organizuje międzynarodowy festiwal tańca współczesnego Ignite!, posiada własne studio, oferuje staże w ramach programu Gati Summer Dance Residency. Stowarzyszeniem o największym światowym zasięgu jest w Indiach Dance Alliance z siedzibą w New Delhi i centrami w Bengalu, Karnatace, Maharasztrze, założone w 1998 jako filia World Dance Alliance i World Dance–Asia Pacific. Przewodniczyła mu Kapila Vatsyayan i Sunil Kothari, a obecnie tę funkcję pełni Urmila Sarkar, tancerka, choreografka, profesor antropologii w School of Arts and Aesthetics, Jawaharlal Nehru University. W Manipurze Thokchom Chaotombi Singh założył w 1990 All Manipur Women Artists Association, stowarzyszenie promujące tancerki.

Uznaniem cieszą się inicjatywy osób związanych z opiniotwórczymi czasopismami i forami internetowymi. Ashish Mohan Khokar, redaktor „Attendance”, zainicjował w 2012 forum Dance DISCourse rekomendujące twórców tańca. Inny jego projekt Purush od 2010 skierowany jest do młodych solistów mężczyzn, w celu ich promocji w Stanach Zjednoczonych i Europie.

„Attendance. The Dance Annual of India” jest wydawany przez Ashiha Mohana Khokara. Czasopismo ma rekomendacje International Dance Council of UNESCO, poświęcone jest tańcowi, wydarzeniom, publikacjom krajowych i światowych ośrodków tańca. Anita Ratnam założyła portal internetowy Narthaki, będący platformą wymiany wiedzy i dyskusji o tańcu w Indiach i na świecie, regularnie publikuje felietony w zakładce Anita Says, inspirując komentarzy z kraju i zagranicy. Założona przez nią w 1992 fundacja Arangham Trust w Ćennaju dąży do promowania sztuk performatywnych i wizualnych Indii. Inne czasopisma poświęcone tańcowi, dostępne także online, to kwartalnik „Nartanam” oraz miesięcznik „Sruti, India’s Premier Magazine for the Performing Arts”.

BIBLIOGRAFIA: Byrski, M.K., *Indyjski teatr i dramat klasyczny*, [w:] *Światło słowem zwane. Wypisy z literatury staroindyjskiej*, red. M. Mejor, Warszawa 2007; Chakravorty, P., *This is How We Dance Now! Performance in the Age of Bollywood and Reality Shows*, New Delhi 2017; Cieślowski, S., *Teoria literatury w dawnych Indiach*, red. C. Galewicz, H. Hładij, L. Lipowska, L. Sudyka, Kraków 2016; Coorlawala, U.A., *The Sanskritized Body*, „Dance Research Journal” 2004, t. 36, nr 2; Katrak, K.H., *Contemporary Indian Dance. New Creative Choreography in India and the Diaspora*, London 2011; Katrak, K.H., *Innovations in Contemporary Indian Dance. From Religious and Mythological Roots in Classical Bharatanatyam*, „Religion Compass” 2013, nr 7/2; Khokar, A.M., *Contemporary Indian Dance*, 2014b, <http://narthaki.com/info/tdhc/tdhc39.html> (dostęp: 15.11.2021); Khokar, A.M., *Modern Indian Dance*, 2014a, <http://narthaki.com/info/tdhc/tdhc40.html> (dostęp: 15.11.2021); Kothari, S., *New Directions in Indian Dance. An overview 1980–2006*,

[w:] *Dance Dialogues. Conversations Across Cultures, Artforms and Practices, Proceedings of the 2008 World Dance Alliance Global Summit, Brisbane, 13–18 July*, red. C. Stock, 2009, <https://ausdance.org.au/articles/details/new-directions-in-indian-dance> (dostęp: 23.02.2022); Leday, A., *Contemporary Dance in India Today. A Survey*, Paris 2019, http://indiaifa.org/website/programme_pages/ap/contemporary_dance_in_india_today_english.pdf (dostęp: 23.02.2022); Purkayastha, P., *Dancing Otherness. Nationalism, Transnationalism, and the Work of Uday Shankar*, „Dance Research Journal” 2012, t. 44, nr 1; Schechner, R., *Restoration of Behaviour*, [w:] *Rasa. The Indian Performing Arts in the Last Twenty-five Years*, t. 1: *Music and Dance*, red. S. Kothari, B. Mukherjee, Calcutta 1995; Sircar Chaki, M., *Tagore and Modernisation of Dance*, [w:] *Rasa. The Indian Performing Arts...*; Skiba, K., *Cultural Geography of Kathak Dance. Streams of Tradition and Global Flows*, „Cracow Indological Studies” 2016, t. XVIII; Skiba, K., *Klasyczny taniec indyjski jako ścieżka duchowego rozwoju*, „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 1; Vargas-Cetina, G., *India and the Translocal Modern Dance Scene, 1890s–1950s*, „Review of International American Studies” 2020, nr 2; Vatsyayan, K., *The Ideational Background and Principles of Form of Indian Arts*, [w:] *Rasa. The Indian Performing Arts...*

Teresa Miązek

Instytut Choreologii

założona przez Roderyka Langego w 1993 fundacja, której celem jest rozwijanie wiedzy o tańcu oraz upowszechnianie badań w tym obszarze, prowadzonych przede wszystkim z perspektywy choreologicznej. Działalność organizacji określa statut, w którym wskazano przede wszystkim przygotowanie specjalistycznej kadry w zakresie choreologii, publikowanie prac naukowych oraz opiekę nad obszerną biblioteką i archiwum zawierającym liczne filmy oraz kinetogramy ofiarowane przez prof. Langego. Siedziba fundacji znajduje się w Poznaniu, gdzie przechowywane są zbiory, prowadzone są warsztaty, szkolenia oraz zajęcia m.in. dla studentów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. Oferowane przez instytut zajęcia uwzględniają zarówno naukę notacji, jak i wykłady z teorii tańca zgodnie z jej społeczno-kulturową wizją sformułowaną przez Langego. Podobnie wydawane publikacje obejmują teki ze zbiorami kinetogramów oraz teksty edukacyjne i badawcze, w tym ukazujący się w latach 1999–2009 rocznik „Studia Choreologica”. Czasopismo od 2010 wydawane jest przez stowarzyszenie Polskie Forum Choreologiczne, którego siedziba także znajduje się w instytucie. Do 2013 w siedzibie instytutu odbywały się cykliczne wykłady, związane z pobytami w Polsce jego założyciela, a także Europejskie Seminaria Choreologiczne (od 2003), których kontynuacją są konferencje organizowane przez forum.

Od założenia instytutu jego dyrektorem był Lange, następczyniami którego są Urszula Loba-Wilgocka wraz z Pauliną Trzewikowską-Kniec (wicedyrektor).

BIBLIOGRAFIA: Loba-Wilgocka, U., *Działalność Instytutu Choreologii w Poznaniu*, „Studia Choreologica” 2010, nr 11.

Tomasz Ciesielski



Il. 36. Festspielhaus w Hellerau, siedziba Instytutu Émile'a Jaques-Dalcroze'a
Fot. Tomasz Nowak. ©Tomasz Nowak

Instytut Émile'a Jaques-Dalcroze'a

1. Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus von Émile Jaques-Dalcroze – instytut gimnastyki rytmicznej utworzony w 1910 z inicjatywy Wolfa Dohrna i Karla Schmidta w Hellerau pod Dreznem, a kierowany w latach 1910–1914 przez Émile'a Jaques-Dalcroze'a. Koncepcję instytutu wiosną 1910 opracowali Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia, Alexander von Salzmänn i Heinrich Tessenow. Nowatorski architektonicznie kompleks budynków instytutu (wraz z Festspielhaus) wybudowano w latach 1910–1912 z funduszy Wolfa i Haralda Dohrnów oraz Gartenstadtgesellschaft Hellerau m.b.H. Instytut prowadził całoroczne kursy rytmiki dla pedagogów i artystów teatru, całoroczne kursy dla amatorów, dwutygodniowe kursy wielkanocne w Hellerau oraz cotygodniowe regularne zajęcia gimnastyki rytmicznej dla dzieci, kobiet i mężczyzn w Hellerau i Berlinie. Począwszy od 1912 uczniowie instytutu prezentowali swoje dokonania publicznie w Festspielhaus. Najgłośniejszym wydarzeniem była inscenizacja *Orfeusza i Eurydyki* Christopha Willibalda Glucka z układem przestrzeni wg projektu Appii, która w 1913 przyciągała publiczność – w tym przedstawicieli sztuki – z całej Europy (m.in. Paul Claudel, Bernard Shaw, Max Reinhardt, Konstantin Stanisławski, Siergiej Diagelew, Wacław Niżyński, Gordon Craig). W 1914 w wypadku narciarskim zginął główny organizator instytutu, Wolf Dohrn, a z powodu wybuchu I wojny światowej Jaques-Dalcroze wyjechał do Szwajcarii. Bildungsanstalt zaprzestał działalności, a w marcu 1915 zbankrutował. Działalność instytutu w Hellerau kontynuowali niemieccy uczniowie Jaques-Dalcroze'a: w latach 1915–1918 Kurt Böckmann prowadził Neue Schule für angewandten Rhythmus, a od 1919 do 1925 Valeria Kratina, Christine Baer-Frisell i Ernst Ferand-Freund prowadzili Neue Schule für Rhythmus, Musik und Körperbildung. W 1925 w wyniku kryzysu szkoła przeniosła się do Laxenburga pod Wiedniem. W 2001 reaktywowany został instytut w Hellerau (Institut Rhythmik Hellerau e.V.), przy którym rok później

powstało stowarzyszenie pielęgnujące i upowszechniające w Niemczech dokonania twórcy rytmiki. Obecnie Hellerau działa jako Europäisches Zentrum der Künste, organizując rocznie ponad 300 wydarzeń artystycznych (taniec, muzyka, teatr, performans, nowe media i sztuki plastyczne) i stwarzając warunki do pracy artystom rezydentom. Tutaj znajduje się także jedna z dwóch siedzib Dresden Frankfurt Dance Company (w latach 2005–2015 jako The Forsythe Company).

Jedną z pierwszych polskich uczennic Jaques-Dalcroze'a była Janina Mieczysłowska, która po uzyskaniu dyplomu w 1912 otworzyła w Warszawie Szkołę Rytmiki jako filię Instytutu Jaques-Dalcroze'a. Przed 1939 metody Jaques-Dalcroze'a nauczali w Polsce także Tacjana Wysocka i Stanisław Wysocki, Adolfina Paszkowska i Franciszek Kutner.

2. Institut Jaques-Dalcroze de Genève – instytut gimnastyki rytmicznej założony dzięki subskrypcji publicznej w 1915 przez Jaques-Dalcroze'a, który do 1950 był także jego dyrektorem. Od początku swojego istnienia instytut jest międzynarodowym centrum metody Jaques-Dalcroze'a, w zakresie której prowadzi prace dokumentacyjne i rozwojowe. Jest też ważnym ośrodkiem edukacji – obecnie liczy prawie 2600 uczniów i studentów z całego świata, uczęszczających na kursy od przygotowawczych (dla dzieci od czwartego roku życia) do profesjonalnych studiów (Département Musique et mouvement Jaques-Dalcroze, Haute École de Musique de Genève). Oferuje również różne kursy bez stopni: rytmiczny rodzic–dziecko (od pierwszego roku życia), pomoc naukowa, rytm i integracja, rytmiczni seniorzy. Instytut Jaques-Dalcroze'a jako jedyny wystawia dyplomy ukończenia kursów, upoważniające do kształcenia metodą twórcy rytmiki.

3. Institut de Rythmique Jaques-Dalcroze de Belgique – instytut rytmiki Jaques-Dalcroze'a utworzony dekretem królewskim w 1975, oparty na dorobku powstałej w 1949 w Brukseli szkoły rytmiki Sergine Eckstein. Placówka nie poprzestaje na nauczaniu samej metody Jaques-Dalcroze'a, lecz zajmuje się popularyzowaniem szeroko rozumianych metod kreatywnej i interaktywnej pedagogiki, łączących muzykę, taniec, sztukę sceniczną i sztukę cyrkową. W 1970 dyplom ukończenia kursu pedagogicznego uzyskała Marzena Brzozowska-Kuczkiewicz.

BIBLIOGRAFIA: Brzozowska-Kuczkiewicz, M., *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, Warszawa 1991; „Der Rhythmus. Ein Jahrbuch”, 1911–1913; <http://www.dalcroze.ch/> (dostęp: 26.02.2022); <http://dalcroze.eu/> (dostęp: 26.02.2022); <http://www.hellerau.org/> (dostęp: 26.02.2022); Leyko, M., *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012.

Tomasz Nowak

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

Miejska instytucja kultury mieszcząca się w historycznej siedzibie Teatru Laboratorium w Przejściu Żelaznym na wrocławskim Rynku (Rynek–Ratusz 27), funkcjonująca od stycznia 1990 jako Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, a pod aktualną nazwą od stycznia 2007. Od samorozwiązania Teatru Laboratorium w 1984 zabiegano o powołanie placówki dokumentującej twórczość Grotowskiego. Ośrodek został założony po likwidacji Drugiego Studia Wrocławskiego (1985–1989), kierowanego przez Zbigniewa Cynkutisa, jednego z aktorów Teatru Laboratorium. Pierwszym dyrektorem instytucji był Zbigniew Osiński. W latach 1991–2004 funkcję dyrektora naczelnego pełnił Stanisław Krotoski, a Osiński – dyrektora artystycznego i naukowego. Od 2004 ośrodek prowadzili Jarosław Fret (dyrektor naczelny) i Grzegorz Ziółkowski (dyrektor programowy). W 2006

ośrodek zmienił swoją nazwę i statut, dyrektorem naczelnym od tego czasu jest Fret. Nowa nazwa nawiązuje do placówki prowadzonej przez Grotowskiego we Wrocławiu w latach 1965–1984, kiedy nazwę Teatr Laboratorium dopełniał człon Instytut Badań Metody Aktorskiej (w 1970 Instytut Aktora). Od 2010 do 2013 dyrektorem programowym był Dariusz Kosiński. Jak pisali założyciele ośrodka, jego głównym zadaniem były „prace dokumentacyjne, badawcze i popularyzatorskie, dotyczące przede wszystkim twórczości Jerzego Grotowskiego, jego źródeł, oddziaływania i recepcji” [Osiński 1996: 8]. Działalność instytutu opiera się na kilku filarach, są to: praca archiwalno-dokumentacyjna; działalność wydawnicza – wydawnictwa książkowe (własne i w ramach Icarus Publishing Enterprise), czasopisma („Didaskalia. Gazeta Teatralna”, pismo internetowe „Performer”, ponadto instytut jest współwydawcą anglojęzycznego czasopisma „Polish Theatre Perspective”) i filmy; program edukacyjny – seminaria, warsztaty, konferencje, wykłady, promocje książek i projekcje filmowe o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym (m.in. BodyConstitution, Kino Teatralne, Słońce – Szkoła Reny Mireckiej, Otwarty Uniwersytet Poszukiwań, Regula contra Regulam, wortal grotowski.net); rezydencje artystyczne – produkcja spektakli, sesje i pokazy pracy, program Masters in Residence (Peter Brook, Eugenio Barba i Odin Teatret, Anatolij Wasiliew, Theodoros Terzopoulos, Diamanda Galás), praca studiów (Studio Matejka, Kalari, Kokyu), Teatr ZAR. Instytut współpracuje z Odin Teatret (Dania), Workcenter of Jerzy Grotowski (Włochy) i Théâtre des Bouffes du Nord (Francja). W 2009 organizował obchody Roku Grotowskiego (m.in. uroczystość wręczenia nagród Premio Europa per il Teatro – Europejskiej Nagrody Teatralnej i New Theatrical Realities – Nowe Rzeczywistości Teatralne), a w 2016 był współorganizatorem Olimpiady Teatralnej – Świat miejscem prawdy we Wrocławiu.

BIBLIOGRAFIA: 25. rocznica powstania Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu, „Performer” 2015, nr 10, <http://www.grotowski.net/performer/performer-10> (dostęp: 26.02.2022); <http://grotowski-institute.art.pl> (dostęp: 26.02.2022); Osiński, Z., *Projekt założeń programowych Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu*, [w:] *Kronika działalności Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 1990 – czerwiec 1996. The Centre of Studies on Jerzy Grotowski's Work and of the Cultural and Theatrical Research, 1990 – June 1996*, red. Z. Osiński, oprac. B. Chojak, M. Hepel, Z. Osiński, Wrocław 1996.

Magdalena Zamorska

Islandia – rozwój tańca współczesnego

Historię tańca jako samodzielnej dziedziny sztuki w Islandii rozpoczął w 1907 przyjazd do Reykjavíku króla Danii i Islandii, któremu towarzyszył tancerz Georg Berthelsen oraz aktorka Stefania Guðmundsdóttir. Przekonała ona Berthelsena do uczenia tańca określanego jako *plastikk* na wyspie. Sama w latach 1914–1918 poznawała różne style tańca w Kopenhadze, których uczyła po swoim powrocie. Tworzyła także choreografie dla Reykjavík Theatre Company. Jej uczennica i członkini zespołu Ásta Norðmann pobierała nauki także w Lipsku, a od 1924 była choreografką teatru. W 1929 otworzyła pierwszą szkołę w Islandii; założycielami kolejnych szkół byli: Rigmor Hansen (1929), Helene Jonsson (1933), Ellen Kid (1937). Tancerze z Islandii coraz liczniej zaczęli uczyć się także za granicą.

W 1947 powstało Félag íslenskra listdansara (FÍLD, Stowarzyszenie Tancerzy Islandzkich) – narodowe stowarzyszenie zrzeszające islandzkich tancerzy – prowadzące obecnie ważne studio taneczne w stolicy. Organizacja oficjalnie mieściła się w domu Norðmann, jego pierwszej prezeski, obok której w skład zarządu wchodził Sigríður Ármann, Sif Þórz, Hansen i Ellý Þorláksson. Grupa ta uczyła się wcześniej poza krajem, a celem stowarzyszenia było uczynienie tańca niezależną dziedziną sztuki. Ármann stworzył pierwszą islandzką choreografię *Eldur* (1950). W 1952 powstała szkoła baletowa przy teatrze narodowym, a w 1967 Bára Magnúsdóttir otworzyła pierwszą szkołę, w której technika klasyczna była uzupełniająca względem wiodącego jazzu. Przełomowym momentem stało się założenie zespołu Íslenski dansflokkurinn (Icelandic Dance Company, 1973), którego choreografem i kierownikiem baletu został Brytyjczyk Alan Carter. Grupę prowadziła po nim Nanna Gunnarsdóttir (1980–1986), dzięki której powstał spektakl w choreogr. Jochena Ulricha – pierwsze pełnospektaklowe widowisko tańca współczesnego w tym kraju. Rozwój zespołu zaowocował jego przeniesieniem wraz ze szkołą baletową teatru narodowego do nowej siedziby (1990) i rok później formalnym rozdzieleniem tych dwóch instytucji. Od 1996, pod kierownictwem Katrín Hall, zespół ponownie osiadł w centrum Reykjavíku. Choreografie dla zespołu tworzyli m.in. Jíří Kylián (*Stoolgame*, 1998), Jorma Uotinen (*Night*, 1998), Ohad Naharin, Johan Inger, Ed Wubbe, Alexander Ekman, Rui Horta, Jo Strömgreen, Ina Christel Johannessen, Anton Lachky, Itzik Galili, Martin Kilvady, Alan Lucien Øyen, Damien Jalet i Sidi Larbi Cherkaoui. Od 2015 dyrektorem jest była członkini zespołu i absolwentka P.A.R.T.S. Erna Ómarsdóttir, której choreografie tworzone dla zespołu łączą elementy tańca współczesnego z wizualnością i elementami performatywnymi. Jej spektakl *The Black Yoga Screaming Chamber* prezentowany był podczas 13. edycji Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł w Warszawie (2014).

W latach 80. powstał także pierwszy w Islandii zespół tańca jazzowego założony przez Bárę Magnúsdóttir (1987) oraz pierwsza niezależna grupa taneczna Pars Pro Toto, powołana przez tancerki: Lárę Stefánsdóttir i Katrín Hall oraz reżysera Guðjóna Pedersena. W tym samym roku powstała grupa Dansleikhús með Ekka (Dance Theatre with Ekka), utworzona przez studentów tańca i aktorstwa: Karen M. Jónsdóttir, Kolbrún Jónsdóttir i Aino Freyja Jarvela oraz Ómarsdóttir. Współczesna scena islandzka jest dość tłoczna, biorąc pod uwagę populację kraju. Poza wymienionymi grupami należy jeszcze wskazać: założony w 2004 przez Sveinbjörg Þórhallsdóttir oraz Margrét Sarę Guðjónsdóttir zespół Panic Production, będący rozpoznawalnym na świecie teatrem tańca; Helenę Jónsdóttir – choreografkę i twórczynię filmów tańca; Ásrún Magnúsdóttir – choreografkę realizującą projekty zaangażowane społecznie, w tym Warsaw Dance Folk (2014) w ramach warszawskiego Festiwalu Ciało/Umysł.

Ważnym stymulatorem rozwoju tańca w Islandii jest RDF (Reykjavík Dance Festival), po raz pierwszy odbył się w sierpniu 2002, a od 2014 – jako centrum tańca – prowadzi także warsztaty, organizuje rezydencje i regularne prezentacje spektakli. Dyrektorem RDF w latach 2014–2021 był duet Alexander Roberts (zaangażowany przede wszystkim w projekty na pograniczu *live art* i tańca) oraz Ásgerður G. Gunnarsdóttir (choreografka, dramaturg, współzałożycielka i organizatorka w latach 2006–2011 festiwalu artFart), od 2021 centrum prowadzą wspólnie brytyjska choreografka Brogan Davison oraz islandzki artysta Pétur Ármannsson.

W Listaháskóli Íslands w Reykjavíku (Islandzka Akademia Sztuk) prowadzony jest kierunek studiów współczesne praktyki taneczne (*alþjóðleg samtímadansbraut*). Program kształcenia obejmuje szeroko pojęte sztuki performatywne (teoria, praktyka twórcza, techniki tańca) ze szczególnym akcentem na taniec, który ma wchodzić w dialog z innymi formami sztuki. Duży nacisk kładzie się na przygotowanie studentów do funkcjonowania w trudnych warunkach rynku tańca. Studia mają charakter międzynarodowy i prowadzone są w języku angielskim.

BIBLIOGRAFIA: Gunnarsdóttir, Á.G., *Identifying and locating contemporary dance as it takes place in Iceland in the present*, praca magisterska, Reykjavik 2012; Icelandic Literature Center, *Dance*, <https://www.islit.is/en/art-and-culture-in-iceland/dance/> (dostęp: 26.02.2022).

Tomasz Ciesielski

Izrael – rozwój tańca współczesnego

W latach. 20. i 30. XX w. nastąpiła światowa fala emigracji Żydów na teren obecnego Izraela; od uzyskania autonomii politycznej przez Państwo Izrael (1948) zaczęła się stopniowo kształtować także kultura charakterystyczna dla społeczności żydowskiej. W Izraelu taniec, mający od czasów biblijnych bardzo szczególną pozycję – w Starym Testamencie znajdziemy na jego określenie aż 12 różnych słów – od początku stał się nieodłącznym elementem nowej kultury i wyrazem tożsamości narodowej. Taniec w Izraelu przez dwie dekady rozwijał się niezależnie od panujących w Europie wpływów *Ausdruckstanz* czy tańca wyzwolonego. Długo dominował tu taniec tradycyjny (np. rumuńska *hora*), pochodzący z diaspory, by z biegiem czasu poddać się także przenikaniu elementów jemeńskich czy arabskich. Na tym tle rolę pionierską – choć o niewielkim znaczeniu artystycznym – odegrali Baruch Agadi i Rina Nikova, przybyła z Moskwy *balerina*, która stworzyła zespół pod nazwą Biblical Ballet. Dopiero Sara Levi-Tanai, założycielka Inbal Dance Company (1940), wykorzystując oryginalne kroki tańca Żydów jemeńskich i łącząc je z nowym ruchem, zwróciła uwagę swoją kreatywnością i skłoniła do podjęcia profesjonalnej edukacji tancerzy izraelskich. Za pionierkę tańca współczesnego w Izraelu uważana jest Gertrud Kraus, wykształcona w Wiedniu ekspresjonistyczna tancerka i choreografka współpracująca z Rudolfem Labanem, która pod koniec lat 30. stworzyła w Tel Awiwie zespół tańca nowoczesnego, a następnie – po stypendium w USA – w 1950 wraz z Talley Beatty powołała Israel Ballet Theatre. Również Jerome Robbins przy wsparciu American Fund for Israel w latach 50. nawiązał relacje z rodzącym się środowiskiem tańca. Rewolucję techniczną i stylistyczną taniec w Izraelu zawdzięcza jednak bezpośredniemu wpływom amerykańskiego *modern dance* spod znaku Marthy Graham. Zachęcona przez baronową Batshevę de Rothschild, Graham rozpoczęła dwutorowe działanie edukacyjne, zapraszając wyróżniających się tancerzy na studia do swojej szkoły w Nowym Jorku i wysyłając do Tel Awiwu swoich pedagogów, takich jak Anna Sokolow, by doskonalili umiejętności artystów w Izraelu. Efektem tych działań było powołanie w 1964 subsydiowanego przez baronową de Rothschild zespołu Batsheva Dance Company. Baronowa była również fundatorką działającego w latach 1967–2006 zespołu Bat-Dor Dance Company, którym kierowała Jeanette Ordman, Bat-Dor Ballet School (1968) oraz Centrum Medycyny Tańca (1985). Batsheva Dance Company, dzięki patronatowi artystycznemu Graham, pozyskała do współpracy choreograficznej Roberta Cohana, Glena Tetleya, Sokolow. Po kilku latach działalności zespołu w roli choreografów zadebiutowali wybitni soliści: Rena Gluck, Rina Schenfeld, Moshe Efrati. Tym samym na scenie izraelskiej pojawiło się grono rodzimych choreografów, do których wkrótce dołączyli najwybitniejsi artyści tańca: Ohad Naharin, Daniel Ezralow, Rami Be’er, których spektakle współtworzyły światowy taniec współczesny. Początek nowego okresu w tańcu izraelskim i zainicjowanie świadomej polityki jego rozwoju przypadło na lata 70. i 80. XX w. Wówczas powstały nowe zespoły i instytucje, zadebiutowali znaczący choreografowie. W 1967 rozpoczął działalność wspomniany zespół Bat-Dor

Company, który pozyskał do współpracy m.in. Antony Tudora, Alvina Ailey i Lara Lubovitcha, a styl zespołu tworzyła harmonijna synteza klasyki i tańca współczesnego. W 1967 zainaugurowała działalność Israel Ballet Company, pod kier. Berty Yampolsky oraz Hillela Markmana, specjalizująca się w repertuarze klasycznym, oraz kolejne grupy, wśród których od początku wyróżniała się Kibbutz Contemporary Dance Company (KCDC, 1973). Powstanie tego zespołu związane jest z działalnością Ga'aton Company (1960–1964) oraz Western Galilee Company (1965–1970), założonych przez Yehudit Arnon, pierwszą dyrektorkę artystyczną KCDC. Pierwotnie był to rodzaj sekcji tańca, która mając swoją siedzibę w Kibbutz Ga'aton przy granicy z Libanem, podróżowała ze swoimi spektaklami po terenie całego Izraela. Zespołem o światowej renomie stał się w latach 90., a pozycję tę ugruntował jego obecny dyrektorka artystyczna Be'er. Posługując się na wskroś współczesnym językiem, zespół porusza się często w przestrzeni tradycji i trudnej historii Izraela. W tańcu współczesnym w Izraelu wyraźnie zaznacza swoją obecność już trzecie pokolenie choreografów, którzy łącząc twórczo konwencje i style, czerpią z całego bogactwa tańca współczesnego, uzupełniając go o nowe akcenty kreacyjne, dzięki czemu zyskują wysoką rozpoznawalność na międzynarodowej scenie tańca. W tym kontekście należy podkreślić dokonania Itzika Galili, Noi Wertheim i Vertigo Dance Company, Emanuela Gata, Noi Dar, Inbal Pinto i Avshaloma Pollaka, a z najmłodszego pokolenia – Yossi Berga, Odeda Grafa, Idana Cohena, Renany Raz, Yasmeen Godder, Arkadiego Zaidesa, Sharon Eyal.

Finansowanie tańca jest w Izraelu wieloźródłowe, dobrym zwyczajem jest przenikanie się mecenatu państwowego i prywatnego. Najlepszym tego przykładem jest – ufundowane przez rodzinę Dellal, władze miejskie Tel Awiwu i Ministerstwo Kultury – Suzanne Dellal Center for Dance and Theater. Zadaniem centrum jest kultywowanie, wspieranie i promowanie sztuki tańca. Te cele realizowane są na ogromną skalę, z zaangażowaniem bardzo poważnych środków finansowych. Centrum organizuje ok. 700 wydarzeń rocznie i jest jedną z największych atrakcji kulturalnych Tel Awiwu. Stałymi rezydentami centrum są zespoły Batsheva Dance Company i Inbal Pinto & Avshalom Pollak Dance Company. Podstawowa działalność Suzanne Dellal Center to projekty umożliwiające debiut młodym choreografom, kursy choreograficzne, prezentowanie najlepszych dzieł roku oraz wsparcie techniczne i logistyczne dla małych, poszukujących grup. Kluczowym wydarzeniem organizowanym przez centrum jest International Exposure, coroczna prezentacja uznanych i młodych twórców tańca przed międzynarodowym gremium. Innymi wartymi wspomnienia wydarzeniami są: Acco Festival of Israeli Alternative Theatre (Festiwal Izraelskiego Teatru Alternatywnego w Akce), Karmiel Dance Festival (Festiwal Tańca w Karmiel) – mający głównie, choć nie tylko, folklorystyczny charakter, oraz Israeli Contact Improvisation Festival (Izraelski Festiwal Kontakt Improwizacji) w Jerozolimie. Tam też działa Conservatory of Music and Dance, Wydział Tańca powstały w 1965, oraz Machol Shalem Dance House, ośrodek tańca niezależnego, organizator m.in. Jerusalem International Dance Week. Uczniowie izraelscy – teoretyk tańca Noa Eshkol i profesor architektury Avraham Wachman, wypracowali własny system notacji tańca, Eshkol–Wachman Movement Notation, który jest wykorzystywany również w terapii. Taniec w Izraelu charakteryzuje szacunek dla tradycji i historii narodu oraz traktowanie kulturowego dziedzictwa jako źródła inspiracji, nie mniej nie brakuje choreografów przyglądających mu się również z krytycznej perspektywy.

BIBLIOGRAFIA: Galili, D.F., *Contemporary Dance in Israel*, Getxo 2012.

Jagoda Ignaczak

Jacob's Pillow

amerykański ośrodek organizujący od 1941 międzynarodowy Jacob's Pillow Dance Festival w Becket, Massachusetts, pierwszy amerykański festiwal tańca. Twórcą ośrodka był Ted Shawn, który w 1930 kupił XVIII-wieczną farmę Jacob's Pillow i przekształcił ją w letnią siedzibę zespołu Ted Shawn's Men Dancers (1933–1940). Pierwszy publiczny pokaz odbył się tutaj w lipcu 1933, kiedy zaprezentowano *lecture demonstration*, jednocześnie ok. 45 widzów częstując herbata, co dało późniejszą nazwę wykładów performatywnych Tea Lecture Demonstrations – weszły one na stałe do programu prezentacji. W okresie 1933–1940 – określanym jako „siedem magicznych lat” – zespół wystąpił ponad 1250 razy w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, na Kubie i w Wielkiej Brytanii, kontynuując w sezonach letnich cykl wykładów.

Większość prac rolniczych i budowlanych na farmie wykonywali sami tancerze. Ich ruchy, związane z czynnościami typowo męskimi, włączane były do choreografii Shawna. W 1940 zespół zakończył działalność, gdyż tancerze zostali powołani do wojska. Farmę wydzierżawiła wówczas Mary Washington Ball i prowadziła tam Jacob's Pillow School of Dance and Festival, a w sezonie letnim 1941 Alicia Markova i Anton Dolin organizowali tam International Dance Festival and School. Artyści występowali w zaadaptowanej stodole, która służyła także jako studio.

Jesienią 1941 grupa entuzjastów wykupiła farmę i przekształciła Jacob's Pillow Dance Festival w edukacyjno-artystyczną organizację non profit, zatrudniając w latach 1942–1972 Shawna na stanowisku dyrektora. Wówczas wg projektu Josepha Franza wybudowano Ted Shawn Theatre zaprojektowany dla przedstawień tanecznych, z widownią na ponad 500 osób, który zainaugurował działalność 9 lipca 1942. Był to pierwszy w Stanach Zjednoczonych obiekt przeznaczony wyłącznie dla tańca. Architektura budynków nawiązywała do historii tego miejsca i harmonizowała z wiejskim otoczeniem. Znajdują się tam m.in. naturalnej wielkości portrety Shawna w roli Indianina Hopi i Ruth St. Denis jako Kwannon, japońskiej bogini miłosierdzia, namalowane przez Alberta Hertera.

Mimo trudności spowodowanych działaniami wojennymi ośrodek zyskiwał coraz większą popularność. Shawn prowadził konsekwentną politykę repertuarową, prezentując różne odmiany tańca: *modern dance*, taniec ludowy i taniec klasyczny, tańce etniczne, balet i pantomimę. Występowały tu także zespoły o międzynarodowej sławie, m.in. National Ballet of Canada (1953), Royal Danish Ballet (1955), Ballet Rambert (1959) oraz niemal wszystkie najważniejsze zespoły amerykańskie.

W latach 1975–1979 kierownictwo przejął Norman Walker, który przebudował i udoskonalił edukacyjne i sceniczne zaplecze ośrodka; jego następczynią od 1980 przez kolejnych 10 lat była Liz Thompson, która wprowadziła popularne prezentacje Inside/Out, umożliwiła artystom otwarty dostęp do pracy studyjnej, zainicjowała budowę studia i teatru, znanego obecnie jako Doris Duke Theatre. Kolejni dyrektorzy rozwijali organizację i infrastrukturę ośrodka, przekształcając go w instytucję o znaczeniu narodowym. W 1998 jej dyrektorem została Ella Baff, która wprowadziła Jacob's Pillow w XXI w. i która najdłużej sprawowała obowiązki dyrektora

od czasów Shawna, pod jej kierownictwem ośrodki osiągnął niezwykle poziom rozwoju instytucjonalnego i zdobył wielu nowych entuzjastów tańca. Dzięki rozważnej polityce to historyczne miejsce narodzin tańca jako narodowej sztuki amerykańskiej, rozbudowane o archiwum tańca, zachowuje rustykalną atmosferę farmy, coroczny zaś Jacob's Pillow Dance Festival przez ponad 10 tygodni prezentuje wyłącznie taneczny program. W 2000 ośrodek znalazł się na liście Dance Heritage Coalition jako jeden z America's Irreplaceable Dance Treasures (Skarby Amerykańskiego Dziedzictwa Tańca) oraz został włączony do National Register of Historic Places (Narodowego Rejestru Miejsc Historycznych); w 2003 rząd federalny nadał mu status National Historic Landmark (Narodowego Pomnika Historycznego), w 2011 zaś prezydent Barack Obama uhonorował go National Medal of Arts (Narodowym Medalem Sztuki).

BIBLIOGRAFIA: <https://www.jacobspillow.org/> (dostęp: 26.02.2022); Owen, N., *A Certain Place. The Jacob's Pillow Story. Foreword by Ella Baff*, Beckett, Mt 2002; Shawn, T., *How Beautiful Upon the Mountain. A History of Jacob's Pillow*, Whitefish, Montana 2007; Sherman, J., B. Mumaw, *Barton Mumaw, Dancer. From Denishawn to Jacob's Pillow and Beyond*, Middletown 2000; Terry, W., *Ted Shawn. Father of American Dance*, New York 1976.

Jadwiga Majewska

Japonia – tradycja i rozwój tańca współczesnego

Historyczne źródła japońskiego tańca tradycyjnego *nihon buyō* tkwią w formach tańca rytualnego (m.in. sintoistyczne tańce *kagura*), tańca obrzędowego wykonywanego podczas rytuałów agrarnych (m.in. taniec polny *ta-mai* wywodzący się z ludowego tańca *dengaku*), tańca *furyu* (taniec świecki wywodzący się z tańców buddyjskich), tradycyjnego tańca *odori*. Do źródeł zapożyczonych należą przeniesione z Chin, Korei i Indii tańce rytualne, widowiska muzyczne, tańce i rozrywki teatralne, w tym – widowisko *bugaku*, od ok. VIII w. rozwijające się w japońskich kręgach arystokratycznych, złożone z elementów tańców i muzyki importowanych i przekształconych przez Japończyków, oraz *gigaku* (widowisko z użyciem masek) i *sangaku* (widowisko wykorzystujące taniec, pantomimę, akrobacje, zonglerkę, pieśni i animację lalek).

Pierwsze wzmianki o tańcu japońskim pojawiły się w *Księdze Dawnych Wydarzeń (Kojiki, 702)*, gdzie bogini Amenouzume tańcząca przed boginią Amaterasu przedstawiona jest jako pierwsza tancerka. Dynamiczny rozwój *nihon buyō* wiązał się z krystalizacją dwóch głównych gatunków tradycyjnego teatru japońskiego – *nō*, którego klasyczna forma wykształciła się w XIV–XV w., i *kabuki*, który narodził się w XVI w., a jego historyczne źródła tkwią w tanecznych występach mniszek sintoistycznych (*miko*) – za początek gatunku uznaje się ekstrawagancki występ taneczny kapłanki i tancerki sintoistycznej Okuni z chramu Izumo (Izumo no Okuni) w 1603 w Kioto.

Na początku XX w., po otwarciu się Japonii na Zachód, silne wpływy kultury zachodniej spowodowały rozwój form tanecznych i teatralnych. W Japonii pojawił się taniec zachodni – balet klasyczny, następnie taniec ekspresjonistyczny, a później taniec jazzowy, *flamenco* i wreszcie amerykański *modern dance (modan dansu)*. Wpływ niemieckiego tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*) Mary Wigman zmienił tor rozwoju tańca japońskiego i poprowadził go ku eksperymentom, które odegrały istotną rolę w kształtowaniu się m.in. tańca *butō* i tańca współczesnego (*gendai buyō*).

Tanec zachodni został zaszczerpiiony w Japonii przez włoskiego baletmistrza – Giovanniego V. Rossiego, który w 1912 został zatrudniony przez dyrekcję Teikoku Gekijō (Teatr Cesarski,

nazywany także Teigeki) jako nauczyciel baletu klasycznego i zachodnich technik operowych. Następnie wizyta Anny Pawłowej w 1922 i jej działalność pedagogiczna w Japonii spowodowała, że balet klasyczny zyskał silną pozycję. Pierwsze japońskie realizacje zachodniego baletu to dwa spektakle Azumy Yusaku (ucznia Pawłowej) w 1941 – *Sylfida* i *Popołudnie fauna*.

Po II wojnie światowej istotny wpływ na rozwój baletu klasycznego miał Masahide Komaki i jego zespół baletowy – Komaki Barē (Balet Komakiego). W 1961 Sulamith Messerer i Aleksei Varlamov ze szkoły Baletu Teatru Bolszoi otworzyli Szkołę Baletową im. Piotra Czajkowskiego. W 1964 Tadatsugu Sasaki powołał do życia Tōkyō barē (Balet Tokijski), obecnie z siedzibą w Tokyo Bunka Kaikan (Opera Tokijska).

Pionierami tańca współczesnego (*gendai buyō*) na gruncie japońskim byli Ishii Baku i Eguchi Takaya. Ishii poznał rytmikę Émile'a Jaques-Dalcroze'a i taniec wyzwolony Isadora Duncan, a jego eksperymenty oscylowały wokół inspiracji czerpanych m.in. z pracy Wigman. W 1916 Ishii zaprezentował swój pierwszy *buyō-shi* (wiersz taneczny) zatytułowany *Nikki no ichi peji* (Strona z pamiętnika), który uważany jest za pierwszą japońską choreografię tańca współczesnego. Takaya tworzył taniec współczesny, inspirując się niemieckim ekspresjonizmem (Wigman); oprócz działalności scenicznej w latach 1954–1974 wydawał magazyn „Gendai Buyō” (Taniec Współczesny).

Od ok. 1950 na dynamiczny rozwój japońskiego *modan dansu* znaczący wpływ miał taniec amerykański – wizyty zespołów Marthy Graham, José Limóna, Alvina Ailey, Merce'a Cunninghama i Paula Taylora. Pod ich wpływem swoje choreografie tworzyli m.in. Akiko Kanda, Takako Asakawa, Yuriko Kimura. Tancerze i choreografowie działający na rzecz rozwoju tańca współczesnego w Japonii po 1945 to m.in. Miyako Shiga, Fuji Mieko, Miki Yoko, Noriko Ando, Akiko Ishii, Ezaki Tsukasa, Ichiro Kitai, Mizuomi Ikeda, Takashi Nishida, Shoji Hiroshi, Rina Atsumi.

Awangardowy taniec *butō*, od powstania w ok. 1950 do dziś, stanowi jeden z najbardziej rozpoznawalnych gatunków japońskiego tańca współczesnego, którego pozytywna recepcja w Europie i Stanach Zjednoczonych w latach 70. i 80. XX w. przyniosła wyodrębnienie się różnych odmian i pojawienie się nowych grup i tancerzy indywidualnych w Japonii i poza jej granicami. Pionierami *butō* byli Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno; istotny wpływ na rozwój gatunku mieli także m.in. Akaji Maro, Akira Kasai, Carlotta Ikeda, Min Tanaka, Kō Murobushi – jeden z najbardziej rozpoznawalnych współcześnie artystów *butō*, prezentujący swoje prace na całym świecie (w 2018 ukazała się antologia jego tekstów *Kō Murobushi Shusei*, wyd. Kawade Shobo Shinsha).

W latach 80. i 90. obok intensywnego rozwoju tańca *butō* i *modan dans* pojawił się w Japonii także silny zwrot w kierunku *postmodern dance*, którego pionierami byli m.in. Bonjin Atsugi i Kei Takei. Wśród reprezentantów japońskiego tańca postmodernistycznego, którzy w latach 90. mieli już ugruntowaną pozycję, wymienić należy Saburo Teshigawarę – artystę nurtu *post-butō*, który zdobył międzynarodową sławę spektaklem *Kaze no Sentan* (Czubek wiatru – główna nagroda w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym Bagnolet w Paryżu w 1986), w 1985 założył zespół Karas, z którym występuje na najważniejszych scenach i festiwalach świata; w 2015 jego choreografia *Kantor Tropy – On a Sunny Day*, wyprodukowana we współpracy Karas z Teatrem Amareya, prezentowana była w Gdańsku, Krakowie i Tokio. Itō Kim – nagradzany choreograf i tancerz, kierownik zespołu Itō + The Glorious Future (od 2007 zespół działa pod nazwą The Glorious Future), za spektakl *Dead and Alive – Body on the Borderline* w 1996 otrzymał główną nagrodę choreograficzną Rencontres Chorégraphiques Internationales de Saint-Denis. Z kolei zespół H. Art Chaos (założony w 1989 przez Sakiko Oshimę i tancerkę Naoko Shirakawę, dyr. Oshima) prezentuje odważne wieloobsadowe spektakle, charakteryzujące

się „postindustrialną wrażliwością” [Kisselgoff 2001: 58], podejmujące temat pozycji kobiet we współczesnej Japonii; spektakl *Secret Club... Floating Angel* (2000) przyniósł zespołowi międzynarodową sławę (tytuł Najlepszego Spektaklu Roku 2000 przyznany przez „The New York Times”); w 2004 *Święto wiosny / Miserere* (*Haru no saiten / Miserere*, choreogr. Oshima, 2003) prezentowany był w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

Zespoły i artyści intensywnie działający na przełomie XX i XXI w. to także The Dumb Type, M-laboratory, zespół Condors, Dance Theatre Ludens, Takao Kawaguchi, Kota Yamazaki, Mitsutake Kasai, Naoka Uemura, Teita Iwabuchi, Osamu Jareo, Terada Misako, Kaho Kogure, Mako Sumiji, Yōko Higashino, Tsuyoshi Shirai, Mika Kurosawa, Kakuya Ohashi, Shiroy Tada i in.

W ciągu drugiej dekady XX w. zaczął się intensywnie rozwijać nurt tańca określany mianem *J-dance*, łączący taniec współczesny z kulturą popularną. Należą do niego następujące zespoły: Condors (dyr. Ryohei Kondo), Idevian Crew (dyr. Shigehiro Ide), Nibroll (dyr. Mikuni Yanahara), Strange Kinoko Dance Company (dyr. Chie Itoh).

W latach 1990–2004 pojawiły się nowe sceny prezentujące i produkujące taniec – Yokohama Red Brick Warehouse, Aichi Arts Center w Nagoi, Setagaya Public Theater w Tokio, Shin Kokuritsu Gekijo – Nowy Teatr Narodowy w Tokio, Yamaguchi Center for Arts and Media, Spiral Hall, Park Tower Hall, Session House, ST Spot Yokohama, Die Pratzte, d-Soko, Morishita Studio. Zapewniając dofinansowanie dla zespołów i artystów tańca, ośrodki te przyczyniły się do dynamicznego rozwoju japońskiej sceny tańca współczesnego XXI w. W tym okresie pojawiło się także nowe pokolenie producentów tańca, co wpłynęło na znaczny wzrost liczby realizowanych spektakli [Tsuboike 2010: 2]. Powstały też nowe festiwale i konkursy tańca współczesnego (Park Tower Next Dance Festival, Shizuoka Performing Arts Center Choreographers Festival, Tokyo International Arts Festival, Yokohama Dance Collection, SoloxDuo Competition, Toyota Choreography Awards – projekt realizowany w latach 2002–2016 w partnerstwie międzysektorowym Toyota Motor Corporation i Teatr Publiczny Setagaya, Special Achievement Prize Solo Danza Tokyo i in.), w których zadebiutowali artyści młodego pokolenia, m.in. Junichi Akagawa, Shun Nakamura, Kozue Kawabe, Nozomi Matsuo – podejmują oni tematykę tożsamości i płci kulturowej oraz szukają nowych form ekspresji i eksploracji ciała na pograniczu tańca i performansu.

Obok wyżej wymienionych ośrodków ważny wpływ na rozwój tańca współczesnego w Japonii miał także od początku lat 90. system prywatnego sponsoringu korporacyjnego i fundacyjnego. Wśród najważniejszych mecenasów tańca znalazły się takie korporacje jak: Asahi Breweries, Toyota Motor Corporation, Kirin Brewery, Shiseido, Matsushita Electric Industrial (Panasonic), The Harkness Foundation for Dance, Japan Foundation (oferuje granty dla badaczy tańca i artystów), Saison Foundation, Bunkacho.

Od początku XXI w. trwa widoczne przesunięcie w kierunku publicznego finansowania sztuki tańca (schyłek mecenatu prywatnego nastąpił w 2016). Pojawiły się klastry festiwali realizowanych przez instytucje publiczne (Setouchi Triennale, Aichi Triennale, Saitama Triennale i in.). Nowe projekty artystyczne i programy grantowe zostały także uruchomione przez głównych mecenasów publicznych – Agency for Cultural Affairs, Arts Council Tokyo, Japan Arts Council. Wśród organizacji pozarządowych wspierających rozwój tańca i dyskurs na jego temat są także: Japanese Society for Dance Research (Gendai Buyō Kyōkai, założona w 1975; od 1978 publikuje magazyn „Buyōgaku” – Choreologia), Japan Contemporary Dance Network (2001), Hikaku Buyō Gakkai Kiyaku (Japońskie Towarzystwo Studiów Komparatystycznych Tańca, 1989).

W latach 2000–2018 japoński taniec współczesny osiągnął pełnię dojrzałości [Tsutsumi 2020: 101–111] i kontynuuje drogę w kierunku dalszej instytucjonalizacji. Nowym modelem w rozwoju tańca XXI w. stał się Noism (dyr. Kanamori Jo), pierwszy w historii zespół tańca współczesnego funkcjonujący jako stały rezydent miejskiej instytucji Ryutopia City Performing Arts Centre w miejscowości Niigata.

Dalszą instytucjonalizację tańca współczesnego w XXI w. wspiera intensywny rozwój ośrodków badawczych i archiwizujących taniec (m.in. Archiwum Tatsumiego Hijikaty w Keio University Art Centre na Uniwersytecie Keio; projekt Archiwum Tańca w Studio Kazuo Ohno; projekt Archiwa Tańca w Japonii w Shin Kokuritsu Gekijo – Nowym Teatrze Narodowym w Tokio; Dance Archive Boxes w Saison Foundation; Archiwum Eguchiego Takayi; Archiwum Baletowe Usui Kenji w Usui Kenji Barē Korekushon).

Spośród japońskich artystów tańca działających na rzecz polsko-japońskich kontaktów kulturalnych i obecności tańca japońskiego w Polsce wyróżnić należy m.in. Jun Midorikawę, Atsushi Takenouchi, Issa Miurę, Daisuke Yoshimoto. Innym przykładem polsko-japońskich związków w obszarze tańca jest prowadzony od 2017 projekt Młody Duch Tańca, który polega na realizacji polsko-japońskich widowisk baletowych z udziałem uczniów ogólnokształcących szkół baletowych z Polski i ich rówieśników z Japonii; po raz pierwszy *tournee* projektu po Polsce zorganizowano w 2019 w ramach obchodów 100. rocznicy podpisania polsko-japońskich porozumień dyplomatycznych. Inicjatorem projektu był dawny solista Stuttgarter Ballett Wiesław Dudek, który wraz z wybitną solistką K-Ballet Tokyo – Shoko Nakamurą (Nagroda Tachibana Akiko 2018) działa artystycznie i edukacyjnie jako Shoko & Wiesław Project.

BIBLIOGRAFIA: Kisselgoff, A., *Turn (Biff!) and Spin (Shazam!)*, „New York Times” 10 February 2000; Kuniyoshi, K., *Contemporary Dance in Japan. New wave in dance and butoh after the 1990s*, przeł. na jęz. ang. K. Yoshida, red. A. Patterson, <http://media.walkerart.org/pdf/akira.pdf> (dostęp: 9.09.2019); Shiba, M., *Modern Dance in Japan. The Influence of the Western Culture and What Japan Created on Its Own*, „Journal of Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text” 2006, t. 6, nr 1; Tsuboike, E., *An Overview. Latest Trends by Genre. Contemporary Dance*, Tokyo 2010; Tsutsumi, H., *Contemporary Dance and Butoh*, „Theatre Yearbook 2020 – Theatre in Japan” 2020; Wakamatsu, M., M. Ichikawa, *The Modern Situation and Traits of Japanese Dancers*, Hongkong 1990.

Katarzyna Pastuszek

Jaques-Dalcroze Émile

właśc. Émile Henri Jaques [1865–1950]

szwajcarski kompozytor, muzyk i pedagog, twórca rytmiki (gimnastyki rytmicznej, metody Jaques-Dalcroze’a). Kształcił się w zakresie muzyki w Genewie, Paryżu i Wiedniu. Podczas studiów był członkiem Towarzystwa Literackiego Belles-Lettres (1881), uczył się też sztuki dramatycznej w paryskiej Comédie-Française oraz był asystentem kapelmistrza i dyrektora chóru w teatrze muzycznym w Algierze (1886/1887). W latach 1892–1910 pracował jako nauczyciel solfeżu i harmonii w Konserwatorium Genewskim. W tym czasie opracował autorską metodę umuzykalnienia (metoda Jaques-Dalcroze’a), w tym rytmiki, którą propagował m.in. podczas Kongresów Towarzystwa Muzyków Szwajcarskich w Lozannie i w Arrau w 1902 oraz w Soleur w 1905. W latach 1911–1914 sprawował funkcję dyrektora kursów szkoleniowych w zakresie

gimnastyki rytmicznej w Instytucie Jaques-Dalcroze'a w Hellerau pod Dreznem (Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus), a od 1915 do 1950 kursów rytmiki w Genewie (gdzie otwarty został instytut o tej samej nazwie – Institut Jaques-Dalcroze). W latach 1924–1926 swoje idee promował w Paryżu. W 1926 w Genewie odbył się pierwszy Congrès du Rythme, podczas którego utworzono stowarzyszenie pedagogów rytmiki istniejące do dziś pod nazwą Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique (F.I.E.R.). Otrzymał Order Oficera Legii Honorowej (1929), doktorat *honoris causa* uniwersytetów w Chicago (1937), Lozannie (1945), Clermont-Ferrand (1948) i Genewie (1948), był laureatem Nagrody Muzycznej Miasta Genewa (1947). W 1911 i 1927 wraz z uczniami dał pokazy własnej metody w Warszawie.

Metoda Jaques-Dalcroze'a składa się z trzech elementów: solfeżu, improwizacji i rytmiki, w której ruch odgrywa istotną rolę, gdyż jej twórca stwierdził, że działanie muzyki nie dotyczy tylko słuchu, ale także układu mięśniowego i nerwowego. Rytm, dynamika i wywoływane przez muzykę emocje znajdują swoje odpowiedniki w działaniach ruchowych ciała ludzkiego, które możemy traktować jako pierwotny instrument zdolny do oddania wszelkich odmian rytmu, tempa i dynamiki. Ćwiczenia rytmiczne z kolei umożliwiają rozwój edukacji w zakresie zmysłów i świadomości, koordynacji czasowo-przestrzennej, ruchowej oraz myślenia z działaniem. System wywarł ogromny wpływ na kształtowanie się niemieckiego tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*), rozwój baletu i tańca współczesnego, unowocześnienie stylu gry aktorskiej w teatrze dramatycznym oraz inne koncepcje pedagogiczne (np. metodę edukacji muzycznej Carla Orffa). Co roku na kursy w jego placówkach uczęszczało po kilkuset uczniów, a wśród nich: Marie Rambert, Mary Wigman, Hanya Holm, Wiera Griner, Jeanne de Salzmann, Inga Jacoby, Sergiusz Wołkoński, Janina Mieczysława, Flora Szczepanowska, Zofia Świątkowska, Maria Wernicka, Halina Patkowska, Adolfina Paszkowska, Franciszka Kutnerówna, Maria Rudzka, Kazimierz Kleczyński, Stefan Wysocki, Tadeusz Jarecki, Jarosław Jarecki, Stanisław Wiechowicz i Stanisław Głowacki.

BIBLIOGRAFIA: Berchtold, A., *Emile Jaques-Dalcroze et son temps*, Lausanne 2000; Brzozowska-Kuczkiewicz, M., *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, Warszawa 1991; Jaques-Dalcroze, É., *La Rythmique*, Lausanne 1906 (wznowienie 1918); Jaques-Dalcroze, É., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris 1920 (wznowienie Lausanne 1935, 1965); Jaques-Dalcroze, É., *Pisma wybrane*, przeł. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992; Spector, I., *Rhythm and life. The work of Emile Jaques-Dalcroze*, Stuyvesant 1990.

Tomasz Nowak

Jarzynówna-Sobczak Janina

[1915–2004]

polska tancerka, choreografka i pedagog tańca. Ukończyła w Krakowie Szkołę Plastyki i Rytmiki Wandy Haburzanki oraz Konserwatorium Niny Dolińskiej; pierwszy angaż otrzymała w sezonie 1938/1939 w Teatrze im. Juliusza Słowackiego. Założyła w Krakowie prywatną Szkołę Tańca Artystycznego, której kierownikiem była w latach 1938–1939 oraz 1945–1946. Od 1946 szkoła działała w Gdańsku, w 1952 została przekształcona w Państwową Średnią Szkołę Baletową, której była kierowniczką, a obecnie jest jej patronką.

Od 1948 współpracowała jako choreografka z gdańskim Teatrem Wybrzeże, potem ze Studiem Operowym Filharmonii Bałtyckiej, a od 1955 Teatrem Lalki i Aktora Miniatura

w Gdańsku. W latach 1953–1976 była kierownikiem artystycznym założonego przez siebie zespołu baletowego Państwowej Opery Bałtyckiej (zob. *balet Opery Bałtyckiej*) w Gdańsku, w którego składzie znalazły się m.in. *Olga Sławska*, Stanisława Selmówna, Krystyna Gruszkówna. Przez ponad 20 lat pracy w tym teatrze przygotowała 45 przedstawień baletowych, m.in. *Pan Twardowski* (muz. Ludomir Różycki, 1954, 1965), *Dafnis i Chloé* (muz. Maurice Ravel, 1958), *Kopciuszek* (muz. Siergiej Prokofjew, 1959), *Cudowny mandaryn* (muz. Béla Bartók, 1960), *Harnasie* (muz. Karol Szymanowski, 1960), *Tytania i Osiol* (muz. Zbigniew Turski, 1967) oraz *Niobe* (muz. Juliusz Łuciuk, 1967). Współpracowała z wieloma teatrami dramatycznymi i operowymi, m.in. z Teatrem Wielkim w Warszawie, Teatrem Wielkim w Łodzi, Teatrem Polskim oraz Operą Nova w Bydgoszczy. Opracowywała choreografię do muzyki współczesnych kompozytorów polskich: Grażyny Bacewicz, Tadeusza Bairda, Henryka Mikołaja Góreckiego, Witolda Lutosławskiego, Wojciecha Kilara i Krzysztofa Pendereckiego. O jej warsztacie choreograficznym Stefan Drajewski pisał: „była pierwszą w Polsce choreografką po okresie socrealizmu, która w folklorze dostrzegła szansę odświeżenia tańca scenicznego. Potraktowała taniec ludowy jako równorzędny wobec tańca klasycznego, historycznego, tańca *modern*... Uznała, że na scenie wszystkie te techniki można łączyć, adaptować wzajemnie, brać z nich to, co w konsekwencji może doprowadzić do stworzenia własnego języka ruchowego” [Drajewski 2019: 89–90].

Opracowała choreografię do filmów *Pamiętnik pani Hanki* (reż. Stanisław Lenartowicz, 1963) i *Kazimierz Wielki* (reż. Ewa i Czesław Petelscy, 1975). Zrealizowała trzy cykle filmów telewizyjnych o balecie i tańcu: *Balet* (1972–1973), *Balet polski* (1974–1975), *Teatr wizji i ruchu* (1974–1975).

Była cenionym pedagogiem, a jej najwybitniejszą uczennicą była Alicja Boniuszko, *prima-balerina* baletu Państwowej Opery Bałtyckiej. Dzięki jej działalności środowisko gdańskie jest mocno zakorzenione nie tylko w tańcu klasycznym, ale także w kulturze tańca współczesnego.

Została uhonorowana m.in. Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski (1995) i Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (1985); była też pierwszą polską laureatką Medalu Siergieja Diaghilewa (2004).

BIBLIOGRAFIA: Drajewski, S., *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, Poznań 2019; Kanold, B., *Rozmowy o tańcu*, Gdańsk 2003; Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Anna Królicza

Joga

jeden z najstarszych indyjskich systemów filozoficznych zajmujący się związkami między ciałem a umysłem, w wąskim ujęciu – technika dyscyplinowania ciała i umysłu przez trening fizyczny i psychiczny. Joga może być praktykowana w formie *asan* (pozycji – dosł. siedzenie), *pranajamy* (pracy z oddechem), medytacji, ascezy, śpiewów i filozofii. Nazwa pochodzi z sanskrytu od „judź” (*yuj*), co znaczy wiązać, połączyć, zaprzęgać. Można to rozumieć jako połączenie z nieskończonością czy świadomością osiąganę dzięki zjednoczeniu ciała z umysłem (B.K.S. Iyengar). Istnieje wiele definicji i rodzajów jogi (m.in. *Rajajoga*, *Hathajoga*, *Karmajoga*), ale za wspólne źródło uznaje się spisane przez Patańdzalego w II w. p.n.e. *Jogasutry*, w których znajduje się również krótki opis *asan*, stanowiących w dzisiejszych czasach znak rozpoznawczy jogi na Zachodzie. *Asany* przekazywane były przez guru bezpośrednio uczniom, dopiero później opisane zostały w traktatach *hathajogi*

– m.in. *Haṭhayogapradīpikā* z XIV w. autorstwa Swatmaramy. *Asana* to pozycja nieruchoma i docelowo wygodna, na poziomie ciała stanowi koncentrację, poskramia jego ruchliwość, uruchamia uważność wobec kierunków działania przeciwstawnych sił w ciele. Uznaje się, że oddziałuje, zaspokajając różne potrzeby układów ciała, m.in. mięśniowego, pokarmowego, nerwowego. W jodze można posługiwać się również alternatywnymi – mistycznymi mapami ciała, które wyznaczają m.in. *czakry* (dosł. koła) – tak zwane ośrodki energetyczne, usytuowane pionowo na linii kręgosłupa, wewnątrz którego płynie energia – *prana*. Celem praktyki może też być np. uwolnienie *kundalini* (Kundalini Joga, Tantra), uznawanej za energię twórczą, co bywa obecnie wykorzystywane w praktykach improwizacyjnych. Do najbardziej popularnych na Zachodzie należą style *hatha jogi*: joga Iyengara, wykorzystująca różne pomoce (paski, klocki) czy Astanga Vinjasa joga – styl jogi skodyfikowany przez Pattabhi Joisę w układach konkretnych następujących po sobie *asan* zrytmizowanych oddechem i połączonych płynnymi przejściami. Obecnie rynek jogi wykazuje się dużą dynamiką i mechanizmami utowarowienia, co wpływa na wielość nowych stylów (*Bikram Joga*, *Yin Joga*, *Air Joga*, *Acro Joga* etc.), szczególnie w Stanach Zjednoczonych, gdzie w 2016 liczbę praktykujących jogę ludzi oszacowano na 36 mln. Pojawienie się jogi na początku XX w. w Europie i Stanach Zjednoczonych (m.in. za sprawą Swamiego Vivekanandy) miało duży wpływ na praktyki somatyczne. W Polsce do propagatorów jogi należeli Wincenty Lutosławski oraz Malina Michalska – tancerka, która od 1957 prowadziła eksperymentalne studium gimnastyki tanecznej, już w 1966 zakwalifikowane do International Yoga Fellowship Movement.

BIBLIOGRAFIA: Eliade, M., *Joga, Nieśmiertelność i Wolność*, przeł. B. Baranowski, Warszawa 1984; Freeman, R., M. Taylor, *The art of Vinyasa. Awakening Body and Mind through the practice of Ashtanga Yoga*, Boulder 2016; Iyengar, B.K.S., *Pranajama sztuka oddychania w jodze*, przeł. L. Pechal, Płock 1981; „Yoga Journal” 2016, <https://www.yogajournal.com/page/yogainamericastudy> (dostęp: 10.10.2017).

Gabriela Karolczak

Jones Bill T.

[ur. 1952]

amerykański tancerz i choreograf. Podczas stypendium sportowego dla młodzieży z rodzin społecznie defaworyzowanych Afroamerykanów z klasy robotniczej na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork w Binghamton zainteresował się tańcem afrykańskim, afro-karaibskim, baletem i tańcem współczesnym. Tam także poznał fotografa Arniego Zane’a, późniejszego współpracownika i partnera. Wraz z Lois Welk stworzyli American Dance Asylum (1973), kolektyw inspirowany się praktykami reprezentantów *postmodern dance*, głównie kontakt improwizacją. W ramach ADA tworzyli duety, m.in. *Monkey Run Road* (1979), *Blauvelt Mountain* (1979), *Valley Cottage* (1980). W 1982 Jones i Zane zainicjowali działalność Bill T. Jones / Arnie Zane Dance Company. W tym czasie powstały *Secret Pastures* (1984), *The Animals Trilogy* (1986), spektakle, przy realizacji których nawiązali współpracę z artystami wizualnymi, reprezentującymi takie nurty jak *street art* czy *pop-art*. W latach 80. Jones opracowywał choreografię dla Alvin Ailey American Dance Theater, w kolejnej dekadzie – dla Ballet de l’Opéra de Lyon, Staatsballett Berlin, Boston Ballet, Huston Grand Opera. Od 2011 jest dyrektorem artystycznym organizacji New York Live Arts. W okresie ADA siła duetu Jones/Zane polegała na wykorzystaniu fizycznego kontrastu (elegancki ruch wysokiego, czarnego Jonesa kontrastujący z szybkością i zwrotnością niskiego, białego Zane’a).



Il. 37. Bill T. Jones oraz Arnie Zane, 1984. ©Jack Mitchell, Getty Images

Abstrakcyjnym, minimalistycznym działaniom ruchowym towarzyszyły autobiograficzne, często zabawne komentarze. Po stworzeniu własnego zespołu prace duetu stały się bardziej efektowne wizualnie, przyciągając szerszą publiczność. Po śmierci Zane'a w wyniku powikłań związanych z AIDS (1988) Jones nadal kierował zespołem. Zyskał reputację artysty kontrowersyjnego i prowokującego, podejmując trudne społecznie tematy rasizmu i dotyczące społeczności homoseksualnej. Multimedialnym spektaklem *Still / Here* (1994), dotyczącym sytuacji ludzi śmiertelnie chorych, wywołał burzliwą debatę dotyczącą granic tego, co wolno pokazywać w sztuce. Krytyczka Arlene Croce nazwała ten nurt twórczości „sztuką ofiar” (*victim art*) i odmówiła jej recenzowania, pozostawiając pustą szpaltę. Najnowsze spektakle Jonesa są eklektyczne formalnie i gatunkowo oraz bogate wizualnie. Wśród prac stworzonych po 1988 warto wymienić: *Absence* (1989), *D-Man in the Waters* (1989), *Last Supper at Uncle Tom's Cabin / The Promised Land* (1990), *Last Night on Earth* (1992), *We Set Out Early... Visibility Was Poor* (1997), *Reading, Mercy and the Artificial Nigger* (2003), *Blind Date* (2005). Jest autorem autobiografii *Last Night on Earth* (1995) oraz książki dla dzieci *Dance* (1998). W 2013 Bill T. Jones / Arnie Zane Dance Company wystąpił na 20. Międzynarodowych Spotkaniach Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże) w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

BIBLIOGRAFIA: Jones, B.T., *Last Night on Earth*, New York 1995; Jones, B.T., *Story/Time. The Life of an Idea*, Princeton 2014; Łumiński, J., *Wstrząsające amerykańskie dzieła Billa T. Jonesa*, [w:] E. Łuczak, A. Antoszek, *Czarno na białym. Amerykanie, którzy poruszyli Amerykę*, Warszawa 2009; Zimmer, E., S. Quasha, *Body Against Body. The Dance and Other Collaborations of Bill T. Jones and Arnie Zane*, Barrytown 1990.

Magdalena Zamorska

Jooss Kurt

[1901–1979]

niemiecki tancerz, choreograf, pedagog, który wywarł silny wpływ na rozwój tańca w XX w. Rozpoczął studia muzyczne w Stuttgarcie, lecz gdy w 1920 poznał Rudolfa Labana całkowicie poświęcił się tańcowi. W latach 1920–1924 występował w głównych rolach w dziełach Labana (m.in. *Die Geblendeten*, *Himmel und Erde*) i zrealizował swoje pierwsze prace choreograficzne (*Königstanz* – bez muzyki; *Cyklop*, muz. Béla Bartók). W 1924 został zaangażowany w operze w Münster, gdzie wraz z Aino Siimolą (późniejszą żoną) i Sigurdem Leederem założył swój pierwszy zespół Die Neue Tanzbühne, dla którego opracował *Der Dämon* (muz. Paul Hindemith, 1925) i pierwsze choreografie pełnospektaklowe (*Die Brautfahrt*, muz. Jean-Philippe Rameau i François Couperin, 1925; *Tragödie*, muz. improwizowana, 1926). W sezonie 1926/1927 studiował technikę tańca klasycznego u Lubov Yegorovej w Paryżu, co uważał za niezbędną podstawę wszystkich form tańca nowoczesnego. W 1927 objął Wydział Tańca w Folkwangschule w Essen, a w następnym roku ze swoimi uczniami założył zespół Folkwang Tanzbühne, którego pierwszą pełnospektaklową produkcją był *Drosselbart* (muz. Wolfgang Amadeus Mozart, 1929). W 1930 został baletmistrem w operze w Essen, której balet połączył ze swoim zespołem. W 1932 jego spektakl *Der grüne Tisch* (*Zielony stół*) Fritza Cohena – *danse macabre* w ośmiu obrazach na 16 tancerzy – zdobył pierwszą nagrodę w konkursie choreograficznym zorganizowanym przez Archives internationales de la danse w Paryżu. Jest to dzieło, które przyniosło choreografowi światową sławę; wykorzystał w nim motyw średniowiecznego *danse macabre*, który

wyraża okrucieństwa wojny i jest ostrą satyrą na świat wielkiej polityki, sprowadzającej zagładę na zwykłych ludzi. W tym czasie powstały także dwa znaczące przedstawienia – *Großstadt* (muz. Aleksander Tansman, 1932) i *Ein Ball in Alt-Wien* (muz. Joseph Lanner, 1932). W 1933 opuścił Niemcy; ze swoim zespołem pod zmienioną nazwą Les Ballets Jooss występował gościnnie w Europie oraz Ameryce Północnej i Południowej; w marcu 1937 w Warszawie zespół pokazał balet *Dziś Strauss*. W Wielkiej Brytanii od 1934 prowadził Jooss-Leeder School of Dance w Dartington Hall, gdzie wykładali niemieccy emigranci, m.in. Laban. W 1949 wrócił do Niemiec i ponownie podjął pracę w Folkwangschule, a w 1951 reaktywował swój zespół pod nazwą Folkwang Tanztheater, który jednak z powodu braku wsparcia finansowego ze strony władz w 1953 został rozwiązany. W latach 1962–1968 prowadził Folkwang Tanzstudio, do którego należała jego najwybitniejsza uczennica i późniejsza następczyni Pina Bausch. Jego uczennicami były także Susanne Linke i Reinhild Hoffmann. W tym okresie opracował choreografię m.in. do *The Fairy Queen* (muz. Henry Purcell, 1959), *Castor und Pollux* (muz. Rameau, 1962), *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* (muz. Emilio de'Cavalieri, 1968). W 1964 po raz pierwszy wystawił *Zielony stół* z innym niż swój własny zespołem – baletem opery w Monachium, a następnie opracował ten utwór dla Dutch National Ballet w Amsterdamie, Joffrey Ballet w Nowym Jorku i Cullberg Ballet w Sztokholmie, a także dla baletu Teatru Wielkiego w Łodzi we współpracy z córką, Anną Markard (premiera 20 V 1972). Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie wystawił *Zielony stół* w opracowaniu Jeanette Vondersaar w ramach trzyczęściowego przedstawienia *1914* (premiera 15 XI 2014).



Il. 38. Pantomima taneczna *Dziś Strauss* w wykonaniu zespołu baletowego Kurta Joossa, Warszawa 1937. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Jako choreograf stworzył najbardziej dojrzałą i naznaczoną jego specyficznym stylem formę *Ausdruckstanz*; podczas gdy większość tancerek i tancerzy zaliczanych do tego nurtu wyrażała się przez małoobsadowe etiudy sceniczne z eksponowanymi partiami solowymi, twórca *Zielonego stołu* opracowywał pełnospektaklowe przedstawienia taneczne, których osnowę stanowiła fabuła, a ważną rolę – obok *choreografii* – odgrywały środki wyrazu scenicznego: *scenografia*, *kostium*, *maska*, *światło*, tworząc w ten sposób podstawy nowego gatunku scenicznego – *Tanztheater* (zob. teatr tańca). „[D]ążył do wielkiej syntezy. W przeciwieństwie do większej części środowiska nie odrzucał klasycznej techniki baletowej, był też zdania, że taniec nie powinien się odżegnywać od pokrewieństwa z teatrem dramatycznym, ale czerpać z niego pełnymi garściami” [Klimczyk 2010: 34]. Nie angażując się w polityczną agitację, podejmował ważne aktualne problemy społeczne (*Zielony stół*, *Großstadt*), ale równie chętnie współcześnie stylizował historyczne formy baletowe do utworów Purcella, Rameau, de’Cavalieriego, Mozarta, Lannera, eksponując ich aspekt komiczny i liryczny.

Od 2001 amsterdamska Fundacja Anny i Hermanna Markardów oraz miasto Essen przyznają co trzy lata międzynarodową nagrodę Kurt-Jooss-Preis dla debiutujących choreografów.

BIBLIOGRAFIA: Elswit, K., *Watching Weimar Dance*, Oxford 2014; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Kurt Jooss, red. A. Adamson, C. Lidbury, Birmingham 1994; Markard, A., H. Markard, *Jooss. Dokumentation*, Köln 1985; Stöckemann, P., *Etwas ganz Neues muss nun entstehen. Kurt Jooss und das Tanztheater*, München 2002; Walther, S., *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*, Chur 1994.

Małgorzata Leyko

Judson Dance Theater

wspólnota artystów złożona z tancerzy, choreografów, muzyków, malarzy, rzeźbiarzy i filmowców, działająca w latach 1962–1964 w Nowym Jorku. Za początek działalności uważa się prezentację kompozycji tanecznych autorstwa 14 młodych uczestników warsztatu prowadzonego, na zaproszenie Johna Cage’a, przez kompozytora Roberta Dunna, która odbyła się 6 lipca 1962 w Judson Memorial Church w nowojorskiej dzielnicy Greenwich Village. Podczas kilkugodzinnego *Concert of Dance* pokazano 23 choreografie. Ich autorami byli zarówno profesjonalni tancerze, w większości uczniowie Merce’a Cunninghama, jak i artyści innych dziedzin sztuki. Od jesieni 1962 grupa spotykała się na cotygodniowych warsztatach, podczas których tworzone podstawy późniejszego *postmodern dance*. W czasie dwuletniej aktywności zaprezentowano ponad 200 tańców. Do najbardziej znanych członków tego artystycznego kolektywu zalicza się Yvonne Rainer, Steve’a Paxtona, Davida Gordona, Deborah Hay, Trishę Brown oraz artystów młodszego pokolenia: Meredith Monk i Kennetha Kinga. W roli mentorów grupie patronowali Cage, Cunningham, Anna Halprin, Simone Forti. Inspiracją dla twórców był powstający wówczas happening oraz awangardowy Living Theater, którego siedziba mieściła się w tym samym budynku, w którym odbywały się warsztaty.

Cechą wspólną twórców związanych z kolektywem było zakwestionowanie estetyki zarówno tańca klasycznego, jak i *modern dance*. Chodziło jednak nie tylko o estetykę spektakli, lecz również o sposób ich powstawania. Kiedy moderniści stawiali na indywidualizm i oryginalność oraz formalną czystość języka i elitarną erudycję widza, ich następcy postulowali współpracę twórców

reprezentujących różne dziedziny sztuki, egalitarne relacje międzyludzkie oraz wykorzystanie ruchu pozbawionego sztuczności i mimetyzmu, za to skierowanego ku realizacji określonych zadań. Sformalizowaną i symboliczną ekspresję gestu zastąpiono improwizacją ruchową i spontanicznym wykorzystaniem ciała ludzkiego w działaniu skoncentrowanym na samej fizyczności. Święto uległo pod naporem codzienności, piękno ustąpiło miejsca prawdzie, a jedynym ograniczeniem okazał się brak ograniczeń. Metody i ambicje twórców *postmodern dance* wyrastały bezpośrednio z europejskiej awangardy, głównie plastycznej, która postulowała studium materii dzieła i skupienie na poszukiwaniach formalnych. Jeżeli zatem, jak twierdził John Cage, każdy dźwięk jest muzyką, to każde działanie, według Jill Johnston, krytyczki uważanej za teoretyka grupy, może być postrzegane jako taniec. Ta rewolucyjna postawa szybko przekroczyła granice tańca, przenosząc się na działania artystów teatru, sztuk plastycznych, filmu i muzyki niezwiązanych bezpośrednio z nowojorskim kolektywem, lecz zainspirowanych jego ideami. Z czasem postulaty artystyczne, definiowane jako wspólnotowość, a zarazem wolność i przypadkowość kreacji, przybrały znamiona postawy politycznej, uznającej demokratyczną wspólnotę twórców tańca *postmodern* za swoisty model społeczeństwa, co wiązało się z ogólnie panującym wówczas duchem kontrkultury.

Artystyczny kolektyw został formalnie rozwiązany latem 1964, ale działający w jego ramach tancerze, choreografowie, muzycy i plastycy rozwinęli samodzielną, nadzwyczaj owocną pracę twórczą i edukacyjną, nie rezygnując z okazjonalnej współpracy. Wpływ estetyki *postmodern dance* na rozwój tańca współczesnego w Stanach Zjednoczonych, a potem na całym świecie, okazał się tak silny, że wkrótce stała się ona ważnym punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń tancerzy, a obecnie uchodzi za klasykę późnej nowoczesności. Takie zjawiska tańca współczesnego jak używanie ruchów codziennych, celowych, wprowadzanie na scenę niewytrenowanego performerów, minimalizm, kontakt improwizacja, kolektyw twórczy, ironia i humor na scenie, gra z percepcją widza, włączanie go do współodpowiedzialności za końcowy odbiór dzieła (swoiste współtworzenie) wywodzą się pośrednio z dorobku artystów tej wspólnoty.

W 2018 w nowojorskim Museum of Modern Art zorganizowano retrospektywną wystawę *Judson Dance Theater. The Work is Never Done*, na której przypomniano m.in. prace Rainer, Hay, Paxtona, Lucindy Childs i Brown.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962–1964*, Durham 1993; Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Ramsay, B., *Judson Dance Theater*, New York 2006; *Reinventing Dance in the 1960s. Everything Was Possible*, red. S. Banes, współpraca: A. Harris i M. Baryshnikov, Madison 2003; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013.

Jadwiga Majewska

Juilliard School of Music

renomowana amerykańska szkoła sztuk widowiskowych działająca pod obecną nazwą od 1946 w Nowym Jorku z siedzibą w Lincoln Center for the Performing Arts. Powstała w wyniku połączenia w 1926 – dzięki Fundacji Augusta Juilliarda – wcześniejszych uczelni: założonego w 1905 Institute of Musical Art z Juilliard Graduate School. Szkoła prowadzi studia w zakresie sztuki scenicznej, tańca i muzyki.

Dance Department (Wydział Tańca) powstał w 1951 za dyrekcji Marthy Hill. Program studiów, opracowany przez doktora Williama Schumana, oferował studentom tańca naukę technik i repertuaru *modern dance* oraz baletu, z możliwością ukończenia studiów licencjackich, magisterskich oraz podyplomowych. Pierwszymi wykładowcami byli: Agnes de Mille, Martha Graham, Hill, Doris Humphrey, José Limón, Jerome Robbins i Anthony Tudor. Louis Horst odpowiadał za naukę kompozycji, Ann Hutchinson zaś *notacji tańca*.

W latach 1955–1959 w szkole działał Juilliard Dance Theatre pod kierownictwem artystycznym Humphrey, zapewniając młodym tancerzom trening i doświadczenie sceniczne. Członków zespołu, w większości absolwentów Dance Department, wybierano w toku przesłuchań. Teatr szkolny dawał publiczne pokazy zazwyczaj w Juilliard Concert Hall. Na repertuar składały się wznowienia kilku wczesnych prac Humphrey, takich jak *Life of the Bee* (1929), *Race of Life* (1934) i *Bach Partita No. 5 in G Major*, ale najważniejszą produkcją zespołu okazało się *Dawn in New York* autorstwa Humphrey do *Concerto for Piano and Chamber Orchestra* Huntera Johnsona, zamówiona przez Juilliard School of Music i prezentowana w 1956 w ramach obchodów jubileuszu 50-lecia szkoły. Zespół brał też udział w wystawianym przez Juilliard Opera Theater *L'Enfant et les Sortilèges* Maurice'a Ravela, produkcji Fredericka Cohena (1957), i wraz z zespołem Limóna w premierze jego *Missa Brevis* (1958), przedstawieniu zainspirowanym odwagą i godnością, jaką twórca dostrzegł w narodzie polskim. Zespół pracował także z Anną Sokolow i Donaldem McKayle'em. Został rozwiązany kilka miesięcy po śmierci Humphrey (1959). Do zespołu należeli m.in. Joyce Trisler, Lola Huth, Patricia Christopher, Jeff Duncan, krytyk tańca Deborah Jowitt i Melisa Nicolaidese.

Szkoła organizuje coroczne The Summer Dance Intensive – trzytygodniowy program w zakresie klasycznego tańca baletowego i tańca *modern*, przeznaczony dla początkujących tancerzy, przyszłych studentów Juilliard.

BIBLIOGRAFIA: <https://www.juilliard.edu/> (dostęp: 1.03.2022); Humphrey, D., S.J. Cohen, *Doris Humphrey. An Artists First*, Middletown 1972; Siegel, M.B., *Days on Earth. The Dance of Boris Humphrey*, Durham–London 1993.

Jadwiga Majewska

Jurewicz Witold

[ur. 1954]

polski choreograf, pedagog i performer. Po ukończeniu studiów w Akademii Wychowania Fizycznego w Poznaniu (1980) przeniósł się do Kalisza i podjął pracę w Miejskim Domu Kultury, gdzie w 1982 założył dziecięcy zespół Piegus, w 1985 przekształcony w Alter, od 1989 działający jako Teatr Tańca Alter, dla którego stworzył ponad 50 spektakli, m.in. *Przyjaciele* (1993), *Huśtawka* (1994), *List* (1996), *Poniżej nieba, czyli seks po polsku* (1997), *Powyżej nieba* (1997), *Między Czasem a Czasem* (1999), *Żółty* (2003), *Mamo, gdzie jesteś?* (2004), *Hej* (2005), *Kochankowie* (2009), *Czy filozof może mówić o tańcu?* (2011). W 1992 zainicjował w Kaliszu Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych, jeden z najważniejszych festiwali tańca współczesnego w Polsce. Od 1993 wykładał na dwuletnich Instruktorskich Kursach Kwalifikacyjnych z dziedziny tańca współczesnego. W 1995 rozpoczął współpracę z Państwowym Pomaturalnym Studium Kształcenia Animatorów Kultury w Kaliszu, dla którego opracował autorski program kształcenia w zakresie tańca współczesnego. Od 2004 regularnie współdziała z teatrami dramatycznymi,

tworząc dla nich ruch sceniczny (m.in. dla Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Teatru Polskiego w Poznaniu, Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Teatru im. Stefana Jaracza, Teatru Powszechnego i Teatru Nowego w Łodzi, Teatru im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie). W 2008 przeniósł się do Poznania, a Teatr Tańca Alter od tej pory działa okazjonalnie metodą projektową. Od 2008 wykłada na kierunku choreografia i techniki taneczne w łódzkiej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, gdzie w 2012 uzyskał stopień doktora. Uczestniczy w festiwalach i warsztatach tańca współczesnego w Polsce, Niemczech, Holandii, Białorusi, Rosji, Izraelu, Szwecji i Litwie.

Wypracował własną technikę tańca, która opiera się na specyficznym podejściu do pracy z ciężarem ciała, traktowanym jako siła nośna inicjująca ruch. Jest to technika otwarta, gotowa na mierzenie się z oporem, jaki stawia ciało. Wykorzystał tu własne doświadczenia sportowca (członek kadry narodowej w zapasach, 1972), tancerza w zespołach tańca ludowego i tańca współczesnego, który swobodnie korzystał z różnych technik, szkół i metod, łącząc je i miksując.

Został wyróżniony m.in. Nagrodą Prezydenta Miasta Kalisza (1990, 1993), Nagrodą Ministra Edukacji II stopnia (1993), Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki (1997). Za ruch sceniczny (wspólnie z Kamilą Jankowską) w przedstawieniu *Beatrix Cenci* zdobył wyróżnienie w V Ogólnopolskim Konkursie na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej, jest także laureatem nagrody konkursu Klasyka Żywa w dziedzinie choreografii za spektakl *Car Samozwaniec, czyli polskie na Moskwie gody* Adolfa Nowaczyńskiego w reż. Jacka Głomba.

BIBLIOGRAFIA: Jurewicz, W., *Teatr Tańca „Alter” i Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu w latach 1993–2000*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; Maj, A., *Wpływ techniki tanecznej na działalność Studia Tańca Współczesnego „Alter”*, praca dyplomowa, Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury w Kaliszu 1995 (maszynopis).

Juliusz Grzybowski

Kabuki

tradycyjny gatunek teatru japońskiego, łączący taniec, recytację i muzykę (jeden z trzech głównych gatunków obok *bunraku* i *nō*); narodził się w Japonii w XVI w. Historyczne źródła *kabuki* to taneczne występy mniszek sintoistycznych, które wędrując od miasta do miasta, prezentowały oczyszczające tańce rytualne wzbogacone o scenki z życia dzielnic rozrywki i komiczne skecze. Prekursorką *kabuki* była kapłanka i tancerka sintoistyczna (*miko*) – Okuni z chramu Izumo (Izumo no Okuni). Za początek gatunku uznaje się jej występ taneczny w 1603 w Kioto, w wyschniętym korycie rzeki Kamo. *Onna kabuki* (kobiece *kabuki*), rozwijające się pod wpływem Okuni, zostało w 1629 uznane za niemoralne i zakazane przez siogunata rodu Tokugawa. W kolejnych latach zastąpiło je najpierw *kabuki* chłopięce (*wakashū kabuki*), zakazane w 1652, a następnie istniejące do dziś *kabuki* męskie (*yarō kabuki*), w którym występują tylko mężczyźni, odgrywając zarówno role męskie, jak i żeńskie (*onnagata*). Pierwszym zawodowym autorem sztuk *kabuki* był Chikamatsu Monzaemon. Jego sztuki, oryginalnie pisane dla teatru lalkowego *bunraku*, były – podobnie jak wiele sztuk innych autorów – adaptowane dla teatru *kabuki*.

Na przełomie XVII i XVIII w., w okresie najsilniejszego rozwoju *kabuki*, formalizacji uległy takie elementy, jak struktura spektaklu (recytacja i taniec ściśle powiązane z akompaniamentem tradycyjnej muzyki), techniki i style gry aktorskiej (*mie* – technika polegająca na przyjmowaniu popisowych póz i wykonywaniu gestów koncentrujących uwagę widza na twarzy i ciele aktora lub grupy aktorów w dynamicznym bezruchu, *roppo* – stylizowane zejście aktora ze sceny z wykorzystaniem przerysowanych ruchów rąk i nóg), stylizacja aktorów (*keshō* – charakteryzacja w postaci białego podkładu *oshiroi* i makijażu *kumadori*), efekty sceniczne (szybkie zmiany miejsca akcji i kostiumów aktorów), możliwe dzięki specjalnemu mechanizmowi sceny (*mawari-butai* – scena obrotowa, *seri* – zapadnie, *hanamichi* – dosł. ścieżka kwiatów, pomost wchodzący w widownię, na którym odbywają się istotne sceny spektaklu), oraz rodzaje sztuk *kabuki* (*jidai-mono* – historyczne, *sewa-mono* – współczesne, obyczajowe, ukazujące życie mieszczańskie w konwencji realizmu, *shosagoto* – taneczne, pantomimiczne).

Centralnym elementem techniki aktorskiej *kabuki* jest skodyfikowany tradycyjny japoński taniec *nihon buyō* [Baiko 1982: 95], stanowi on również znaczną część treningu aktora; taniec skomponowany i wykonywany w spektaklu *kabuki* określa się mianem *kabuki buyō*. Podstawowe style gry aktorskiej to *wagoto* (styl łagodny, miękki) i *aragoto* (styl szorstki, gwałtowny). Występom aktorów towarzyszy muzyka, dzieli się ona na *shosa-ongaku* – muzykę bezpośrednio związaną z partyturą ruchową i działaniami aktorów, wykonywaną przez muzyków znajdujących się na scenie, oraz *geza* – muzykę i efekty dźwiękowe wykonywane poza sceną (za kurtyną *kuromisu*).

Pierwsze występy japońskich zespołów *kabuki* w Europie odbyły się w Moskwie w 1928 (zespół Ichikawy Sadanji II) i w Paryżu w 1930 (zespół Michi Itō). W Polsce zespół Michi Itō wystąpił w 1931 w Warszawie, Łodzi, Krakowie, Poznaniu i Lwowie [Osiński 2008].

W kontekście recepcji *kabuki* na gruncie polskim szczególnie wyróżnia się produkcja teatralna i filmowa *Nastazja* z udziałem wybitnego aktora *kabuki*, specjalizującego się w rolach *onnagata*

– Tamasaburō Bandō V (spektakl i film na motywach *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, reż. Andrzej Wajda, scenogr. Krystyna Zachwatowicz, premiera japońska 1 III 1989, premiera polska 12 IV 1993, premiera filmu 1994).

W 2005 UNESCO uznało *kabuki* za Arcydzieło Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości, od 2008 zaś gatunek ten znajduje się na liście niematerialnego dziedzictwa UNESCO.

BIBLIOGRAFIA: *A Kabuki Reader. History and Performance*, red. S.L. Leiter, Armonk 2002; Baiko, O., *Kabuki and Noh theatre*, [w:] J.D. Mitchell, *Theatre. The Search for Style*, Midland 1982; Osiński, Z., *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX w.*, t. 1–2, Gdańsk 2008; Rutkowska, I., *Boska obecność. O względności tekstu i rytuału w teatrze kabuki*, Kraków 2015; Rutkowska, I., *Teatr kabuki. Kwiat Edo*, Kraków 2016; Żeromska, E., *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 2: *Kabuki, bunraku*, Warszawa 2010.

Katarzyna Pastuszek

Kaiser Avi

[ur. 1954]

tancerz, choreograf, pedagog działający głównie w Niemczech i Izraelu. W latach 1971–1976 uczęszczał do szkoły tańca Bat-Dor w Tel Awiwie, gdzie uczył się techniki Marthy Graham i tańca klasycznego. W 1975 i 1976 tańczył w zespole Batsheva Dance Company; występował m.in. w Glena Tetly’ego *Mythical hunters* (1966). W latach 1983–1986 tańczył w zespole Rina Schenfeld Dance Company.

W 1986 razem z choreografką Ronit Land i tancerką Naomi Bloch założył belgijsko-izraelski zespół Blue Ran Dances z siedzibą w Brukseli. Zespół działał do 1991, a najważniejsze spektakle w jego repertuarze to *Two by One* (1987), *Take off Time* (1988). Od 1991 do 2006 współpracował z Susanne Linke, z którą współtworzył *Le Coq Est Mort* (1999) – spektakl przygotowany wraz z senegalskim zespołem Compagnie Jant-Bi, kierowanym przez Germaine Acogny, *Ich bin* (2005), *Come saper inciampare o l’arte di cadere* (2001), *Suche unter B* (2004), *Assaggi di potere – Sequenza I* (2004). Jako tancerz wystąpił w dwóch choreografiach Linke: *Ruhr – Ort* (1991) i *Märkische Landschaft* (1994).

W 1998 otrzymał francuski państwowy dyplom pedagoga w zakresie tańca współczesnego (*diplôme d’Etat de professeur de danse*).

W latach 1991–2002 blisko współpracował z polskim środowiskiem tanecznym. Podczas pierwszej wizyty w Polsce w 1991 zaprezentował w Gdańsku swój solowy spektakl *Solo I* i poznał Jacka Łumińskiego, z którym prowadził przesłuchania do rodzącego się wówczas w Bytomiu Śląskiego Teatru Tańca. Jako współtwórca tego zespołu i doradca artystyczny był autorem trzeciego spektaklu *Short Stories* (1992).

W kolejnych latach blisko współpracował z Bałtyckim Uniwersytetem Tańca, który koprodukował dwa spektakle w jego choreografii: *Wewnątrz ciała* (Państwowa Opera Bałtycka w Gdańsku, 1999) i *Przystanek końcowy Zaspą* (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2002, premiera światowa Tanzhaus NRW Düsseldorf, 2002). *Piazza Figure Due* (Teo Otto Theater w Remscheid) prezentowany był w ramach 11. Międzynarodowych Spotkań Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże) w Warszawie (Klub Stodoła, 2004).

W 2002 wraz z Sergio Antonio, włoskiego pochodzenia tancerzem i choreografem, założył zespół Kaiser Antonio Dance Ensemble z siedzibą w Duisburgu. W 2003 wspólnie otworzyli studio

The Roof – TanzRaum, finansowane ze środków miasta Duisburga i Muzeum Sztuki Współczesnej Lehmbruck w Duisburgu, którego celem jest łączenie tańca z innymi dziedzinami sztuki.

Od 2003 w swojej pracy artystycznej skupia się na budowaniu niekonwencjonalnych pozateatralnych relacji między tancerzami, publicznością i miejscem, w którym spektakl się odbywa. Najważniejsze dzieła tego kierunku, powstałe we współpracy z Antonio, to: *Arthur, Paul and the others* (2010), *About sky(s)* (2013), *At your place* (2009). W 2003 razem z Antonio zainicjował Duistanz Festival (dotychczas odbyło się pięć edycji), w ramach którego prezentują swoje działania, performanse i instalacje wchodzące w relacje z konkretnymi architektonicznymi przestrzeniami Duisburga, m.in. *Glocal Bach* (2016).

Jego najważniejsze choreografie to *La Favorita* (2006) – balet do opery Gaetano Donizettiego, reż. Philippe Sireuil, *Cri-ah* (1996) dla Kibbutz Contemporary Dance Company, *Humus* (2001) dla Montréal Danse.

Jest wykładowcą w The University of Quebec w Montrealu, Akademii Tańca w Rotterdamie, Narodowym Centrum Tańca Współczesnego (C.N.D.C.) w Angers, Paolo Grassi School w Mediolanie, Tanzhaus NRW w Düsseldorfie. Jako pedagog tańca prowadzi również gościnne lekcje w zespole *Ultima Vez* i Compagnie Jean-Claude Gallotta.

BIBLIOGRAFIA: Furmaniuk K., R. Kuśnierz, J. Łumiński, *Śląski Teatr Tańca 1992–2002*, Bytom 2012; Iwańska, A., *Prosto w oczy – Jacek Łumiński i Śląski Teatr Tańca (1991–2011)*, [w:] *Ogrody Nauk i Sztuk. Debiuty 2012*, rocznik 2012, t. 2; Łumiński, J., *Śląski Teatr Tańca*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX w.*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Katarzyna Pastuszek

Kanada – rozwój tańca współczesnego

Kanada stosunkowo późno uzyskała niepodległość i w sensie kulturowym pozostawała krajem kolonialnym do końca XIX w. Na początku następnego stulecia wśród Kanadyjczyków pojawiła się wprawdzie silna tendencja do poszukiwania własnej odrębności, ale dopiero lata 60. XX w. przyniosły gwałtowny rozwój rodzimej sztuki, w tym sztuki tanecznej, a tym samym wzmocniło się poczucie lokalnej oryginalności. Podobnie jak w Stanach Zjednoczonych wiązało się to z krótkotrwałym zaangażowaniem funduszy państwowych, co dało impuls do rozwoju licznych grup tanecznych na skalę ogólnokrajową, ale też powstania centrów tańca w różnych miastach. Kolejna dekada przyniosła wycofanie się państwa z finansowania sztuki, co spowodowało załamanie się trendu wzrostowego. Dopiero w latach 80. kanadyjscy artyści odnaleźli nowe możliwości rozwoju, bazującego na indywidualnych karierach i działalności niewielkich niezależnych zespołów – niektóre zyskały wtedy światową rangę i utrzymują ją do dziś.

Obecność europejskiego (angielskiego i francuskiego) baletu na terytorium brytyjskiej i francuskiej Kanady przypadła na w. XVIII, kiedy w Montrealu i Toronto pojawiły się europejskie zespoły baletowe, a wraz z nimi pierwsze lokalne szkoły tańca. Te importowane prezentacje choć były stosunkowo nieliczne, to cieszyły się ogromnym zainteresowaniem – do tego stopnia, że Kanadyjczyków opisywano jako wyjątkowych miłośników tańca, zarówno scenicznego, jak i tańca towarzyskiego. Za prekursorkę sztuki baletowej w Kanadzie uznawana jest Louis Renault, która swoją szkołę prowadziła od 1737 do 1749 w Montrealu. Kanada pod panowaniem korony brytyjskiej, a później stopniowo zdobywająca niezależność państwową, gościła coraz

więcej europejskich artystów tańca klasycznego, tym bardziej że rozwinęły się kolejne ośrodki kultury: Vancouver na zachodnim wybrzeżu oraz Ottawa, Winnipeg i Edmonton w centrum kraju. Coraz liczniejszej obecności europejskiego baletu na scenach kanadyjskich sprzyjała bliskość Stanów Zjednoczonych, które przyciągały artystów z całego świata – sąsiednia Kanada stawała się etapem na trasie ich transatlantyckiego *tournee*. W 1. poł. XX w. kanadyjska publiczność mogła oglądać balety Siergieja Diagilewa – raz tylko wystąpił tu Wacław Niżyński (Vancouver 1917) – oraz jego licznych naśladowców. Wkrótce wyjątkową popularność zdobyli tancerze z Rosji: Anna Pawłowa, Leonid Miasin, Alexandra Daniłowa; artyści rosyjscy mieli tu nie tylko status wielkich gwiazd, ale wręcz zainicjowali modę na „rosyjskość”, która zaowocowała manierą przybierania rosyjskich pseudonimów przez lokalnych tancerzy i choreografów. W latach 30. i 40. Kanada poznała doskonale już rozwinięty u południowych sąsiadów *modern dance*, spopularyzowany przez Loïe Fuller, Ruth St. Denis, Doris Humphrey i Marthę Graham. W ślad za nimi poszli pierwsi naśladowcy tego stylu, którzy stali się prekursorami kanadyjskiej oryginalności w tańcu: June Roper w Vancouver, Gwendolyn Osborne w Ottawie oraz rosyjski imigrant Boris Volkoff w Toronto; ten ostatni wywarł na miejscowy taniec decydujący wpływ, zarówno w sensie artystycznym, jak i instytucjonalnym. W 1936 założona i wyszkolona przez niego grupa zaprezentowała się podczas Internationale Tanzwettspiele w ramach XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie, czego efektem było powstanie Baletu Kanadyjskiego (Canadian Ballet) w Toronto oraz rywalizującego z nim o miano „instytucji federalnej” zespołu Winnipeg Ballet, później Royal Winnipeg Ballet, pod kierunkiem dwóch Angielek: Gweneth Lloyd i Betty Farrally. Oba zespoły spotkały się w 1948 z wybitną artystką tańca ekspresyjnego Ruth Sorel, imigrantką z Polski, założycielką własnej szkoły w Montrealu i inicjatorką pierwszego festiwalu tańca w Kanadzie. Dopiero jednak wizyta sławnego londyńskiego zespołu Sadler’s Wells spowodowała, że zaczęto poważnie myśleć o balecie narodowym. Plany te udało się zrealizować w 1951, kiedy pod kierunkiem brytyjskiej tancerki Celi Franki zadebiutował Canadian National Ballet (potem National Ballet of Canada). O miano „narodowego” będzie w przyszłości walczyło kilka innych zespołów, m.in. działający równolegle Royal Winnipeg Ballet, a w 1957 Ludmiła Chiriaeff, pochodząca z Łotwy, a wykształcona w Berlinie, założy w Montrealu zespół pod nazwą Les Grands Ballets Canadiens, który zyska popularność dzięki prekursorskim występom w telewizji. Taniec baletowy w Kanadzie 2. poł. XX w. nabrał charakteru lokalnego, ale prawdziwą oryginalność zapewnił mu dopiero Arnold Spohr, artysta obdarzony wyjątkowym talentem organizacyjnym i przywódczą osobowością. Pod jego długotrwałym kierownictwem (1958–1988) The Royal Winnipeg Ballet osiągnął światowy poziom, wykształcił całe grono wybitnych tancerzy i choreografów oraz zaproponował repertuar oparty na rodzimej tradycji i skierowany do lokalnej publiczności, ale też zagościł na scenach wszystkich kontynentów, prezentując międzynarodowej publiczności kanadyjską wersję tańca artystycznego.

Lata 60. przyniosły wzrost zainteresowania tańcem współczesnym, powstały wówczas niezależne zespoły regionalne, a dobór ich repertuaru zmierzał w kierunku bardziej formalnego traktowania ruchu, bez nawiązań do tradycji baletowej, za to z wykorzystaniem lokalnej kultury i najnowszych trendów estetyki. Głównymi ośrodkami pozostawały trzy miasta: w Montrealu działała Groupe de la Place Royale, w Winnipeg Contemporary Dancers, w Toronto Dance Theatre, do których później dołączyły: Anna Wyman Dancers w Vancouver, Alberta Ballet w Edmonton i przeniesiona do Ottawy Groupe de la Place Royale. Wiele w tym zasługi kolejnych wybitnych kobiet, uczennic wielkich modernistek z Europy – Elizabeth Leese i Sorel; artystki takie jak Françoise Sullivan, Jeanne Renaud czy Françoise Riopelle reprezentowały nie tylko rodzimą praktykę taneczną, ale też wysoki poziom edukacji i znajomość teorii tańca.

Z ich nazwiskami związany jest słynny manifest *Refus Global*, którego ogłoszenie w 1948 uważa się za symboliczną datę narodzin kanadyjskiej tożsamości w tańcu. Kolejna dekada przyniosła zainteresowanie tańcem ze strony akademii, powstało kilka wydziałów tańca na kanadyjskich uniwersytetach, zaczęły pojawiać się profesjonalne periodyki; w latach 80. do tego ruchu dołączyli historycy i archiwiści. Centrum tanecznym Kanady pozostał Montreal, który przyciągał już nie tylko rodzimych artystów, ale stał się miejscem kariery choreografów z Europy. To właśnie tu w 1985 narodził się jeden z najważniejszych festiwali tańca współczesnego – Festival International de nouvelle danse; kolejne powstały w Vancouver i w Toronto, ale mniejsze spotkania z tańcem artystycznym organizowały też inne miasta, bo sztuka tańca stała się w Kanadzie niezwykle popularna. Świadczą o tym różnorodne inicjatywy współpracy między artystami i kuratorami: w 1973 powstało Dance in Canada Association i konkurujące z nim Canadian Association of Professional Dance Organizations oraz kolejne centra badawcze i związki twórcze. Dwie ostatnie dekady ubiegłego tysiąclecia należały do wielkich osobowości artystycznych; wybitne solistki: Marie Chouinard, Margie Gillis, Crystal Pite i Peggy Baker potwierdziły nie tylko wysoki poziom kanadyjskiej choreografii, ale też jej specyficznie kobiecy charakter. Ich prace były podziwiane na całym świecie za wyjątkową umiejętność łączenia wpływów europejskich i amerykańskich, za społeczne zaangażowanie i wyrafinowaną estetykę. Na początku lat 70. w Toronto, Winnipeg i Vancouver powstały zespoły reprezentujące różne współczesne gatunki tańca. Artyści tacy jak Danny Grossman, Patricia Beatty, Rachel Brown, Paula Ross i Wyman założyli wtedy grupy taneczne, z których wiele istnieje do dziś. Montreal stał się szczególnie znany jako centrum eksperymentów i innowacji dzięki pracy takich artystów, jak m.in. Renaud czy Jean-Pierre Perreault. Rozwój profesjonalnego tańca w Kanadzie nieco się załamał na przełomie XX i XXI w. Podczas gdy niektórzy nadal praktykowali ugruntowane tradycje, inni tworzyli współczesną fuzję, która była połączeniem starszego i nowszego języka ruchowego i obejmowała szeroki zakres wpływów kulturowych. Kokoro Dance z Vancouver, założone przez Barbarę Bourget i Jaya Hirabayashiego, to przykład zespołu, którego twórczość estetyczna i choreograficzna wyrosła pod wpływem baletu, jazzu, tańca współczesnego, teatru tańca i *butō*. Prace kolektywów tanecznych w Vancouver – w rozkwicie kariery albo dopiero wschodzących, takich jak The Plastic Orchid Factory, The Tomorrow Collective, The 605 Collective, Move: The Company – obejmują praktyki ruchowe od *hip-hopu* przez balet po sztuki walki. To swobodne korzystanie z wielu gatunków sygnalizuje zainteresowanie kanadyjskich tancerzy innowacjami w choreografii i performansie, a także sugeruje otwartość na poszerzanie rozumienia przez publiczność tego, czym jest taniec w teatrze i poza nim. Dopiero w ostatnich latach ubiegłego wieku, kiedy zajmująca centralne miejsce europejska kultura ustąpiła bardziej pluralistycznej, wielokulturowej różnorodności społeczności kanadyjskiej, garstka współczesnych choreografów głównego nurtu zaczęła podchodzić do aborygeńskich form tańca z prawdziwą pokorą i szacunkiem. Na przełomie XX i XXI w. zaczęto podejmować działania (np. Karen Jamieson Dance Company w Kolumbii Brytyjskiej) w celu zbadania potencjalnej interakcji tradycji tańca aborygeńskiego z formami napływowymi w Kanadzie.

Grupa awangardowych twórców, którzy dojrzewali pod koniec lat 70. w Quebecu i Montrealu, takich jak Chouinard, Daniel Léveillé, Benoît Lachambre, Édouard Lock, Guy Laliberté i Gilles Ste-Croix, i prowadzone przez nich zespoły rozślawiły ten kraj i stały się wizytówką kanadyjskiej sztuki performatywnej na świecie. Chouinard swoją pierwszą pracę *Cristallisation* zaprezentowała w 1978, by po 12 latach solowych występów założyć w 1990 własny zespół Compagnie Marie Chouinard. Tancerka i choreografka mieszkała w wielu miejscach na świecie, m.in. w Nowym Jorku, Berlinie, na Bali, w Nepalu, czerpiąc z tamtejszych kultur wciąż nowe inspiracje.

Stworzyła ponad 50 prac solowych i zespołowych, które są odbiciem jej podejścia do tańca jako sztuki niemal sakralnej. Jej choreografie charakteryzują się ogromnym szacunkiem dla ciała i nieujarzmioną dynamiką, czasami wręcz dzikością. Jej performatywna wyobraźnia przenosi widzów – dzięki przemyślanej *scenografii*, oryginalnym *kostiumom* i *rekwizytom* – w światy i rytuały społeczeństw pierwotnych: *The Rite of the Spring* (1993), *Prelude to the Afternoon of a Faun* (1994), wystawione w Warszawie podczas 9. Festiwalu Ciało/Umysł, *Orpheus and Eurydice* (2008), w światy alternatywnej motoryki *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS* (2005), spektaklu pokazanego w Krakowie na IV Festiwalu Materia Prima (2017). Inne jej znane dzieła to m.in. *Les Solos 1978–1998* (1998), *Humanitas* (1998), *24 Preludes by Chopin* (1999) – prezentowane na 9. Festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie, *Chorale* (2003), *Mouvements* (2005), *morning glories* (2009), *Gymnopédies* (2013). W 1988 wraz z Wimem Vandekeybusem i Markiem Tompkinsem wzięła udział w pierwszym Międzynarodowym Festiwalu Tańca *ImPulsTanz* w Wiedniu. Od tego czasu występuje tam regularnie.

Léveillé, wychowanek Groupe Nouvelle Aire, przez wiele lat pracował jako niezależny choreograf, zanim w 1991 założył własny zespół Daniel Léveillé Danse, którym kierował do 2015. Z najwcześniejszych jego prac za najbardziej prowokujące uchodzi solo *Voyeurisme* (1979), podejmujące temat stale powracającej w jego pracach seksualności. Estetyka jego tanecznych utworów rozciąga się od pozornie rozbudowanych inscenizacji: *Le jeu* (1981), *Écris-moi n'importe quoi* (1983), *Jericho* (1987), *L'exil ou la mort* (1990), do całkiem minimalistycznych: *Les Mémoires d'un temps ravage* (1988) i *For the Day was Brief and the Day was All* (1994). We wszystkich tych pracach demonstrowała ostentacyjnie mocne poczucie teatralności. Léveillé wykładał przez jakiś czas w szkole teatralnej w Montrealu, był także w latach 80. choreografem w teatrach dramatycznych. Ta stała współpraca teatru z tańcem zdecydowanie wpłynęła na jego myślenie o choreografii. Późniejsze utwory, skomponowane do muzyki lirycznej, eksponują emocje i są zdecydowanie mniej prowokacyjne. Pokazane w Poznaniu w 2010 *Le Sacre du Printemps* (1982) i *Amour, acide et noix* (2001) w spektakularny sposób potwierdziły jego pozycję na scenie międzynarodowej. *The Modesty of Icebergs* (2004, zaprezentowany na Festiwalu Ciało/Umysł w Warszawie w 2013) i *Twilight of the Oceans* (2007) to dwa kolejne dzieła trylogii *Anatomia niedoskonałości*, w których rozwijał swój choreograficzny styl oparty na powtórzeniach i krótkich ruchach, ujawniając piękno istoty ludzkiej we wszystkich jej niedoskonałościach i wybierając nagość jako jedyny możliwy kostium. Solo *Solitudes* (2012) to początek nowego cyklu twórczości, złożonego z bardziej płynnych gestów i powrotu kostiumu. Ten nowy cykl jest kontynuowany przez duet *Solitudes* (2015) i kwartet *Sadness* (2018). Léveillé jest laureatem Grand Prix de la danse de Montréal (2017) za całokształt twórczości i wpływ na społeczność taneczną. W 2018 ustąpił ze stanowiska dyrektora artystycznego zespołu, pozostając aktywnym jako choreograf. Zastąpił go Frédéric Gravel. Dave St-Pierre, który tańczył w latach 1994–2004 z Léveillé, utworzył swój zespół Dave St-Pierre Company, z którym stworzył *La pornographie des âmes* (2004), *Un peu de tendresse bordel de merde* (2006) i *Foudres* (2012). Opracował m.in. solo *Versuchsperson 2.0* (2013) dla Silke Grabinger i reżyserował *Makbeth/Bastard* (2015) w Schauspiel Frankfurt.

Benoît Lachambre, choreograf, tancerz, improwizator, pedagog i założyciel Par B.L.eux (Montreal 1996), zaczynał w zespołach jazzowych i tańca współczesnego: Les Ballets-Jazz de Montréal, Pointépiénu i Toronto Dance Theatre, następnie przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie tańczył m.in. w zespołach Stephanie Skury i Niny Martin. Zgłębiał ruch autentyczny, technikę uwalniania (*release technique*), kinestetyczne podejście do ruchu i improwizacji, badał dynamikę komunikacji i percepcji, dążył do odnalezienia empatycznej relacji wykonawcy z publicznością; performans i elementy sztuk wizualnych oraz interdyscyplinarność są integralną częścią jego

prac. Jego zespół występował głównie w Europie, obu Amerykach i Azji. Współpracował z takimi choreografami jak: Lynda Gaudreau, Felix Ruckert, Catherine Contour, Boris Charmatz, Sasha Waltz i Isabelle Schäd, jak również z artystą wizualnym Laurentem Goldringiem. Jest autorem cenionych spektakli solowych dla Louise Lecavalier („*I*” *Is Memory*, 2006) i Marion Ballester. Oprócz 17 dzieł, jakie stworzył dla Par B.L.eux, brał udział w ponad 20 innych produkcjach i opracował 25 dzieł na zamówienie, m.in. *JJ’s Voices* (2009) dla Cullberg Ballet (pokazany w Bytomiu na 18. Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej). W swoim solo *Lifeguard* (2016) dążył do dalszej dekonstrukcji impulsu choreograficznego oraz redefinicji ról wykonawcy/widza, co zgłębiał także w utworze grupowym *Fluid Grounds* (2018). Wraz z Meg Stuart, z którą regularnie współpracuje, z jej zespołem Damaged Goods i muzykiem Hahnem Rowe’em współtworzył *Forgeries, love and other matters* (2003), wysoko oceniane przez krytyków i widzów; zdobył za nie prestiżową nagrodę Bessie Award w Nowym Jorku (2006). Otrzymał także nagrodę Jacqueline Lemieux (1999) oraz Dora Mavor Moores za najlepszą kreację i najlepszą choreografię (2001). W 2013 uzyskał Montreal Dance Prize (za *Snakeskins* z 2012), a w 2014 od Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) nagrodę za najlepszą choreografię *Prisms* (2014).

Specyficznym zjawiskiem na kanadyjskiej scenie jest Cirque du Soleil założony przez byłych artystów ulicznych Gya Laliberté i Gilles’a Ste-Croix. Przed pandemią COVID-19 ta olbrzymia instytucja zatrudniała ok. 3,5 tys. osób. Laliberté w 1979 przyłączył się do grupy wędrownych artystów, znanych jako Les Échassiers de Baie-Saint-Paul. W 1983 rząd Quebecu zaproponował mu zorganizowanie uroczystości w ramach 450. rocznicy odkrycia Kanady przez francuskiego badacza – Jacques’a Cartiera. Artysta nazwał ten festiwal Le Grand Tour du Cirque du Soleil. *Tournée* w 1984 odniosło sukces i po zapewnieniu dotacji na kolejny rok Laliberté zatrudnił Gya Carona z Narodowej Szkoły Cyrkowej, aby stworzyć nowy cyrk z prawdziwego zdarzenia. Teatralność, koncentracja na artystach i rezygnacja z występów zwierząt pozwalają określić Cirque du Soleil jako *nouveau cirque*. Początkowo występował wyłącznie w Kanadzie, dopiero w 1987 zaprezentował się na Los Angeles Arts Festival, gdzie odniósł duży sukces. Każdy pokaz Cirque du Soleil stanowi syntezę stylów cyrkowych z całego świata, mających własną fabułę i estetykę. W trakcie przedstawienia muzyka jest wykonywana na żywo i sami artyści (a nie personel techniczny) zmieniają dekoracje. Od początku lat 90. Cirque du Soleil rozrastał się w szybkim tempie, powiększył swój repertuar z jednego do 19 spektakli, wystawianych obecnie w ponad 271 miastach na każdym kontynencie. Nad tworzeniem widowisk pracuje około 4 tys. osób z ponad 40 krajów. W Polsce (Gdańsk, Kraków, Warszawa, Wrocław) zespół występuje od 2012, prezentując takie spektakle jak: *Alegria*, *Dralion*, *Koozã*, *Quidam*, *Ovo* czy ostatnio w 2020 roku *Crystal*.

Urodzony w Maroku Édouard Lock to kolejny artysta rozpoczynający swoją pracę choreograficzną w nowatorskiej Groupe Nouvelle Aire. On i jego zespół zyskali pozycję dzięki stylowi ruchu, który określić można jako wyraźnie atletyczny, złożony, przekraczający granice, dynamiczny i spektakularny. Była to niezwykła estetyka we wczesnych latach 80., kiedy Lock po raz pierwszy zaczął „wysztreczować” swoich tancerzy w poprzek sceny niczym pociski. Nowością były frenetyczne ruchy oraz nieznające granic użycie i testowanie ciała, energetyczny, akrobatyczny styl, w którym szybko dochodziło do kontaktu fizycznego. Popisowym ruchem był *barrel jump* – całkowicie poziomy i niemalże zaprzeczający grawitacji obrót w powietrzu. Lock rozpoczął swoją karierę taneczną w wieku 19 lat. W okresie od 1975 do 1979 stworzył kilka choreografii dla zespołów tanecznych w Montrealu, takich jak Groupe de la Place Royale, Groupe Nouvelle Aire i Les Grands Ballets Canadiens. W 1980 założył własny zespół taneczny Lock Danseurs, który

później przekształcił się w La La La Human Steps (1980–2015). W tym samym roku stworzył choreografię do spektaklu *Lily Marlène dans la jungle* (1980), prezentowanego w The Kitchen, nowojorskiej przestrzeni znanej wówczas z awangardowego tańca współczesnego. Na początku lat 80. Lock stworzył jeszcze *Oranges* (1981) i *Businessman in the Process of Becoming an Angel* (1983). Ta ostatnia przyniosła tancerce Louise Lecavalier, wieloletniej współpracownicy Locka, nagrodę Bessie Award w Nowym Jorku. Znaczenie zespołu szybko rosło, a Lock zdobył także Bessie Award w 1986 za *Human Sex* (1985). Jego spektakl *New Demons* (1987) otworzył drugi Festival international de nouvelle danse i zapoczątkował światowe *tournée* i współpracę m.in. z Davidem Bowie i Frankiem Zappą, Nam June Paikiem czy Alainem Bertrandem. W 1988 Lock otrzymał zamówienie na stworzenie *Bread Dances* dla Nederlands Dans Theater. W kwietniu 1991 w Théâtre de la Ville w Paryżu odbyła się premiera *Infante c'est destroy*. Do 1995 zespół La La La Human Steps ugruntował swoją pozycję w środowisku tańca współczesnego dzięki *Human Sex* i kontynuował ten sukces w 2, w którym Lecavalier wystąpiła w dwóch rolach: grając z życiem i śmiercią, wiekiem i cielesnymi skrajnościami. W późniejszych latach czołową solistką La La La Human Steps była Grace-Anne Powers. W 2015 Lock ogłosił rozwiązanie zespołu z powodu trudności finansowych.

Współcześni rdzenni kanadyjscy artyści tańca nadal badają korzenie aborygeńskich form tanecznych, ożywiając tradycyjne opowieści ludowe i angażując się w społeczność rdzennych mieszkańców w celu zapewnienia różnych perspektyw widzenia ich własnej historii. Należą do nich Santee Smith i jej zespół Kaha:wi Dance Theatre (Ontario) oraz Raven Spirit Dance (Kolumbia Brytyjska). Także w widowisku baletowym taniec kanadyjski poruszał kwestie związane z rdzennymi mieszkańcami, np. przedstawienie *Going Home Star – Truth and Reconciliation* (2014) The Royal Winnipeg Ballet z choreografią Marka Goddena badało mroczne okrucieństwa popełniane na kanadyjskich Aborygenach. Dziś różnorodność kulturowa Kanady znajduje odzwierciedlenie w sukcesach artystów tańca teatralnego pracujących w tak różnych tradycjach jak południowoazjatycka, afrykańska, ukraińska i rdzennych mieszkańców, w tym np. Menaka Thakkar czy Zab Magoungou. Dzięki przyjęciu tak wielu różnych perspektyw kulturowych taniec w Kanadzie ponownie zaczął się rozwijać. Taniec południowoazjatycki świetnie przyjął się w Toronto, a wiele zespołów z Vancouver współpracuje z artystami z krajów Azji, tworząc wyjątkowe dzieła, które łączą techniki cielesne Wschodu i Zachodu. Niektórzy wybierają style klasyczne, podczas gdy inni pracują w stylach współczesnych. Dzięki takiemu podejściu kanadyjski taniec staje się sztuką niezwykle bogatą i różnorodną. Wystarczy wymienić nazwiska kilkorga najbardziej dynamicznych choreografów i style tańca, jakie uprawiają: Nicolas „Nico” Archambault – taniec współczesny, Santee Smith – współczesny taniec rdzenny, Sara Porter – improwizacja, Esie Mensah – *afrofusion*, Scott Fordham – *jazz-funk*, Nova Bhattacharya – *bharatanatyam*, Edmund „Edz” Gyamfi – *dancehall*, Heidi Strauss – performanse i teatr.

Pośród działających w Kanadzie choreografów o polskich korzeniach lub związanych z polskim tańcem współczesnym wymienić trzeba przede wszystkim Małgorzatę Nowacką-May, kanadyjską choreografkę i tancerkę. Naukę tańca rozpoczęła w School of Classical and Contemporary Dance prowadzonej przez Bengta Jorgena w Toronto. Jej pierwsza pełnospektaklowa praca choreograficzna *Light Explorations of a Darker Nature* była pokazywana w całej Kanadzie, m.in. na Canada Dance Festival i Dancing on the Edge. Obecnie jest dyrektorem artystycznym i tancerką w The Chimera Project, zespole tańca współczesnego z siedzibą w Toronto. Od 2000 tworzyła dla Ballet Jorgen Canada, m.in. *Icarus* i *Seance*. Od lat 90. w Uniwersytecie Calgary pracują Melissa Monteros i Wojciech Mochniej, z kanadyjskimi zespołami regularnie współpracuje także choreograf i pedagog Robert Glumbek.

BIBLIOGRAFIA: *Canadian Dance. Visions and Stories*, red. S. Landen Odom, M.J. Warner, Toronto 2004; *Dancing Bodies, Living Histories. New Writings about Dance and Culture*, red. L. Doolittle, A. Flynn, Alberta 2001; *Dancing in Montreal. Studies in Dance History*, „The Journal of the Society of Dance History Scholars” 1994, t. V, nr 2; Dickinson, P., *My Vancouver Dance History. Story, Movement, Community*, Montreal 2020; *Renegade Bodies. Canadian Dance in the 1970s*, red. K. Pepper, A.C. Lindgren, Toronto 2011; *Right to Dance. Dancing for Rights*, red. N.M. Jackson, Toronto, 2004; Wyman, M., *Dance Canada. An Illustrated History*, Vancouver 1989.

Jadwiga Majewska

Kantor Tadeusz

[1915–1990]

polski malarz, scenograf i reżyser teatralny, twórca happeningów, teoretyk sztuki. W latach 1934–1939 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Karola Frycza. W okresie okupacji rozpoczął pierwsze próby teatralne, ukierunkowane na teatr marionetkowy; założył Podziemny Teatr Niezależny, który wystawił *Balladynę* (1943) oraz *Powrót Odysa* (1944). W 1945 powołał Grupę Młodych Plastyków, w 1948 współorganizował Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Krakowie. Opracowywał scenografię i kostiumy m.in. dla Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej i Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. W 1955 otworzył wraz z Marią Jaremą i Kazimierzem Mikulskim teatr Cricot 2, który prowadził do końca życia. Cricot 2 odwoływał się do awangardowego przedwojennego teatru Cricot, założonego przez artystów Grupy Krakowskiej. W teatrze Cricot 2 inscenizował w sposób autorski dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jego myśl teatralna była odbiciem poszukiwań i fascynacji malarskich. Kolejne etapy działalności Cricot 2 oddawały nazwy: Teatr Autonomiczny (*Mątwą*, 1956), Teatr Informel (*W małym dworku*, 1961), Teatr Zerowy (*Wariat i zakonnica*, 1963), Teatr Happeningowy (*Kurka wodna*, 1967), Teatr Niemożliwy (*Nadobnisie i koczkodany*, 1973). W 1975 ogłosił manifest Teatru Śmierci i wystawił *Umarłą klasę* (1975), bodaj najważniejszy jego spektakl, który rozpoczął cykl Teatru Śmierci i Miłości. Złożyły się na niego spektakle stworzone z „prywatnego archiwum pamięci”, inscenizowane ze strzępów pamięci i wspomnień artysty: *Umarła klasa* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Niech szczepną artyści* (1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (1983), *Dziś są moje urodziny* (1991). Premiera *Wielopola, Wielopola* odbyła się we Florencji we Włoszech, gdzie na dłuższy czas wyjechał wraz z teatrem.

Jako malarz najpierw fascynował się ideami konstruktywistów, pozostając pod wpływami Bauhausu, reprezentowanymi i rozwijanymi w Polsce przez Marię Jareme, Henryka Wicińskiego, Władysława Strzemińskiego. W latach 40. interesowały go manekiny oraz przedmiot najniższej rangi, przedmiot odnaleziony, biedny przedmiot. Po wojnie odszedł od figuratywnego malarstwa w stronę *art informel*, nowego stylu, który poznał w Paryżu. Do przedmiotu w malarstwie wrócił w latach 50. i 60., tworząc koncepcję ambalażu i asamblażu, czyli kompozycji półprzestrzennych, w których aplikował na płótnie używane, nierzadko zniszczone przedmioty. W latach 60. powrócił do postaci w sztuce i zaczął się interesować happeningiem i akcjonizmem. Współpracował z Galerią Foksal w Warszawie. Momentem, w którym spotkały się ścieżka malarska z teatralną, był ostatni etap w jego twórczości – Teatr Śmierci.

Pod koniec życia stworzył osobisty rozliczeniowy cykl malarski *Dalej już nic* (1987–1988), *Cholernie spadam!*, *Nie zagląda się bezkarnie przez okno* (1998–1990).

Teatr Cricot 2 był wiele razy zapraszany na festiwale zagraniczne i występy gościnne, w Paryżu kilkakrotnie organizowano wystawy malarstwa Kantora. W 1980 za wystawienie *Umarłej klasy* (1979) uhonorowano go OBIE (Off-Broadway Theater Award) – nagrodą krytyków nowojorskich, przyznawaną za najlepszy spektakl grany na scenach off-Broadwayu i off-off-Broadwayu. W 1985 otrzymał francuską Legię Honorową, w 1986 włoską nagrodę Targa Europea – przyznawaną wybitnym przedstawicielom kultury i nauki w Europie, oraz ponownie nagrodę krytyków nowojorskich. W 1989 został odznaczony Orderem Komandorskim Sztuki i Literatury we Francji, a w 1990 otrzymał Wielki Krzyż Zasługi Republiki Federalnej Niemiec za znaczący wpływ na współczesną sztukę w Europie.

Mimo że Kantor bezpośrednio nie był związany ze środowiskiem tańca, jego dzieła i teorie powracają dziś w pracach choreografów w związku z zawartymi w nich ideami ciała i cielesności oraz ich centralnym miejscem w jego myśleniu o teatrze. W ostatnich latach odbyła się w krakowskiej Cricotece wystawa *Schlemmer | Kantor* (2016), zestawiająca dorobek tych dwóch artystów (kuratorki: Małgorzata Leyko, Małgorzata Paluch-Cybulska), realizowana w ramach szerszego projektu *Maszyna choreograficzna* (2013–2016, kuratorka Anna Królicza), analizującego relacje pomiędzy sztuką tańca współczesnego a dorobkiem Kantora. W 2015 powstał projekt *Kantor Now!* (w ramach Maat Festival w Lublinie), który kontynuował ideę poszukiwań miejsc wspólnych pomiędzy nową choreografią a dziedzictwem Kantora.

BIBLIOGRAFIA: *Dziś Tadeusz Kantor. Metamorfozy Śmierci, Pamięci i Obecności*, red. M. Bryś, A. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014; Michalik, J., *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*, Kraków 2015; Pleśniarowicz, K., *Kantor. Nigdy tu już nie powrócę*, Wrocław 1997; Porębski, M., *Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997; *Tadeusz Kantor. Od „Małego dworku” do „Umarłej klasy”*, Kraków–Wrocław 2010; *Schlemmer | Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2016; *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Kraków 2007; *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, J. Antos, Kraków 1997.

Anna Królicza

Kathak

gatunek klasycznego tańca indyjskiego; nazwa wywodzi się od słowa *katha* (z sanskr. opowiadanie, historia), a obecnie używany termin pojawił się w okresie 1920 – 1930 jako efekt tzw. renesansu kultury indyjskiej, kiedy wykrystalizowała się koncepcja indyjskiego tańca klasycznego i powstał jego nowy gatunek – *kathak* [Skiba 2014: 113]. Jako historyczne źródła *kathak* wskazuje się: rozwijające się od XVI do XIX w. na północy Indii regionalne tradycje sztuk performatywnych – tańce kurtyzan *tawaifi* i tancerki świątynnych *dewadasi*, tańce i recytacje (*kathawaćaków* czy *kathaków*), świeckie ludowe misteria *ras* (*Ras Lila*, *Ram Lila*, *Nautanki*). Rekonstrukcja techniki tanecznej i choreografii *kathak* odbyła się w procesie ujednolicenia, standaryzacji, instytucjonalizacji i częściowej sanskrytyzacji historycznych źródeł *kathak*. Wśród pionierów renesansu *kathak* i mistrzów gatunku wymienić należy: Leilę Roy-Sokhey, znaną także jako Madame Menaka, Damayanti Joshi, Pandita Lachhu Maharadżę, Achchana Maharadżę, Rohini Bhate, Ramdutt Misrę, Maharadżę Ghulam Hussaina. Po 1947 oficjalny patronat nad tańcem przejęło Ministerstwo Edukacji w rządzie Indii. Współcześnie wskazuje się na istnienie trzech głównych szkół i stylów, określanых terminem *gharana* (hind. *Gharānā*). *Gharany* przypisane są do konkretnych

obszarów geograficznych: *Džajpur gharana* (Dżajpur to stolica stanu Radżasthan), *Lakhnau gharana* (Lakhnau – stolica stanu Uttar Pradeś) i *Wanarasi gharana* (od nazwy miasta Benares) [Żakowska 2015: 34–35].

W spektaklu *kathak* fabuła opowiadana jest przez tancerza za pomocą skodyfikowanych ruchów ramion, klatki piersiowej, dłoni, stóp, obrotów i mimiki. Ruch tancerza, jego inwokacje i śpiew skoordynowane są z muzyką (flet, *tabla*, instrumenty strunowe – *saranga*, *sitar*). Główne elementy techniki tańca *kathak* to: *čakkary* (obroty, piruety), *ghungru* (charakterystyczne zgięcia tułowia i brzucha), *parhant* (recytacje sylab), *khula nać* (improvizacje), *tatkar* (rytmiczna praca stóp), *mudry* (skodyfikowane ruchy rąk i dłoni), *bhawa* (mimika twarzy). Istotnym elementem *kostiumu* tancerza są *ghungru* (małe dzwonki wokół kostek).

W Europie *kathak* pojawił się w 2. poł. XX w. W latach 1935–1938 Menaka Indian Ballet pod dyr. Madame Menaki prezentował *kathak* podczas *tournee* po Europie (w 1937 gościł w Krakowie, Warszawie i Łodzi [Osiński 2008]). W upowszechnianiu klasycznego tańca indyjskiego ważną rolę odegrał Birdźu Maharadź – pierwszy dyrektor Akademii Kathak Kendra (założonej w New Delhi w 1952, od 1964 Narodowy Instytut Tańca Kathak w strukturze Akademii Sangeet Natak). Od lat 70. XX w. *kathak* szczególnie intensywnie rozwija się w Wielkiej Brytanii i w USA (popularyzowany m.in. przez Chitresha Dasa, twórcę autorskiego stylu *California gharana*). Współcześnie istotne miejsce zajmuje subkategoria *kathak* określana mianem „współczesnego *kathak*” (*contemporary kathak*), rozwijająca się w Wielkiej Brytanii. Reprezentują ją choreografowie wyrastający z tradycji *kathak* (Akram Khan, Anurekha Ghosh, Sonia Sabri), tworzący brytyjski „współczesny *kathak*”, będący przestrzenią negocjowania transkulturowej tożsamości diaspory indyjskiej w Wielkiej Brytanii [Skiba 2016: 26].

BIBLIOGRAFIA: Chakravorty, P., *Bells of Change. Kathak Dance, Women, and Modernity in India*, Calcutta 2008; Osiński, Z., *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, t. 1–2, Gdańsk 2008; Skiba, K., „*Contemporary kathak*” w Wielkiej Brytanii jako przestrzeń negocjowania transkulturowej tożsamości diaspory, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2016, nr 14; Skiba, K., *Renesans czy rekonstrukcja? Przeobrażenia tradycji klasycznego tańca indyjskiego kathak na tle procesów narodotwórczych*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2014, nr 4; Walker, E.M., *India's Kathak Dance in Historical Perspective*, Farnham 2014; Żakowska, N., *Klasyczny taniec indyjski kathak. Prezentacja stylu*, „Studia Choreologica” 2015, nr 16.

Katarzyna Pastuszek

Kathakali

[sansk. *katha* – opowieść, *kali* – sztuka, widowisko; dosł. przedstawienie opowieści]

gatunek klasycznego tańca indyjskiego. Historyczne źródła *kathakali* tkwią w rytualnych formach parateatralnych Kerali (*thejjam* i *mudijettu*), sakralnej formie tańca zwanej *Krishnanattam*, stworzonej przez Zamoryna Kalikuckiego – Śri Manavedana Radżę na przełomie XVI i XVII w., klasycznym dramacie sanskryckim (*Kudijattam*), *Natjaśastrze* Bharaty z II w. oraz klasycznej keralskiej sztuce walki – *kalarippajattu*.

Kathakali jest syntezą muzyki, śpiewu, choreografii oraz skodyfikowanych ruchów i pozycji dłoni oraz mimiki twarzy. Zespół prezentujący spektakl *kathakali* składa się z trzech grup wykonawców: aktorów–tancerzy, wokalistów (śpiewają opowieść w języku malajalam lub w sanskrycie)

i muzyków grających na instrumentach perkusyjnych (bębny *cénda* i *maddalam*); wokaliści i muzycy znajdują się z tyłu sceny. W porównaniu do pozostałych stylów indyjskiego tańca klasycznego tancerze *kathakali* mają najbardziej rozbudowane kostiumy i bogaty makijaż aktora–tancerza, który służy do określenia odrębnych typów postaci. Ponadto aktor–tancerz nie jest jednocześnie śpiewakiem, jak w pozostałych klasycznych stylach tańca indyjskiego, co pozwala mu skupić się na wykonaniu skomplikowanej choreografii, składającej się ze skodyfikowanych ruchów ciała, gestów rąk (*mudry*) i ekspresji twarzy.

Kathakali rozwijał się przede wszystkim przy wsparciu świeckich patronów – szlacheckiej kasty najarów i braminów Nambudiri, a nie w świątyniach, jak *Krishnanattam* i *Kudijattam*. Tradycyjne spektakle *kathakali* przedstawiały historie zaczerpnięte z „regionalnych wersji pan-indyjskich eposów religijnych (*Ramayana*, *Mahabharata*) i *puran*” [Zarrilli 2000: 3]. Współcześnie powstają nowe sztuki *kathakali*, które czerpią także z klasycznej dramaturgii zachodniej (np. dramatów Williama Shakespeare’a), a także wplatają wątki chrześcijańskie.

Phillip Zarrilli wskazuje na cztery główne etapy rozwoju *kathakali*: 1) okres formowania się gatunku od jego początków (XVI/XVII w.) do momentu kodyfikacji i standaryzacji (XVIII w.); 2) okres udoskonalania i pełnego rozkwitu (XVIII–XIX w.); 3) okres instytucjonalizacji (w 1930 Vallathola Narajan, Pattikkamthodi Ravunni Menon i Mukunda Radza założyli szkołę tradycyjnych tańców indyjskich – Keralā Kalamandalam w wiosce Cheruthuruthy); 4) okres od 2. poł. XX w., kiedy główny wpływ na estetykę i szeroką recepcję *kathakali* poza Keralą miało instytucjonalne, dyskursywne i performatywne działanie ośrodka Margi – najlepiej zorganizowanej i finansowanej prywatnej szkoły *kathakali*, założonej w 1969, która od 1974 wspiera rozwój *kathakali* przez edukację według własnego systemu i utrzymywanie stałego zespołu, regularnie prezentującego spektakle, czym wpisuje się w szerszy południowoazjatycki postkolonialny dyskurs poszukiwania kulturowej odrębności, posiadającej swoje historyczne korzenie [Zarrilli 2000: 33–37].

W Polsce pierwszy oficjalny występ *kathakali* odbył się w 1979, gdy na zaproszenie Ośrodka Teatralnego Akademii Ruchu indyjski zespół Keralā Kala Kendram pod kierunkiem Krishnana Nambudiriego zaprezentował spektakle w Olsztynie, Wrocławiu, Warszawie, Krakowie, Lublinie. Treningiem i techniką aktora *kathakali* interesował się Jerzy Grotowski [Osiński 2008].

BIBLIOGRAFIA: Balakrishnan, S., *Kathakali: A Practitioner’s Perspective*, Calcutta 2005; Ciechowicz, J., *The Old Indian Theatre in Poland*, [w:] *Sangeet Natak*, New Dehli 1976; Mond-Kozłowska, W., *O istocie rytmu: na pograniczach tańca, muzyki i poezji w antyku greckim, perskim, hinduskim*, Kraków 2012; Osiński, Z., *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, t. 1–2, Gdańsk 2008; Renik, K., *Kathakali – sztuka indyjskiego teatru*, Warszawa 2015; Zarrilli, P., *Kathakali Complex. Actor, Performance, and Structure*, New Delhi 1984; Zarrilli, P., *Kathakali – Dance-drama. Where Gods and Demons Come to Play*, London 2000.

Katarzyna Pastuszek

Keersmaecker Anne Teresa de

[ur. 1960]

choreografka i tancerka, reżyserka operowa, jedna z najważniejszych artystek belgijskiego tańca współczesnego; założycielka zespołu Rosas (1983) oraz szkoły tańca współczesnego Performing Arts Research & Training Studios – P.A.R.T.S. (1995) w Brukseli.

Tańca zaczęła się uczyć w wieku 18 lat w szkole *Mudra* w Brukseli (1978–1980), następnie wyjechała na staż do Tisch School of the Arts w Nowym Jorku, gdzie współpracowała m.in. ze Steve'em Reichem. *Fase, Four Movements for the Music of Steve Reich* (1982) jest pierwszym znaczącym dziełem w karierze de Keersmaecker, a jego strukturalny minimalizm wyznacza główne cechy jej stylu. W 1983 spektaklem *Rosas danst Rosas* (muz. Thierry de Mey i Peter Vermeersch) zadebiutował zespół Rosas, który tworzyły wówczas: de Keersmaecker, Fumiyo Ikeda, Michèle Anne de Mey i Adriana Borriello. Industrialna, repetytywna muzyka, surowa przestrzeń sceny, naturalistyczny język ruchu, minimalizm połączony z teatralnością, a także swoisty feminizm czynią z tego dzieła sygnaturę zespołu.

Linie estetyczną właściwego jej stylu wyznacza muzyka – od baroku przez klasykę, utwory współczesne, operę i muzykę popularną do jazzu i muzyki świata. Kompozycja choreograficzna odzwierciedla złożoność partytury, a jej charakterystyczne cechy to powtórzenia frazy bazowej, akumulacje i wariacje, inspiracje strukturami muzycznymi (*unisono*, alternacja) oraz podkreślanie indywidualnej jakości ruchu tancerzy. Szczególnie znaczące są jej spektakle do utworów Reicha (*Drumming*, 1998; *Rain*, 2001), Béli Bartóka i György'ego Ligetiego (*Bartók/Aantekeningen*, 1986; *Mikrokosmos*, 1987), Arnolda Schönberga (*Verklärte Nacht*, 2014), Jana Sebastiana Bacha (*Toccatà*, 1993). W spektaklach bardziej teatralnych pojawiają się teksty, projekcje filmowe, aktorzy: *Elena's Aria* (1984), *Quartett* (1999) – oparty na tekstach Heinera Müllera, *I said I* (1999) – na podstawie *Introspection* Petera Handke. Do sformalizowanej kompozycji wraz z muzyką jazzową wchodzi improwizacja w *Bitches Brew / Tacoma Narrows* (2003) i *Raga for the Rainy Season / A love Supreme* (2003). Odrębnym obszarem są spektakle do partytur operowych: *Ottone, Ottone* (1988) do opery Claudia Monteverdiego, *Mozart Concert Arias, un moto di gioia* (1992), *Così fan tutte* (2017). Po 20 latach przerwy sama choreografka powróciła na scenę w solo *Once* (muz. Joan Baez, 2002), przywołując i komentując utopijne idee rewolucji lat 60.

Wpływ de Keersmaecker na taniec to nie tylko znacząca eksploracja związków muzyki i choreografii, ale także fakt, że P.A.R.T.S. to jedna z najważniejszych szkół tańca współczesnego.

Artystka została uhonorowana m.in. Bessie Award za *Rosas danst Rosas* (1987), a także tytułem doktora *honoris causa* Vrije Universiteit Brussel (1995) i tytułem Komandora Orderu Sztuki i Literatury Republiki Francuskiej (2008).

BIBLIOGRAFIA: Cvejić, B., *Work / Travail / Arbeid. Anne Teresa de Keersmaecker*, Brussels 2015; Cvejić, B., A.T. de Keersmaecker, *A Choreographer's Score. Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brussels 2012; Cvejić, B., A.T. de Keersmaecker, *Drumming & Rain. A Choreographer's Score*, Brussels 2014; Cvejić, B., A.T. de Keersmaecker, F. Michel, *En Atendant and Cesena. A Choreographer's Score*, Brussels 2013; Guisgand, Ph., *Anne Teresa de Keersmaecker*, Palermo 2008.

Joanna Szymajda

Khan Akram

[ur. 1974]

tancerz, choreograf, dyrektor artystyczny Akram Khan Company, artysta rezydent w Sadler's Wells w Londynie. Urodzony w Wielkiej Brytanii, w rodzinie pochodzącej z Bangladeszu. Jego pierwszym nauczycielem i guru był Sri Pratap Pawar, mistrz klasycznego tańca *kathak*, którego męski, ale pełen delikatności styl stał się dla Khana inspiracją, podobnie jak tradycyjna relacja mistrz i uczeń.

Debiutował w teatrze w wieku 10 lat w pierwszym brytyjskim spektaklu tańca indyjskiego *The Adventures of Mowgli* (1984). Rok później zaczął występować w *Mahabharacie* w reż. Petera Brooka. Do pracy z tym reżyserem powrócił w drugoplanowej roli w filmie *The Tragedy of Hamlet* (2001), do motywów z eposu zaś odwołał się w swoim spektaklu *Until the Lions* (2016).

W 1994 rozpoczął studia w De Montfort University w Leicester, gdzie po raz pierwszy spotkał się z baletem klasycznym oraz tańcem współczesnym (w 2004 otrzymał tam tytuł doktora *honoris causa*, a od 2016 pracował jako *visiting professor*), po dwóch latach rozpoczął studia w Northern School of Contemporary Dance w Leeds, które w 1998 ukończył z wyróżnieniem i najwyższymi ocenami, jakie kiedykolwiek przyznano w tej uczelni. Już w 1995 powstało solo *Loose in Flight* – pierwsza sceniczna próba połączenia tradycyjnej formy *kathak* z tańcem współczesnym, która stała się początkiem tworzenia własnego stylu Khana. Ważna dla jego rozwoju artystycznego była wspólna praca z Jonathanem Burrowsem nad spektaklem *Duet* (1999), która pozwoliła mu poszerzyć umiejętności łączenia europejskich i azjatyckich technik tanecznych. Rok później, także korzystając z inspiracji Burrowsa, stworzył spektakl *Fix* (2000), w którym płynnie zestawiał ze sobą elementy *kathak* i tańca nowoczesnego (*popping*, *breakdance*). W tym okresie w swoim programie uwzględniał także niezależną część, w której tańczył tradycyjny *kathak*, czym podkreślał swoją tożsamość i wskazywał źródło inspiracji artystycznych. W 2000 wyjechał na stypendium do szkoły tańca współczesnego P.A.R.T.S., gdzie powstał materiał do dynamicznego tria *Rush*. Był to jego pierwszy samodzielny zespołowy spektakl, co oznaczało przekroczenie granicy tradycji pojedynczego wykonawcy tańca *kathak*, zarazem potwierdzenie kompetencji choreograficznych i stało się impulsem do utworzenia zespołu Akram Khan Company.

Jego pierwszym pełnym spektaklem był *Kaash* (55 min, sześcioro wykonawców, 2002). W kolejnych pracach rozwijał charakterystyczny język choreograficzny, często poprzez współdziałanie z innymi wybitnymi artystami, takimi jak Sidi Larbi Cherkaoui (*Zero Degrees*, 2005), Sylvie Guillem (*Sacred Monsters*, 2006, oraz *Techné*, 2015), Juliette Binoche (*In – I*, 2008), Israel Galván (*Torobaka*, 2014), po którego kontuzji spektakl stał się widowiskiem solowym Khana pt. *Toro*, Jozef Fruček i Linda Kapetanea (*The Pursuit of Now*, 2015), a także duże zespoły, m.in. Chiński Balet Narodowy (*bahok*, 2008) oraz English National Ballet (*Dust*, 2014). Kontynuował także prace solowe o silnym wydźwięku tożsamościowym, w tym *Gnosis* (2010) oraz bardzo cenione *Desh* (2011), powstałe we współpracy ze scenografem Timem Yipem, który stworzył atrakcyjną wizualnie, rozbudowaną przestrzeń sceniczną, umożliwiającą grę z perspektywą (podwieszenie wykonawcy do góry nogami, użycie przedmiotów nadmiernej wielkości). W 2015 powstała wersja spektaklu dla dzieci *Chotto Desh*. Odtąd wyraźnie wzrosło zaangażowanie artysty w działania edukacyjne i społeczne. Efektem tego zwrotu były niezależne od nowych produkcji wznowienia jego spektakli (także w wersjach dla publiczności dziecięcej), tworzenie choreografii masowej oraz realizacje projektów kuratorskich. Istotnym momentem w karierze artysty było stworzenie choreografii jednej z sekcji ceremonii otwarcia XXX Letnich Igrzysk Olimpijskich w Londynie (2012), co istotnie wzmocniło jego międzynarodową rozpoznawalność.

Charakterystyczny styl wykonawczy Khana cechuje przede wszystkim niezwykle precyzyjne, ale jednocześnie dynamiczne i elastyczne używanie górnych części ciała, w tym praca z gestem często inspirowanym formami tradycyjnymi. Poszukiwania artysty jako tancerza przenoszą się także na estetykę jego prac choreograficznych, które ze względu na czerpanie z różnych, nie tylko dalekowschodnich tradycji, analizowane są często jako przykłady wielokulturowości w sztuce. Istotnym elementem jego strategii twórczych jest także odwoływanie się do matematycznej i strukturalnej abstrakcji, uobecnianie przez wykorzystywanie złożonych rytmów, wymagających rozwiązań formalnych i koordynacyjnych. Ich realizację wspiera przemyślanym wykorzystaniem muzyki, zwykle

komponowanej specjalnie do spektaklu (wieloletnia współpraca z kompozytorem Nitinem Sawhneyem) i często wykonywanej na żywo, oraz współpracą z wybitnymi scenografami.

Jest laureatem wielu nagród, w tym Critics' Circle National Dance Award (2000, 2002, 2005, 2015), wyróżnienia International Society for the Performing Arts (2011), nagrody Laurence'a Oliviera za spektakl *Desh* w 2012 oraz *Xenos* w 2019, moskiewskiej Prix Benois de la Danse (2016). Akram Khan Company występował w Polsce ze spektaklem *bahok* (Festiwal Ciał/Umysł, 2009), *Vertical Road* (Łódzkie Spotkania Baletowe, 2011) oraz *Until de Lions* (Łódzkie Spotkania Baletowe i Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu, 2017).

BIBLIOGRAFIA: Mitra, R., *Dancing New Interculturalism*, New York 2015; Sanders, L., *Akram Khan*, „Dancing Times” 2003, nr 93; www.akramkhancompany.net (dostęp: 1.03.2022).

Tomasz Ciesielski



Il. 39. Alicja w Krainie Czarów, choreogr. Elżbieta Pańtak, Grzegorz Pańtak, Kielecki Teatr Tańca
Fot. Bartosz Kruk. ©Kielecki Teatr Tańca

Kielecki Teatr Tańca

zespół tańca powstały w Kielcach w 1996 z przekształcenia prywatnego młodzieżowego zespołu tańca jazzowego Impuls, założonego przez tancerkę, choreografkę i pedagoga Elżbietę Szlufik (Szlufik-Pańtak, od 2016 – Pańtak). Pierwszym spektaklem zespołu (występującego jeszcze

pod nazwą Impuls) były *Uczucia*, wystawione w 1995 w olsztyńskim Teatrze im. Stefana Jaracza, a w 1996 w Kieleckim Centrum Kultury, które obecnie jest siedzibą zespołu. Od 1998 – jako Stowarzyszenie Kielecki Teatr Tańca – prowadzony był przez Szlufik-Pańtak i Grzegorza Pańtaka, tancerza, choreografa, a obecnie zastępcę dyrektora. W 2004 na wniosek Prezydenta Miasta Kielce teatr został przekształcony w miejską instytucję kultury.

Przez ponad 27 lat działalności repertuar zespołu kształtowany był przede wszystkim przez Elżbietę i Grzegorza Pańtaków, ale także choreografów polskich i zagranicznych. Tworzyli dla niego m.in. Katarzyna Skawińska, Ira Nadia Kodiche, Zofia Rudnicka, Piotr Galiński, Thierry Verger, Witold Jurewicz, Andrzej Morawiec, Alain Bernard, Jacek Tyski, Sławomir Woźniak, Bill Goodson, Ryszard Kalinowski, Angelin Preljocaj, Jacek Przybyłowicz i Aleksandra Dziurosz. W układach dominuje taniec jazzowy w różnych odmianach, od *broadway jazz* po *modern jazz underground*, ale stosowane są też inne techniki tańca współczesnego oraz elementy tańca klasycznego. Teatr prezentuje zarówno balety kameralne i wieczory baletowe, jak i wielkie widowiska multimedialne z udziałem orkiestry Filharmonii Świętokrzyskiej im. Oskara Kolberga, chóru i gościnnych artystów (m.in. *Pasja* z udziałem Justyny Steczkowskiej i Andrzeja Piasecznego, *Zdarzyło się w Jeruzalem* czy *Chopin*). W 2016 w koprodukcji z Fundacją Ciało/Umysł oraz szwajcarską grupą Alias zespół zaprezentował polską premierę *Sideways Rain* w choreogr. Guilherme Botelho. Do najważniejszych wydarzeń w historii zespołu należy zaliczyć udział w multimedialnym koncercie *Siedem bram Jerozolimy* Krzysztofa Pendereckiego, utrwalonym na DVD, nominowanym do nagrody International Emmy, oraz realizację *Święta wiosny* w choreogr. Preljocaja.

Osobnym rozdziałem w życiu teatru jest jego działalność adresowana do dzieci i młodzieży, spektakle edukacyjne oraz warsztaty, a także prowadzenie kwalifikacyjnego kursu instruktorskiego i szkoły tańca.

BIBLIOGRAFIA: <http://www.ktt.pl/onas/> (dostęp: 28.11.2016); Witkiewicz, J.S., *Kielecki Teatr Tańca*, Kielce 2010.

Katarzyna Gardzina

Kinestetyka, kinestezja

kinestetyka to wiedza o poznawczych właściwościach ciała w ruchu; kinestezja, czyli zmysł kinestetyczny (inaczej: czucie głębokie), to zmysł orientacji ułożenia własnego ciała. Zagadnienie to pojawia się na gruncie studiów kinezylogicznych oraz pedagogiki tańca, ale też medycyny i neurobiologii. Kinezylogii, obejmującej kinestetykę, naucza się obecnie przede wszystkim studentów fizjoterapii, zgłębiających ludzki aparat ruchu (m.in. udział mięśni szkieletowych w ruchu, czynności bioelektryczne i mechaniczne mięśni, wzorce i kontrola ruchów, strategie ruchów jedno- i wielostawowych u osób zdrowych i z zaburzeniami, np. z chorobą Parkinsona, po udarze itp.). Kinestetyka opisuje wrażenia ruchu pochodzące od proprioceptorów (receptorów zmysłu orientacji stanowiących o kinestezji) i stanowi ważne uzupełnienie kinezylogii.

Już w pierwszych dekadach XIX w. uważano mięśnie za organ zmysłowy, odpowiedzialny m.in. za ruch, zmęczenie, ból czy ciężar. W latach 80. XIX w. pojawiła się nazwa „kinestezja” (ang. *kinesthesia*). Użył jej neurofizjolog Henry Charlton Bastian na określenie zmysłu ruchu. Nazwa pochodzi od *kine* (z gr. ruch) oraz *aesthesis* (czucie). Początkowo zatem odnosiła się tylko do mięśni w ruchu. Pod koniec XIX w. fizjolodzy, niezależnie od prowadzonych badań nad receptorami zmysłowymi w mięśniach i ścięgnach, odkryli funkcję ucha środkowego w utrzymywaniu

równowagi ciała. W wyniku prac Jamesa Gibsona, psychologa środowiskowego, badającego procesy percepcji, w latach 50. i 60. XX w., obie koncepcje zostały połączone. System kinestetyczny zaczął być rozumiany jako układ syntetyzujący informacje pochodzące od receptorów mięśniowych, dotyczące miejsca, pozycji i ruchu ciała, ale także poczucia równowagi ciała dzięki uchu wewnętrznemu. Za sprawą Gibsona zaczęto również postrzegać procesy kinestetyczne jako kluczowe w integracji pracy wszystkich zmysłów człowieka. Zanim do tego doszło, kinestetyka, jako wiedza o receptorach nerwowych (ulokowanych w mięśniach i ścięgnach) dających świadomość pozycji i ruchów ciała, na początku XX w. znalazła zastosowanie w neurologii, dzięki czemu powstało nowe pojęcie – propriocepcji, dotyczące procesów przekazywania impulsów/informacji z receptorów zmysłowych mięśni i ścięgien poprzez system nerwowy do rdzenia kręgowego.

Na gruncie krytyki tańca i pedagogiki tańca świadomość kinestetyczna była szczególnie eksplorowana już w 1. poł. XX w., kiedy John Joseph Martin, znany amerykański krytyk tańca, upatrywał w podobnym (lub takim samym) kinestetycznym doświadczeniu wyjaśnienia tego, jak taniec wchodzi w interakcję z widownią (tzn. w jaki sposób przekazuje znaczenia). Kinestezja to ogół systemów wpływających na nasze doznania podczas ruchu, ale również, jak zauważył Martin, podczas obserwacji ruchu. Ujęcie tańca w perspektywie kinestezji było szczególnie adekwatne w praktyce *modern dance*. Ruch taneczny – Isadora Duncan, Marthy Graham czy Mary Wigman – miał bowiem generować określone emocje u widzów, a jego oddziaływanie odbierane było poprzez zmysł kinestetyczny oglądających spektakl na poziomie fizjologicznym. Według ówczesnych krytyków tańca najpierw dochodziło do poznania kinestetycznego, a następnie do aktu intelektualnego – czyli umiejscowienia doświadczenia w kontekstach kulturowych, społecznych itp. W perspektywie tańca *modern* ruch ciała stanowił najbardziej podstawowy poziom interakcji z widownią, a kinestezja – konstytutywny element modernizmu. Na swoistej empatii kinestetycznej oparte było również rozwijane w pierwszych dekadach XX w. aktorstwo kinestetyczne (w tym m.in. biomechanika teatralna). W poł. XX w., kiedy nastąpił zwrot w tańcu od stylistyki *modern* ku *postmodern dance*, dokonana się korekta świadomości kinestetycznej. Emocjonalność przekazywana ruchem zeszła na dalszy plan na rzecz eksplorowania modalności percepcyjnych oraz świadomości człowieka. Taniec improwizowany (zob. improwizacja) badał pracę zmysłów i – podważając odwieczny prymat oka – eksplorował odczucia kinestetyczne: ciężar, grawitację, pęd, dotyk oraz świadomość ciała. W latach 90. XX w. kinestetyka rozwinęła się dzięki odkryciu systemu neuronów lustrzanych – potwierdzających istnienie zmysłu kinestetycznego. Od tego czasu przekonanie, że ucieleśniamy wewnętrznie ruch przez nas obserwowany lub wyobrażany, znalazło poparcie na gruncie neuronauki. Kinestezja bywa określana jako szósty zmysł człowieka.

W kontekście tańca rozwój kinestezji opisuje Susan Leigh Foster w *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance* (2011). Książka ta przedstawia kinestezję, obok choreografii i empatii, jako dyskursywne pole odnoszące się do doświadczeń ciała i podmiotowości. Foster zauważa: „Choreografia, kinestezja i empatia funkcjonują wspólnie, by konstruować korporealności (*corporealities*) w danym momencie historycznym i kulturowym” [Foster 2011: 13]. W książce o choreografowaniu empatii autorka zwraca uwagę na to, w jak dużym stopniu odczucia kinestetyczne i rodzaj współodczuwania w tańcu (ale też w innych praktykach cielesnych) są celowo programowane i/lub uwarunkowane dyskursami kulturowymi, społecznymi czy politycznymi.

BIBLIOGRAFIA: Ciesielski, T., *Taneczny umysł. Teatr ruchu i tańca w perspektywie neurokognitywistycznej*, Łódź 2014; Foster, S.L., *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London–New York 2011; Frydrysiak, S., *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii*.

Nowe perspektywy w badaniach tańca, Łódź 2017; Gibson, J.J., *The Senses Considered as Perceptual System*, Boston 1966; Jelewska, A., *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012; Karolczak, G., *O choreografowaniu empatii i neuronach lustrzanych*, „Didaskalia” 2012, nr 112; Sklar, D., *Can Bodylore Be Brought to Its Senses?*, „The Journal of American Folklore” 1994, nr 423; <https://awf.wroc.pl/uczelnia/zaklad-kinezylogii-4587> (dostęp: 27.06.2022).

Sandra Frydrysiak, Tomasz Ciesielski

Kinetografia

notacja tańca, której podstawy stworzył Rudolf Laban w latach 20. XX w. Dalsze prace nad systemem prowadzili uczniowie i uczennice Labana (wiodącą rolę odegrał Albrecht Knust), uzyskując czasem odmienne rezultaty, czego konsekwencją było wykrystalizowanie się dwóch wersji systemu. W niemal całej Europie stosuje się kinetografię (w Polsce często określaną jako notacja Labana–Knusta), w Stanach Zjednoczonych i w Anglii używana jest natomiast Labanotation, spopularyzowana przez Ann Hutchinson. W 1959 Hutchinson, Knust, Sigurd Leeder i Lisa Ullmann powołali International Council of Kinetography Laban, instancję rozstrzygającą m.in. w kwestiach dotyczących stosowania pisowni i zasad systemu (do 2022 przewodniczącą ICKL była Ann Hutchinson Guest). Pionierem stosowania kinetografii w Polsce, m.in. na potrzeby tańca scenicznego, był Stanisław Głowacki (bliski współpracownik Knusta), który w warszawskiej Szkole Rytmiki Janiny Mieczysławskiej wygłaszał wykłady na temat artystycznego zastosowania kinetografii. W 1937 opracowane przez niego kinetogramy polskich tańców ludowych zaprezentowano na międzynarodowej wystawie Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym w Paryżu, na stoisku zaprojektowanym pod kierunkiem Cezarii Baudouin de Courtenay Jędrzejewiczowej. W latach 50. i 60. dzięki Roderykowi Langemu kinetografia stała się istotnym narzędziem używanym w badaniach nad polskim tańcem ludowym; w 2001 Lange założył Instytut Choreologii w Poznaniu, gdzie przez wiele lat prowadzono regularne warsztaty analizy i notacji ruchu metodą kinetograficzną.

Unikalną cechą, na tle innych notacji, jest uniwersalność kinetografii: rozpatrując ruch jako wypadkową ciężaru, czasu, przestrzeni i przepływu, kinetografią można zapisać każdy rodzaj ruchu (a więc i tańca), niezależnie od jego stylu czy techniki. System znaków rozmieszczonych na pionowej wielolinii przedstawia przenoszenie ciężaru przez poszczególne części ciała oraz przepływ ruchu w czasie i przestrzeni; uwzględnia również relacje między poruszającymi się ciałami i/lub obiektami.

BIBLIOGRAFIA: Hodgson, J., *Mastering Movement. The Life and Work of Rudolf Laban*, New York 2001; <https://ickl.org/> (dostęp: 13.09.2021); Lange, R., *Podręcznik kinetografii według metody Labana–Knusta*, Poznań 1995.

Hanna Raszevska-Kursa

Kinezylogia

dziedzina wiedzy zajmująca się badaniem ruchu ciała człowieka w interakcji z otoczeniem; korzysta z dorobku innych nauk, jak anatomia, fizjologia, psychologia oraz fizyka i mechanika ruchu. W szczególności w dyskursie północnoamerykańskim określenie to często używane jest synonimicznie z biomechaniką lub anatomią stosowaną. W Kanadzie jest uznaną dziedziną

nauki i funkcjonuje jako nazwa programów studiów wyższych obejmujących głównie medycynę sportu, w tym tańca (zob. medycyna tańca). Opiera się prymarnie na empirycznych obserwacjach i dedukcji, często czynionych przez samych praktyków – tancerzy, sportowców – którzy dysponują kompetencjami związanymi z konkretną techniką ruchu, co odróżnia ją od fizjologii.

Jako źródła kinezyologii wskazywane są prace Arystotelesa, Archimedesza, Galena, Leonarda da Vinci i Vesaliusa. Sam termin został stworzony w 1854 przez Carla Augusta Georgii, pracownika pierwszej na świecie szkoły fizjoterapii w Sztokholmie (Gymnastiska Centralinstitutet). W kontekście tańca za początki kinezyologii należy uznać prace Rudolfa Labana i jego szczegółowy system analizy ruchu.

Bodźcem rozwoju współczesnej kinezyologii były z jednej strony oczekiwania sportowców i rozwój wiedzy fizjologicznej, a z drugiej np. pojawienie się fotografii, która umożliwiła szczegółową analizę ruchu. Obecnie znaczny wpływ na kinezyologię ma rozwój i miniaturyzacja technologii diagnostycznych oraz badawczych, np. *motion capture* o wysokiej rozdzielczości. Istotny jest także rozwój kognitywistyki, której ustalenia pozwalają na analizę poznawczych aspektów wykonywanego ruchu.

Istnieją dwa główne kierunki badań kinezyologicznych: 1) mechanika, w której wykorzystuje się kartezjański układ przestrzenny oraz prawa Newtona do analizy wektorów i sił ruchu określonych partii ciała. Te ustalenia przenoszone są na 2) anatomię, a w szczególności na zagadnienia takie jak udział mięśni szkieletowych w ruchu, czynności bioelektryczne i mechaniczne mięśni, wzorce i kontrola ruchów, strategie ruchów jedno- i wielostawowych u osób zdrowych i z zaburzeniami (np. z chorobą Parkinsona, po udarze). Szczególny obszar kinezyologii stanowi kinestetyka, która zajmuje się percepcją ruchu, także w kontekście sztuki.

BIBLIOGRAFIA: *Introduction to Kinesiology. Studying Physical Activity*, red. S.J. Hoffman, D.V. Knudson, Leeds 2018.

Tomasz Ciesielski

Klub Żak

utworzony w 1957 Klub Studentów Wybrzeża Żak, działający pod egidą Zrzeszenia Studentów Polskich. W latach 1957–1978 i 1985–1991 siedziba klubu mieściła się przy ul. Wały Jagiellońskie; w latach 1978–1985 tymczasową siedzibą było kino Neptun. Od 1 III 1991 Klub Żak jest miejską instytucją kultury, która w 2001 otrzymała własny budynek o powierzchni ok. 1400 m² z salą koncertowo-teatralną, tzw. Salą Suwnicową (200 miejsc siedzących lub 700 miejsc stojących), gdzie odbywają się koncerty, spektakle, warsztaty, próby czytane, zajęcia Alternatywnej Szkoły Teatralnej, oraz galerią, która promuje absolwentów gdańskiej ASP i młodych twórców trójmiejskich, kinem (148 miejsc) i kawiarnią muzyczną. Najważniejsze projekty artystyczne realizowane przez Klub Żak to: Międzynarodowy Festiwal Jazz Jantar (od 1996), Gdański Festiwal Tańca (dawniej: Gdańska Korporacja Tańca, 2002–2008), PC Drama (od 2009) – interdyscyplinarny projekt integrujący literaturę, teatr i muzykę, którego główną osią są performatywne czytania dramatów współczesnych połączone z panelami dyskusyjnymi z udziałem publiczności, projekt Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej realizowany przez Kino Studyjne Żak i Dyskusyjny Klub Filmowy Żak im. Zbyszka Cybulskiego (od 1955) we współpracy ze Stowarzyszeniem Nowe Horyzonty od 2008.

Obok Gdańskiego Festiwalu Tańca wśród najważniejszych projektów wspierających rozwój tańca współczesnego realizowanych przez Klub Żak należy wymienić: Festiwal Tańca Butō (2003–2007), Dream Regime – Teatr dla Wspólnoty (2007–2008), Trójmiejski Punkt Taneczny (od 2008) – projekt prezentacji trójmiejskiej sceny tańca współczesnego, Poza granice – Visegrad. NOW (2005–2007, współfinansowany przez International Visegrad Fund), w ramach którego na scenie Klubu Żak prezentowani byli artyści tańca z Węgier, Czech, Słowacji. W latach 1998–1999 Klub Żak był współorganizatorem Dance EXplosions, realizowanych przez Gdański Teatr Tańca. Rezydentami Klubu Żak były m.in. Gdański Teatr Tańca (1997–1999) i Teatr Dada von Bzdülów (2001–2008).

BIBLIOGRAFIA: Hajdysz, M., *Raport o stanie tańca w Trójmieście*, przygotowany na I Kongres Tańca, IMiT 2011; Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Majewska, J., J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*, Kraków–Łódź 2009; Monteros, M., *Gdy runęły mury: powstanie Gdańskiego Teatru Tańca*, współpraca W. Mochnej, A. Machnik, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX w.*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Katarzyna Pastuszek

Knust Albrecht

[1896–1978]

niemiecki tancerz, choreograf, pedagog, pierwszy kinetograf. W 1922 został członkiem Tanzbühne Laban, w latach 1924–1934 (z przerwami) był dyrektorem Laban Schule w Hamburgu. W sezonie 1926/1927 pełnił funkcję baletmistrza w Friedrichstheater w Dessau, gdzie zadebiutował też jako choreograf. W tym czasie zaczął publikować artykuły o kinetografii – systemie notacji ruchu zainicjowanym przez Rudolfa Labana. W 1928 został dyrektorem założonej przez siebie Laban Zentral Schule w Berlinie, w 1930 z Azrą von Laban założył w Hamburgu pierwszy ośrodek notacji tańca Tanzschreibstube. W 1934 kierował wydziałem tańca Folkwangschule für Musik, Theater und Tanz w Essen, w 1935 został kierownikiem Tanzschreibstube w Berlinie, gdzie uczył m.in. Helen Priest-Rogers, późniejszą współzałożycielkę Dance Notation Bureau w Nowym Jorku. W latach 1939–1945 był kinetografem Staatsoper w Monachium. W latach 1951–1962 ponownie pracował jako pedagog w Folkwangschule (od 1963 Folkwang Hochschule), gdzie dzięki jego staraniom utworzono Instytut Kinetografii, którym kierował jeszcze wiele lat po przejściu na emeryturę. Był współzałożycielem International Council of Kinetography Laban (1959). Blisko współpracował z wybitnymi polskimi choreologami, takimi jak Stanisław Głowacki i Roderyk Lange. Jest autorem nieopublikowanego 8-tomowego dzieła *Das Handbuch der Kinetographie*, pisanego w latach 1946–1950. Wydał m.in. *Abriß der Kinetographie Laban* (Hamburg 1956) – podstawę kinetografii europejskiej; w wersji przełożonej na angielski (1958) szczegółowo zestawiał europejski i amerykański wariant systemu. Już po jego śmierci ukazał się *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)* (Plymouth, 1979). Ma ogromne zasługi w opracowaniu i rozwijaniu kinetografii Labana i nadaniu jej ostatecznego kształtu oraz w popularyzacji systemu i wdrażaniu go do praktycznego użycia. Nauczał, opracowywał metodykę, zapisywał spektakle, przekładał (z Irmgard Bartenieff) XVIII-wieczne zapisy Raoula Augera

Feuilleta na zapis kinetograficzny, dbał o kontakt między różnymi ośrodkami notacji. Jego publikacje do dziś są jednym z podstawowych źródeł stosowanych w praktyce kinetograficznej.

BIBLIOGRAFIA: Lange, R., *Albrecht Knust – An Appreciation*, „Dance Studies” 1976, t. 1;
Lange, R., *Podręcznik kinematografii według metody Labana–Knusta*, Poznań 1995.

Hanna Raszevska-Kursa



Il. 40. Ryszard Krawucki oraz Bożena Kociołkowska jako Odylia w *Jeziorze łabędzim*, choreogr. Boris Chaliułow, Teatr Wielki w Warszawie 1973. Fot. Edward Hartwig. ©Ewa Hartwig-Fijałkowska

Kociołkowska Bożena

[ur. 1941]

polska tancerka, pedagog, choreografka. W 1960 ukończyła Państwową Średnią Szkołę Baletową w Warszawie, a już rok później zadebiutowała w partii Odetty/Odylia w *Jeziorze łabędzim* na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Kontynuowała edukację w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (Wydział Pedagogiki Tańca, 1979) oraz w Podyplomowym Studium Obrotu Dzielami Sztuki Profesjonalnej na Wydziale Handlu Zagranicznego Szkoły Głównej Handlowej (1991).

W latach 1961–1986 była pierwszą solistką Teatru Wielkiego w Warszawie. Kreowała wybitne role w baletach klasycznych i współczesnych, m.in. Kitri w *Don Kichocie*, Panny Julii w baletcie

Birgit Cullberg, tytułową Fedrę w choreogr. Serge'a Lifara. Recenzenci podkreślali nie tylko jej techniczne mistrzostwo, ale także wyrazistość i talent aktorski.

Sprawowała funkcje kolejno: dyrektora baletu Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej (1992–1993, zob. balet Opery Bałtyckiej), dyrektora baletu Teatru Wielkiego w Łodzi (1993–1994), dyrektora artystycznego Państwowej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie (1994–1995) i dyrektora artystycznego Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Ludomira Różyckiego w Bytomiu (1998–2007), gdzie stworzyła pion tańca współczesnego.

Pełniła funkcje dyrektora artystycznego i organizacyjnego 1. i 2. edycji Festiwalu Dance of the World (Gdańsk 1991, Warszawa 1996). Jej praca pedagogiczna obejmowała wykłady w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (1980), nauczanie w Państwowej Szkole Baletowej w Warszawie (1993) oraz w szkołach we Włoszech, Niemczech i Francji, a także pracę baletmistrzowską w Teatro dell' Opera w Rzymie (1981–1982). Opracowała ok. 30 choreografii w kraju i za granicą, była jurorką krajowych i międzynarodowych konkursów tańca.

W latach 1991–1994 przewodniczyła Sekcji Baletu ZASP, od 1992 do 1998 należała do Międzynarodowego Komitetu Sieci Tańca Artystycznego w Bonn, a w okresie 1995–1999 była przewodniczącą Sekcji Choreografii Stowarzyszenia Autorów ZAiKS. Inicjatorka projektów edukacyjnych: I Światowego Kongresu Tańca w San Francisco (1993) i Międzynarodowego Konkursu Choreograficznego Młodych Tancerzy w Bytomiu (2004, od 2018 im. Bożeny Kociołkowskiej), założycielka i prezes Fundacji na rzecz Sztuki Tańca, staraniem której powstał pomnik *W hołdzie polskiemu artyście baletu*, znajdujący się przy Teatrze Wielkim w Warszawie (2016), pomysłodawczyni I Ogólnopolskiego Konkursu Perły Tańca (2019).

Odnaczona m.in. Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1986), Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2006), nagrodą Sekcji Tańca i Baletu ZASP Terpsychora (2006), Nagrodą Specjalną Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego za zasługi dla Kultury Polskiej (2006), Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2017) oraz Nagrodą im. Witolda Hulewicza za promowanie sztuki tańca (2020).

BIBLIOGRAFIA: Kociołkowska, B., T.M. Lerski, *Pierwsza dama warszawskiego baletu*, Warszawa 2016.

Katarzyna Gardzina

Komediobalet

gatunek widowiska tanecznego. Termin *comédie-ballet* pojawił się w Paryżu w odniesieniu do komedii Molière'a *Mieszczanin szlachcicem* (1670), wystawionej z muz. Jeana Baptiste'a Lully'ego. Obaj autorzy w kolejnych komediach baletowych osiągnęli wysoki stopień integracji dramatyczno-muzycznej. W późniejszym „balecie komicznym” stałymi elementami były fabuła libretta i taniec, natomiast muzyka mogła ulegać zmianie. Za prototyp gatunku uważa się balet *Córka źle strzeżona* (z trzema wersjami muzyki: 1789, 1828, 1864), a za doskonałe przykłady z obszaru klasyki baletowej – *Don Kichota* Ludwiga Minkusa (1869) i *Coppélię* Léo Delibes'a (1870). Komediowe cechy akcji oddawano środkami tańca charakterystycznego, specyficznie traktowanej techniki klasycznej, mimiki i pantomimy. Na początku XX w. wraz z rozkwitem scenicznej muzyki nowoczesnej na bogactwo form komediowego ruchu wpływ wywarł film niemy z kreacjami Charliego Chaplina i wywodzące się z jazzu tańce towarzyskie. Wówczas pojawiły się także elementy satyry, kłownady, groteski, parodii (balety *Matłonkowie z wieży Eiffla*, 1921,

kompozycja zbiorowa do libretta Jeana Cocteau; *Les Biches* Francisca Poulenca, 1924) i związki z modernizmem w innych dziedzinach sztuki; choreograficzną deformację póź tańca klasycznego odbierano jako odbicie kubizmu w plastyce, komediowy sens spektaklowi baletowemu nadawały także surrealistyczne kostiumy i dekoracje.

Sama muzyka wyrażać może dowcip lub sarkazm pod warunkiem ścisłego zespolenia z librettem. Zależnie od stylu tanecznego komizmu utwory takie bywają różnie określane: balet komiczny, komedia baletowa, humoreska baletowa, balet satyryczny, burleska satyryczna, burleska [Turska 1997]. Do tego gatunku zaliczane są: *Pietruszka* Igora Strawińskiego (1911), *Trójkątny kapelus* Manuela de Falli (1919), *Mandragora* Karola Szymanowskiego (1920), *Błazen* Siergieja Prokofjewa (1921), *Renard* (Lis) Strawińskiego (1922), *Złoty wiek* Dmitrija Szostakowicza (1930), *Rodeo* Aarona Coplanda (1942), *Fancy free* Leonarda Bernsteina (1944), *Cagliostro w Warszawie* Jana Adama Maklakiewicza (1947), *Z chłopów król* (1954) i *Esik w Ostendzie* Grażyny Bacewicz (1964). Rodzaj muzyki dyktuje komizm tańca, np. John Neumeier w *Śnie nocy letniej* (1977) sceny romantyczne rozgrywał przy muzyce Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego, fantastyczne – przy współczesnej muzyce Györgya Ligetiego, a komiczne – przy muzyce katarskiej. Czasami obojętne znaczeniowo instrumentacje inspirowały choreografów do interpretacji komediowych, nawet z zastosowaniem techniki klasycznej, jak walce Johanna Straussa syna (*Nad pięknym modrym Dunajem*, choreogr. Leonid Miasin, 1933; *Bal kadetów*, choreogr. Dawid Liszin, 1940) czy mazurki Fryderyka Chopina w choreogr. Jerome'a Robbinsa, uznane za surrealistyczne arcydzieło komizmu (*The Concert*, 1956).

Komizm bywa też nieoczekiwanym – wobec wybranej muzyki – elementem choreografii, np. w baletach Witolda Grucy *Zaczarowana oberża* (muz. Antoni Szałowski, 1962), grotesce *Salmo gioioso* (1972), do kameralnego utworu Augustyna Blocha na sopran i pięć fletów, czy w *Yesterday* (1981) Conrada Drzewieckiego – zabawnych scenkach z życia młodzieży, stworzonych do kolażu piosenek zespołu The Beatles. Tego rodzaju balety warunkuje wykonanie; mistrzynią subtelności, tanecznego dowcipu była Barbara Bittnerówna.

Komizm należy do ponadczasowych kategorii wyrazowych baletu. O tym, czy komizm istnieje w dziele, decyduje wybrana muzyka, wyobraźnia choreografa, talent tancerza i wreszcie wrażliwość odbiorcy.

BIBLIOGRAFIA: Ratajczakowa, D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015; Turska, I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1997.

Małgorzata Komorowska

Kompozytorzy baletów w XX w.

W XIX w. muzyka baletowa, nawet tak wyjątkowej wartości jak Piotra Czajkowskiego, miała charakter użytkowy. Jej przebieg dyktowały tradycyjne formy baletu klasycznego: zestawy scen tańca i pantomimy, *pas de deux*, wariacje solowe, *divertissement* itp. Wiek XX przyniósł w tej dziedzinie przełom. Balet, w znaczeniu partytury muzycznej rządzącej się własnymi zasadami, a przeznaczonej dla realizacji spektaklu tanecznego z przebiegiem zgodnym bądź luźno tylko związanym z librettem, stał się nowym, autonomicznym gatunkiem kompozycji scenicznej. Prekursor takiego rozumienia muzyki – Siergiej Diagilew, wychowany w tradycji rosyjskiego baletu klasycznego, a zarazem koneser nowej sztuki, muzykę dla Baletów Rosyjskich (1909–1929) zamawiał u współczesnych kompozytorów i czynił ją wartością równorzędną z choreografią.

Pierwszy sezon w Paryżu 1909/1910 otworzył *Pawilon Armidy* Nikołaja Czeriepnina, stylizowany na melodię starofrancuską. Igor Strawiński czerpał z elementów folkloru rosyjskiego w *Ognistym ptaku* (1910), *Pietruszce* (1911) i *Święcie wiosny* (1913). Diagilew zamawiał też balety u nie-Rosjan, jak Maurice Ravel (*Dafnis i Chloé*, 1912) i Claude Debussy (*Jeux*, 1913) oraz Richard Strauss (*Legenda o Józefie*, 1914). Spośród wymienionych sześciu nowych utworów powstałych i wystawionych w ciągu zaledwie pięciu lat, cztery wpisały się w rząd arcydzieł baletowych i muzycznych; na koncertach wykonywane są nie tylko całe partytury (*Pietruszka*), lecz także suity, ich części bądź transkrypcje. Ravel jest również autorem *Boléra* (1928); ten najpopularniejszy utwór orkiestrowy wszech czasów został skomponowany dla tancerki Idy Rubinstein i od premiery w opracowaniu baletowym Bronisławy Niżyńskiej nieustająco inspiruje choreografów, od m.in. Michaiła Fokina, Serge'a Lifara, Maurice'a Bédarta do Witolda Borkowskiego i Krzysztofa Pastora.

W drugim okresie działalności Baletów Rosyjskich forma komponowanych utworów zmieniła się z czysto symfonicznej na tzw. hybrydową, łączącą orkiestrę ze śpiewem (chór, partie solowe) i głosami aktorów, co potęgowało problemy wykonawcze. Czynił tak zwłaszcza Strawiński (*Śpiew słowika i Pulcinella*, 1920; *Renard*, 1922; *Wesele*, 1923; melodrama *Persefona*, 1934). Kiedy zaś kompozytor wkroczył w etap stylu neoklasycznego i nawiązał współpracę choreograficzną z George'em Balanchine'em (1925), w jego twórczości nastąpiło odejście od koncepcji baletu fabularnego. Partytura muzyczna znajdowała odwzorowanie w partyturze choreograficznej (*Apollo i Muzy*, 1928; *Gra w karty*, 1937; *Tańce koncertowe*, 1944). Kwintesencją tego nurtu był *Agon* (1957), kompozycja seryjna/dodekafoniczna (tzn. oparta na serii 12 dźwięków) wykonywana przez 12 tancerzy w symetrycznym układzie 12 fragmentów.

Fenomen Baletów Rosyjskich zrodził potrzebę tworzenia baletów narodowych – utworów wartościowych teatralnie i muzycznie, które w warstwie libretta (obyczaje, typowe wątki literackie) i w muzyce (stylizacje folkloru) odbijały cechy określonych kultur. Hiszpan Manuel de Falla skomponował balet ze śpiewem *Czarodziejska miłość* (1915 – ze sławnym *Tańcem ognia*) i *Trójgraniasty kapelusz* (1919). Elementy szeroko rozumianej kultury francuskiej przyniosły balety Dariusza Milhauda (*Byk na dachu*, 1920) i Francisca Poulenca (*Les Biches*, 1924). Amerykanin Aaron Copland stworzył balet *Rodeo* (1942), oddający obyczaje kowbojów; Argentyńczyk Alberto Ginastera w *Panamby* (1940) i *Estancii* (1952) ukazał rytuały indiańskie, rytmy *malambo* i tradycje *gauchos*; Niemiec Werner Egk w *Abraxas* (1948) wykorzystał wątek faustowski, który archetypem w kulturze niemieckiej i uniwersalnej uczynił Johann Wolfgang Goethe.

Nie wszystkie tego typu balety mają wyraźne korzenie etniczne. Węgier Béla Bartók, po baśniowym *Drewnianym księciu* (1917), w *Cudownym mandarynie* (1926) stworzył, przy uniwersalnej, a typowej dla ekspresjonizmu treści, kultową partyturę nowej muzyki. Rosjanin Siergiej Prokofjew eksperymentował w baletach pisanych jeszcze w Paryżu dla Diagilewa (*Stalowy krok*, 1927; *Syn marnotrawny*, 1929); późniejsze, powstałe już w Związku Radzieckim, *Romeo i Julia* (1940) i *Kopciuszek* (1945), stanowią przykłady absolutnego piękna i muzycznej doskonałości przeznaczonej do wykonania baletowego. Borysa Asafjewa *Fontanna Bachczysaraju* (1934) wiąże w muzyce rosyjski romantyzm, motywy tatarskie i polskie (bohaterka libretta wg Puszkina to Maria Potocka). Aram Chaczaturian, Ormianin, obok baletu *Gajane* (1942), w którym zastosował elementy melodyki i rytmów armeńskich i kurdyjskich (słynny *Taniec z szablami*), napisał monumentalny, z motywami przewodnimi w muzyce, balet *Spartakus* (1956), mimo antycznego tematu mający także ślady folkloru Armenii.

Na formie, stylu i języku tańca odcisnęły się prądy muzycznej nowoczesności 2. poł. XX w.: aleatoryzm i minimalizm wpłynęły na rozwój nowych, analogicznych form kompozycji ruchu,

muzyka konkretna upowszechniła gestykę codzienności, zrodziła się doraźna interaktywność między muzyką i tańcem. Włoch Luigi Nono łączył technikę serializmu z wyrazem ekspresjonistycznym; skomponował surrealistyczny balet *Czerwony płaszcz* wg Federica Garcíi Lorki (1954), o skomplikowanych strukturach rytmicznych, na orkiestrę z rozbudowaną perkusją, głosy chóru i solistów. Grek z pochodzenia Iannis Xenakis w muzyce stosował teorię gier, stochastykę i elektronikę; jako pierwszy komponował za pomocą komputera. W 1969 wystawiono jego balet *Kraanerg* na orkiestrę kameralną i taśmę, z trzykrotnie wpisaną w partyturę ciszą mającą swój odpowiednik w choreogr. Rolanda Petita. Amerykanin John Cage, koryfeusz światowej awangardy, innowator w każdej z dziedzin muzyki, wywarł wpływ na Merce'a Cunninghama i rozwój wczesnych form postmodernizmu amerykańskiego. W młodości pracował jako akompaniator na zajęciach tańca, tworzył utwory na fortepian preparowany bądź na perkusję razem z partią dla tancerza, i tak powstały liczne balety, nie zawsze na określonej obsadzie instrumentów. Z ważniejszych wymienić należy *The Seasons* w choreogr. Cunninghama (1947) i *Landrover* (wraz z Davidem Tudorem i Gordonem Mumma, 1972) dla zespołu Merce Cunningham Dance Company, który współtworzył i długo z nim współpracował; obaj, kompozytor i choreograf, głosili tezę o absolutnej niezależności muzyki i tańca w widowisku.

Z kompozytorów polskich pierwszy w XX w. balet pełnospektaklowy oparty na wątkach rodzimych legend i podań stworzył Zygmunt Noskowski: *Święto ognia, czyli Noc Świętojańska* (1902, z partiami wokalnymi). Gdy po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w 1918 nasilił się nurt baletów narodowych, powstał *Pan Twardowski* (1921) Ludomira Różyckiego, zajmując trwałą pozycję repertuarową scen nie tylko krajowych (wcześniejsza baletowa wersja legendy o Panu Twardowskim Adolfa Sonnenfelda z 1874 pozostawała na afiszu warszawskiego Teatru Wielkiego przez cztery dekady). Polska tematyka w librettach i rytmy polskich tańców w muzyce wypełniły balety Ludomira Michała Rogowskiego (*Bajka*, 1923 – skrócona wersja *Kupała*, 1926) oraz operobalety Witolda Maliszewskiego (*Syrena*, 1928; *Boruta*, 1930) i Feliksa Nowowiejskiego (*Wesele na wsi*, 1928, inne wersje to: *Malowanki ludowe*, *Wesele na Kujawach*; *Tatry*, 1929, zmieniona wersja *Król Wichrów*, 1963). Nie brakowało innych baletów z muzyką o silnych cechach nowoczesności: Karola Szymanowskiego kameralna *Mandragora* (1920), Karola Rathausa *Ostatni Pierrot* (premiera w Berlinie w 1927, w Warszawie w 1929), Władysława Macury symboliczny *Kleks, czyli Co-co* (1929), Eugeniusza Morawskiego symfoniczna *Świtezianka* (1931). Dziełem łączącym polskość z nowoczesnością były Karola Szymanowskiego góralskie *Harnasie* (premiera w Pradze w 1935, 1936–1937 w Paryżu, Belgradzie, Hamburgu, 1938 w Poznaniu).

Powołując Polski Balet Reprezentacyjny (1937), jego twórcy – Jan Lechoń i Arnold Szyfman – zamówili, wzorem Diagilewa, nowe utwory; tak powstały: Michała Kondrackiego *Baśń krakowska* (kolejny wariant legendy o Panu Twardowskim), Różyckiego *Apollo i dziewczyna* oraz Romana Palestra *Pieśń o Ziemi*. Zespół ten prezentował je za granicą i w kraju. Skomponowane w tym czasie *Cagliostro w Warszawie* Jana Adama Maklakiewicza i *Swantewit* Piotra Perkowskiego wystawiono dopiero po wojnie (w 1947 i 1948). Obowiązująca wówczas w sztuce doktryna socrealizmu przyznawała widowiskom baletowym wysoką rangę. Idea zamawiania nowych utworów dla reprezentacyjnej formacji przyświecała Eugeniuszowi Paplińskiemu i jego Polskiemu Zespołowi Tańca (1955–1961).

Krótkie balety, stylizowane na ludowe, napisali wówczas dla Polskiego Zespołu Tańca m.in. Tadeusz Szeligowski, Stefan Kisielewski, Perkowski i Augustyn Bloch. Byli oni też autorami wystawianych wcześniej i później na dużych scenach baletów liczących się przede wszystkim wykonawczo w polskich dziejach gatunku, m.in. w *Pawiu i dziewczynie* Szeligowskiego (1949) tytułową rolę Pawia tańczył Henryk Tomaszewski, w jego *Mazepie* (1958) – Stanisław Szymański,

który zyskał wspaniałe recenzje (w przeciwieństwie do skrytykowanej całości) w Paryżu podczas występu opery warszawskiej w ramach sezonu Teatru Narodów (1959). Stefana Kisielewskiego grano *Diabły polskie* (1955), *Wesołe miasteczko* (1967), *System doktora Smoły i profesora Pierza* (1988). Bloch napisał doskonale *Oczekiwanie* (1964), *Gilgamesza* (dla Wrocławskiego Teatru Pantomimy, 1968), dodekafoniczne, z wokalizą dla śpiewaków *Voci* (1968) i komediiowy opero-balet *Bardzo śpiąca królowna* (1974).

Ideologicznie zgodne z doktryną socrealizmu obrazy klasowych konfliktów, dodać trzeba – zręczne muzycznie, proponowały: *Złota kaczka* Maklakiewicza (1951), *Zabawa w Lipinach* Zygmunta Mycielskiego (1954, napisany z przekory do libretta Jarosława Iwaszkiewicza „produkcyjniak” o traktorzystach i bikiniarzach) i *Z chłopca król* (1954) Grażyny Bacewicz. Ta kompozytorka stała się też autorką humoreski baletowej *Esik w Ostendzie* wg Tadeusza Boya-Żeleńskiego (1964) i awangardowego *Pożądania* wg Pabla Picassa (1973). Najbardziej bodaj interesujące partytury tworzył Juliusz Łuciuk. W pantomimach i mimodramach dla Wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego wykorzystywał dźwięk fortepianu preparowanego (*Maraton*, 1964; *Suknia*, 1965). Krótki, aleatoryczny, później uproszczony w muzycznym zapisie balet *Niobe* (1967), dzięki choreograficznej wizji Janiny Jarzynówny-Sobczak i odtwórczyni tytułowej roli Alicji Boniuszko, był dużym sukcesem, podobnie jak bardzo teatralny, tego samego duetu artystek, widowiskowy *Pancernik Patiomkin* (1967). Silna ekspresja charakteryzuje muzykę Łuciuka w *Medei* na orkiestrę z chórem i solistami (1975) oraz w jego operobalecie *Miłość Orfeusza* (1980). W 1992 wystawiono balet *Skrzypek opętany* Macieja Małeckiego, stworzony dla Ewy Wycichowskiej i Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego do libretta (z 1911) Bolesława Leśmiana.

W sumie w 1. poł. XX w. powstało w Polsce 20 baletów autorstwa 12 kompozytorów, a w drugiej połowie – 50 baletów autorstwa 23 kompozytorów. Całe utwory, suity z ich partytur bądź tylko fragmenty nagrano dla Polskiego Radia w latach 1972–1990. Z końcem wieku, wraz z szerokim dostępem do technicznego odtwarzania muzyki i swobodą dowolnego jej dobierania przez choreografów, balet jako gatunek twórczości kompozytorskiej właściwie zaniknął. Wyjątek stanowiła oryginalna *Pupa* (2015) na motywach powieści i biografii Witolda Gombrowicza z muzyką elektroniczną Stanisława Syrewicza.

BIBLIOGRAFIA: Erhardt, L., *Balety Igora Strawieńskiego*, Kraków 1962; Komorowska, M., *Polski balet na muzycznej scenie XX wieku. Między partyturą a tańcem*, <https://taniec-polska.pl/krytyka/polski-balet-na-muzycznej-scenie-xx-wieku-miedzy-partytura-a-tan-cem-cz-1-okres-miedzywojenny/> (dostęp: 26.03.2022). Spis radiowych nagrań muzyki polskich baletów dostarczony przez dyrygenta tych nagrań, śp. Mieczysława Nowakowskiego, w posiadaniu autorki; *Polish Opera & Ballet of the Twentieth Century*, ilustrowany katalog, red. Adam Neuer, przeł. J. Zawadzki, Kraków 1986.

Małgorzata Komorowska

Konfrontacje Teatralne

festiwal prezentujący alternatywne formy teatru, odbywający się w Lublinie od 1996 (w latach 1997–2004 jako Międzynarodowy Festiwal Teatralny Konfrontacje Teatralne, 2006–2009 jako Międzynarodowy Festiwal Konfrontacje Teatralne, od 2010 Konfrontacje Teatralne). „Jego celem jest konfrontacja myślenia, form i koncepcji różnych teatrów: nowatorskich, instytucjonalnych, alternatywnych i autorskich” [Wątroba... 2010: 85]. Do 2003 jego program tworzyli komisarze

festiwalu Leszek Mądzik, Janusz Opryński i Włodzimierz Staniewski; od 2004 dyrektorem KT jest Opryński, który edycję w 2011 przygotował z Grzegorzem Reske, a w latach 2012–2017 program główny KT opracowywał duet kuratorski Marta Keil i Reske. Głównymi organizatorami KT są Centrum Kultury w Lublinie i Towarzystwo Edukacji Kulturalnej. KT odbywają się w październiku, spektakle prezentowane są nie tylko w salach teatralnych Lublina, ale także w przestrzeni publicznej miasta. Festiwal finansowany jest z budżetu miasta Lublina przy współudziale Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (wcześniej: Ministerstwa Kultury i Sztuki), Urzędu Marszałkowskiego Województwa Lubelskiego oraz sponsorów (przedsiębiorstwa państwowe, podmioty komercyjne, fundacje, ambasady i instytucje kulturalne).

Od pierwszej edycji KT część programu stanowią spektakle tańca współczesnego, zestawiane z eksperymentami w teatrze repertuarowym oraz dokonaniem polskich i zagranicznych twórców teatru alternatywnego. Taka koncepcja programowa włączyła KT w obieg najważniejszych od lat 90. XX w. polskich festiwali, obok toruńskiego MFT Kontakt czy poznańskiego MFT Malta. Na lubelskim festiwalu występowały m.in. teatry Walerija Fokina, Eimuntasa Nekrošiusa i Krzysztofa Warlikowskiego, ale też Akademia Ruchu, Centro Teatrale di Pontedera, Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice, Pieśń Kozła, Porywacze Ciał, Stella Polaris, Studium Teatralne. Nurty *butō*, teatr fizyczny, taniec konceptualny, teatr tańca w kolejnych edycjach były obecne w prezentacjach artystów i zespołów takich jak: Yuko Senga (1996), Derevo (1996, 1998, 2003, 2005), The Shamans (1996), Earthfall Dance Theatre (1997), Dondoro (1998), Daisuke Yoshimoto (1999, 2006, 2009, 2012), Atsushi Takenouchi (2000, 2003), Chelyabinsk Theatre of Contemporary Dance (2002), Loco 7 (2003), Pappa Tarahumara (2005), Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej – Lubelski Teatr Tańca (2004), Śląski Teatr Tańca (2006), Nai-Ni Chen Dance Company (2006), Teatr Maat Projekt (2007, 2009–2012), Teatr Novogo Fronta (2008). Od 2011 jednym z głównych elementów programu KT stał się taniec. W 2011 i 2012 pokazano część spektakli wybranych i wyprodukowanych w ramach stworzonego przez Tomasza Bazana Maat Festiwalu (m.in. choreografie Bazana, Barbary Bujakowskiej, Rafała Dziemidoka, Sylwii Hanff, Magdaleny Jędry, Mikołaja Mikołajczyka, Anny Steller). W latach 2013–2017 program festiwalu, zgodnie z założeniami kuratorów, wyeksponował wątki polityczności teatru jako jednej z publicznych instytucji kultury oraz krytyki instytucjonalnej zjawiska festiwalu. Wybierano „spektakle powstałe w ramach kolektywów, poza strukturami teatrów repertuarowych lub takie, które te struktury tematyzowały” [Odzyskiwanie tego, co oczywiste... 2017: 18], odnoszące się do tematu „tożsamości: społecznej, politycznej, kulturowej i seksualnej” oraz „roli kontekstu kulturowego przy jej tworzeniu, wyborze i narzucaniu” [Keil, Reske 2014: 8]. Zaprezentowano spektakle i choreografie m.in. Xaviera Le Roya (2013, 2015), Heinera Goebbelsa (2013), Vavy Ștefănescu (2014), Jana Lauwersa & Needcompany (2015), Agaty Siniarskiej i Mădăliny Dan (2016), Agaty Maszkiewicz i Vincenta Tirmarche (2017), Mårtena Spångberga (2017).

BIBLIOGRAFIA: *Festiwal Konfrontacje*, [w:] Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku, red. R. Pawłowski, Warszawa 2010; Keil, M., G. Reske, *Od kuratorów*, [w:] *Konfrontacje Teatralne 2014*, katalog, red. M. Keil; *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu. Reclaiming the Obvious. On the Institution of the Festival*, red. M. Keil, Warszawa–Lublin 2017; www.konfrontacje.pl (dostęp: 26.03.2022).

Grzegorz Kondrasiuk

Kontakt improwizacja

[ang. *contact improvisation*; także: improwizacja kontaktowa, improwizacja w kontakcie]

technika tańca, która jest wynikiem badań nad ruchem prowadzonych przez Steve'a Paxtona. Pierwszy pokaz odbył się w Oberlin College w stanie Ohio w 1972 (film dokumentalny *Magnesium*). Polegał on na badaniu siły pędu i bezwładu w zderzeniach i upadkach oraz balansu w prostym ćwiczeniu stania (tzw. *small dance*).

Pierwsze publiczne pokazy organizowano w galeriach sztuki, miały one nieformalny charakter. Do rozwoju techniki, oprócz Paxtona, przyczynili się także Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff, Nita Little, Karen Nelson, Lisa Nelson. Technikę popularyzował magazyn „Contact Quarterly” (od 1975).

Technika kontakt improwizacji polega na swobodnie przepływającym fizycznym kontakcie dwóch poruszających się osób, opartym na podstawowych zasadach ruchu: grawitacji, bezwładzie, pędzie. Jako jedna z pierwszych technik przyczyniła się do zaniechania wertykalnej postawy ciała jako nadrzędnej pozycji, w jakiej ciało tancerza funkcjonuje w przestrzeni, proponując trening oparty na działaniach zaczerpniętych ze sztuk walki (głównie *aikido*) oraz sportu. Ćwiczona jest nie tylko sprawność fizyczna, ale i wielozmysłowa responsywność, uważność na partnera i otoczenie, otwartość na nieprzewidywalny ciąg zdarzeń. Kontakt improwizację praktykuje się jako jedną z dostępnych metod pracy z ciałem; choreografom służy do poszukiwania materiału ruchowego, szczególnie przy partnerowaniu; pokazywana bywa również jako niezależna forma sceniczna.

W Polsce kontakt improwizacja pojawiła się na przełomie XX i XXI w. za sprawą warsztatów z Chrisem Aikenem, Rayem Chungiem i Nancy Stark Smith oraz takich polskich twórców, jak m.in. Witold Jurewicz, Iwona Olszowska, Jacek Owczarek, a także festiwalu: Międzynarodowego Festiwalu Kontakt Improwizacji Warsaw Flow (organizowany od 2010 przez Fundację Artystyczną Perform), Międzynarodowego Festiwalu Improwizacji Tańca Sie! (organizowany z inicjatywy Ilony Trybuły w Warszawie w latach 2007–2012 i jako roczny program rezydencji w 2016) oraz FRU Festiwalu: Polskiego Festiwalu Kontakt Improwizacji (organizowany w latach 2012–2017 przez Grupę Kijo w Łodzi).

BIBLIOGRAFIA: *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook. Collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1975–1992*, red. L. Nelson, N. Stark Smith, Northampton 1997; *Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook II. Collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1993–2007*, red. L. Nelson, N. Stark Smith, Northampton 2008; <https://contactquarterly.com> (dostęp: 26.03.2022); <http://www.contactimprov.net/> (dostęp: 26.03.2022); Novack, C.J., *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison 1990; Pallant, Ch., *Contact Improvisation. An Introduction to a Vitalizing Dance Form*, Jefferson 2006; Paxton, S., *Szkic technik wewnętrznych*, przeł. A. Ścibor, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013; Stark Smith, N., *Żniwa. Historia improwizacji kontaktowej*, przeł. J. Majewska, [w:] *Świadomość ruchu...*

Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda

Konwiński Henryk

[ur. 1936]

polski tancerz, choreograf, kierownik baletu, reżyser oper. Ukończył Technikum Budowy Dróg i Mostów w Poznaniu, ale pragnął tańczyć. Uczęszczał do ogniska baletowego prowadzonego przez Olę Sławską. Po maturze otrzymał nakaz pracy w Przedsiębiorstwie Robót Drogowych w Kościerzynie, gdzie bardziej interesował go udział w zajęciach Zespołu Pieśni i Tańca Ziemi Kaszubskiej. Dojeżdżał do Warszawy na zajęcia z Aleksandrem Sobolem, Henrykiem Giero, Krystyną Rokitnicką w Państwowej Szkole Baletowej; w 1962, jako ekstern, uzyskał dyplom.

W 1956 został przyjęty do baletu opery poznańskiej, debiutował w *corps de ballet* w *Panu Twardowskim* Ludomira Różyckiego w choreogr. Feliksa Parnella. Wykonywał wiele drobniejszych partii, m.in. grał rolę hinduskiego boga Sziwy w operze *Paria* Stanisława Moniuszki (1957), Chłopca i Rozbójnika w balecie *Bursztynowa panna* Adama Świerzyńskiego (1961), Wiatru w *Nocy Walpurgii* w *Fauście* Charles'a Gounoda (1962). Po roli Merkucja w *Romeo i Julii* Siergieja Prokofiewa w choreogr. Witolda Borkowskiego (1963) otrzymał stanowisko solisty. Nowsze tendencje choreograficzne poznawał, tańcząc w baletach Conrada Drzewieckiego *Valses nobles et sentimentales* (muz. Maurice Ravel) i *Błękitna rapsodia* (muz. George Gershwin); w *Improwizacjach do Szekspira* (muz. Duke Ellington i Zdzisław Szostak) objął – po Drzewieckim – rolę główną Narratora wcielającego się w postaci Hamleta, Jagona, Ojca Laurentego i in. (1966). Zadania komediowe stawiała przed nim w swych choreografiach Teresa Kujawa, np. w *Porwaniu* Tomasza Kiesewettera (*Żołnierz*) i operetce *Orfeusz w piekle* Jacques'a Offenbacha (*Bachus*). Jego domeną stał się taniec charakterystyczny i taniec współczesny. Doznany na sali ćwiczeń uraz kręgosłupa nie zachwiał jego zawodową pasją. Brał udział w baletowych sekwencjach oper *Straszny dwór* Moniuszki i *Krwawe gody* Sándora Szokolaya (1968, 1969), tańczył Pana Młodego w *Harnasiach* Karola Szymanowskiego w choreogr. Eugeniusza Paplińskiego (1969) i Młodego w słynnym *Cudownym mandarynie* Béli Bartóka w choreogr. Drzewieckiego (1970).

Pierwszą własną choreografię stworzył w teatrze dramatycznym w Zielonej Górze (*Jaśnie Pan Nikt* Lopego de Vega, 1969); z późniejszych ról ważna była kreacja w *Operetce* Witolda Gombrowicza w reż. Janusza Nyczaka (polska prapremiera w studenckim Teatrze Nurt, 1972). Opera Bałtycka powierzyła mu choreografię *Goplany* Władysława Żeleńskiego (1971), a macierzysta opera poznańska – *Carmen* Georges'a Bizeta, musicalu *Człowiek z La Manczy* Mitcha Leigha i opery *Pałac Lucyfera* Karola Kurpińskiego. Był choreografem popularnych w Poznaniu sylwestrowych koncertów *Pod Pegazem* (1971/1972) i ogólnopolskiego programu telewizyjnego *Alfabet rozrywki* (TVP Poznań).

Zdobył uznanie za prace w operowych premierach Opery Śląskiej (1971/1972): *Noc Walpurgii* w *Fauście* Gounoda, *Aida* Giuseppe Verdiego, *Carmen* Bizeta. W 1973 został solistą i asystentem choreografa tej sceny, a we wrześniu 1974 choreografem i kierownikiem baletu. Był również kierownikiem artystycznym Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu, gdzie uczył tańca współczesnego. Z grupą tancerzy przygotował *Concerto grosso* (muz. Arcangelo Corelli), balet do *Muzyki na smyczki, trąbki i perkusję* (muz. Grażyna Bacewicz) oraz *Collage muzyki rozrywkowej* (muzyczne fragmenty *Koncertu na zespół jazzowy i orkiestrę* Lowella Liebermanna) w trzech różnych technikach: neoklasycznej, tańca współczesnego i groteski; za ten program w I Ogólnopolskim Konkursie Choreograficznym w Łodzi (1973) zdobył trzecią nagrodę. Po tym sukcesie Opera Śląska powierzyła mu realizację pełnospektaklowego baletu *Stworzenie świata* Andrieja Pietrowa (premiera polska w 1974), opartego na satyrycznych rysunkach Jeana Effela; w układach

solowych i zbiorowych wykazał się poczuciem humoru i zebrał dobre recenzje; balet pokazano w Warszawie w ramach Panoramy 30-lecia PRL (listopad 1974).

W 1978 przeniósł trzy swoje choreografie afabularne: *Symfonię g-moll* (muz. Wolfgang Amadeus Mozart), *W górę – w dół* (muz. Wojciech Kilar) i *Wariacje* (muz. Benjamin Britten) do Teatru Wielkiego w Warszawie (1978); z grupą tancerzy i spektaklem *Wariacje* pojechał do Hawany na VI Międzynarodowy Festiwal Baletowy (listopad 1978). W Operze Śląskiej zatańczył ostatnie swoje role: Espady w *Don Kichocie* Ludwiga Minkusa, Hilariona w *Giselle* Adolphe'a Adama i solisty w tańcu hiszpańskim w *Jeziorze łabędzim*. Wyreżyserował tam też operobalet *Siedem grzechów głównych* Kurta Weilla (premiera polska w 1975), przygotował, pierwszy w Polsce, suitę Rodiona Szchedrina wg *Carmen* Bizeta (1977) i na dobre wkroczył w dziedzinę reżyserii operowej premierami *Traviaty* Verdiego i *Salome* Richarda Straussa (1978).

Po powrocie do opery poznańskiej na stanowisko kierownika baletu (1978) opracował choreografię *Złotego kogucika* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (1978) oraz *Orfeusza i Eurydyki* Christoph'a Wilibalda Glucka w reż. Nyczaka, opery wystawionej w auli poznańskiego Muzeum Narodowego (1978), a także tak ważnych wtedy premier, jak *Joanna d'Arc na stosie* Arthura Honeggera i *Król Roger* Szymanowskiego (1979). Swoje umiejętności artystyczne rozwijał podczas pobytów stypendialnych w Holandii (Het Nationale Ballet w Amsterdamie i Nederlands Dans Theater w Hadze), w Brukseli (pod kierunkiem Maurice'a Bédarta) i w Hawanie (pod kierunkiem Alicii Alonso), a także podczas podróży studyjnych do Leningradu, Indii (warsztaty taneczno-muzyczno-teatralne) i Addis Abeby w Etiopii, gdzie z miejscowymi tancerzami przygotował etiudę baletową do muzyki jazzowej Mulatu Astatke.

W 1980 związał się z Operą Śląską. Opracował dla tej sceny choreografię baletów: *Piotruś i wilk* (muz. Prokofjew, 1984), *Coppélia* (muz. Léo Delibes, 1987), *Ad montes* (muz. Kilar, 1994), *Pan Twardowski* (muz. Różycki, 1995), *Dziadek do orzechów* (muz. Piotr Czajkowski, 1997), *Don Kichot* (muz. Minkus, 2005). Dla warszawskiego Teatru Wielkiego opracował choreografię *Tańców połowieckich* w *Kniaziu Igorze* Aleksandra Borodina (1989) i przeniósł ją później, jako osobny balet, do Bytomia. Reżyserował też opery, m.in. *Kościół Nieśmiertelny* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa (premiera polska 1980), *Cyrulik sewilski* Gioacchina Rossiniego (1985), *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego (1988), *Straszny dwór* Moniuszki (1990), *Ernani* Verdiego (1990), *Così fan tutte* Mozarta (1995), *Gioconda* Amilcare Ponchiello (1997). W zestawach miniatur baletowych dawał szansę debiutu młodym choreografom. Sam współpracował jako choreograf ze wszystkimi scenami Śląska: Teatrem Nowym w Zabrzu, Teatrem Rozrywki w Chorzowie, Teatrem Zagłębia w Sosnowcu, Teatrem Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego oraz Teatrem Lalki i Aktora Ateneum w Katowicach.

Jego praca nad zmiennymi formami widowisk odznaczała się silną teatralizacją; nazywany „rzeźbiarzem sceny”, dbał o wyraz plastyczny swoich przedstawień, nawet symfoniczne balety (*Epitafium na śmierć Karola Szymanowskiego* Tadeusza Szeligowskiego, 1982) wyposażał w zarys fabuły, w librettach znajdował dramaty psychologiczne (*Harnasie* Szymanowskiego, 1983). Dziesięciokrotnie za swoje przedstawienia otrzymał nagrodę Złota Maski, przyznaną przez publiczność i regionalną prasę.

W Operze Śląskiej wystawił ponad 25 baletów i 20 oper. Z okazji jubileuszu 45-lecia pracy artystycznej zorganizowano Dni Henryka Konwińskiego, serię siedmiu przedstawień w jego reżyserii i choreografii (11–18 IV 1999). Jubileusz 50-lecia uświetnił koncert (30 IV 2005) z udziałem artystów sześciu teatrów śląskich (z Katowic, Gliwic, Chorzowa, Sosnowca, Zabrze), Teatru Wielkiego w Poznaniu, Teatru Wielkiego w Warszawie oraz zespołów Opery Śląskiej.

Znaczną część jego dorobku artystycznego zajmują prace dla teatrów lalkowych, dramatycznych, offowych (Teatr A z Gliwic) i zespołów młodzieżowych. Sprostał też formule megawidowisk w przestrzeniach miejskich. Uczestniczył m.in. w przygotowaniach widowiska *Pelikan* (o męczennikach XX w.) na Światowe Dni Młodzieży w Kolonii (2005), wystawianego później w Polsce, Holandii, na Litwie i we Włoszech; był choreografem widowiska *Franciszek – wezwanie z Asyżu* (2013), przygotowanego z okazji rocznicy wyboru Karola Wojtyły na papieża z udziałem Teatru A i młodzieży z regionalnych zespołów pieśni i tańca w hali widowiskowo-sportowej Spodek w Katowicach. Tworzył także choreografię w rocznicowym *Tryptyku Powstańczym – Pamięci ziemi* (2021), wystawionym na Rynku w Bytomiu.

Doceniany za swoje dokonania artystyczne na Śląsku, otrzymał szereg nagród lokalnych oraz nagrody państwowe, w tym Krzyż Kawalerski i Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. W marcu 2022 otrzymał tytuł Honorowego Obywatela Bytomia.

BIBLIOGRAFIA: *I Ogólnopolski Konkurs Choreograficzny, Łódź*, „Taniec” 1974; Chynowski, P., *Henryk Konwiński*, Warszawa 1978; Komorowska, M., *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992; Mamontowicz-Łojek, B., *O Konkursie...*, „Taniec” 1974; *Pół wieku Opery Śląskiej 1945–2000*, red. i oprac. T. Kijonka, Katowice [b.r.w.]; *Rozmowa z Henrykiem Konwińskim*, „Nurt” 1982, nr 1; Światała, T., *Opera Poznańska w latach 1969–1979*, Poznań 1979.

Małgorzata Komorowska

Korea Południowa – tradycje i rozwój tańca współczesnego

Historyczne źródła tradycyjnego tańca koreańskiego tkwią w szamanizmie koreańskim, którego początki sięgają czasów starożytnych poprzedzających epokę Shilla (57 p.n.e. – 935 n.e.), a także w tradycyjnych tańcach lwów (*sajamu*), które dotarły do Korei z Chin Północnych, i w buddyjskich tańcach rytualnych, będących częścią ceremonii religijnych.

Podstawowa klasyfikacja koreańskiego tańca tradycyjnego, który intensywnie rozwijał się od epoki Shilla do epoki dynastii Chosŏn (1392–1910), dzieli go na dwie główne grupy: etniczny taniec ludowy i taniec dworski (*jeongjae*). Do tańców dworskich należą tańce bankietowe (*Dangak Jeongjae* – importowany z Chin, i *Hyangak Jeongjae* – koreański taniec dworski) oraz tańce rytualne (*Munmu* – tańce religijne, i *Mumu* – tańce wojenne). Tańce ludowe dzielą się na tańce rytualne (*Uisik Chum*) – szamańskie, buddyjskie i ryty przejścia, oraz tańce wiejskie (w tym m.in. *Nongakchum* – tańce z kapelą, i *T'alch'um* – dramat taneczny z użyciem masek). Współcześnie funkcjonują także teatralne wersje tańców ludowych, np. *Sŭng Mu* (taniec mnicha) i *Salp'uri* (taniec egzorcystyczny). Od 1962, zgodnie z koreańską Ustawą o ochronie dóbr kultury (*Munhwajae bohobeop*), rząd Korei chroni i dokumentuje tańce tradycyjne i ich wykonawców oraz nauczycieli jako niematerialne dobro kultury (*Muhyŏng munwhaje*). W tym celu w 1950 powołano także National Center for Korean Traditional Performing Arts (Narodowe Centrum Koreańskich Tradycyjnych Sztuk Performatywnych).

Balet klasyczny pojawił się w Korei dopiero na początku XX w. Pierwsze oficjalne pokazy spektakli baletowych w Korei w wykonaniu rosyjskich tancerzy, którzy trafili do Korei przez Japonię, odbyły się w 1931 (Alexander Sacharoff, Eliana Pawłowa). Pionierami koreańskiego baletu byli m.in. Dong In Han i Ji Soo Jung.

W latach 1910–1945 (okupacja japońska) taniec w Korei rozwijał się dwutorowo: w mniejszych ośrodkach kultywowano gatunki tańca tradycyjnego, w większych centrach zaś dominowało zainteresowanie gatunkami tańca zachodniego (nowy taniec, amerykański *modern dance* i zachodnie *tańce towarzyskie*).

Za początek tańca *modern* w Korei uznaje się występ japońskiego tancerza i choreografa Ishiego Baku (zob. Japonia) w Seulu w 1926; współcześni badacze podkreślają, że koreański taniec *modern*, określany mianem *sinmuyong* (taniec nowy), zrodził się nie tylko pod wpływem oddziaływań japońskich, ale również za sprawą wcześniejszych eksploracji wybitnego koreańskiego tancerza i choreografa Han Seong-jun (dokonał kompilacji i stylizacji tradycyjnych tańców koreańskich i przystosował je do prezentacji na nowoczesnych scenach) oraz eksperymentów na scenach teatru *gisaeng*, gdzie tradycyjny taniec koreański poddawany był stylizacji i łączony z elementami zachodnich technik tańca [Sung, Kisook 2014: 255–260].

Pionierami koreańskiego tańca *sinmuyong* byli m.in. międzynarodowej sławy tancerka i choreografka Choi Seung-hee – „koreańska Isadora Duncan” [Sung, Kisook 2014: 269], Jo Taek-won – współzałożyciel Korea Dance Association, który jako pierwszy w historii uczył tradycyjnego tańca koreańskiego w Stanach Zjednoczonych, a w jego warsztatach udział brali m.in. Ruth St. Denis, Ted Shawn (zob. Denishawn), Doris Hering, Walter Terry, Antony Tudor, José Limón. Łącząc koreański taniec tradycyjny z importowanym nowym tańcem, Choi Seung-hee i Jo Taek-won oraz ich uczniowie stworzyli zręby koreańskiego tańca nowego. Pionierką koreańskiego tańca *modern* była także studentka Marthy Graham – Yuk Wan-sun, która założyła Modern Dance Association of Korea (Stowarzyszenie Koreańskiego Tańca Modern) z siedzibą w Seulu.

W latach 1945–1962, mimo trudnej sytuacji politycznej (zimna wojna 1947–1991, wojna koreańska 1950–1953) i funkcjonującej cenzury, środowisko tańca podtrzymywało jego rozwój. W ciągu 30 lat powstawały nowe kierunki tańca na uczelniach wyższych, otwierano centra sztuk performatywnych prezentujące i produkujące spektakle taneczne oraz konkursy. W 1946 Dong In Han utworzył zespół Seoul Ballet Company, w 1951 rozwiązany; wznowił działalność w 1953 pod kierownictwem choreografa In Bum Lee. W latach 50. powstały takie zespoły baletowe, jak Korean Ballet Dance Company (założony w 1954, dyr. Soo Bang Jin), Academy Ballet Company (1959, dyr. Kwang Jo), Lim Sung Nam Ballet Company (1956, dyr. Lim Sung Nam). Dodatkowym elementem stymulującym rozwój baletu w Korei były konkursy baletowe organizowane przez Ewha Womans University od 1955 i gazetę „Dongah” (DongAh Dance Competition) od 1959.

Dla rozwoju koreańskiego tańca współczesnego duże znaczenie miało powołanie w 1961 Korea Dance Association (Koreańskie Stowarzyszenie Tańca) i Korea National Dance Company (Narodowy Zespół Tańca Korei, założony w 1962 przez jego późniejszego dyrektora Lima Sung Nama, 1972–1992). Korea National Dance Company był pierwszym państwowym zawodowym zespołem tanecznym w historii Korei, łączył koreański taniec tradycyjny, balet klasyczny i elementy teatru dramatycznego. W 1972 z zespołu wyodrębnił się Korea National Ballet (Narodowy Balet Korei) – uzyskał on status niezależnej instytucji jako pierwszy państwowy profesjonalny zespół baletowy w historii Korei. Lim Sung Nam skrystalizował formę baletu koreańskiego. Dzięki obranemu przez niego kierunkowi Korea National Dance Company odegrał kluczową rolę w kształtowaniu się koreańskiej tożsamości narodowej.

Połowa lat 70. była początkiem dynamicznego rozwoju nowego tańca koreańskiego – *changjak-choom* (dosł. koreański taniec kreatywny), którego twórcy poszukiwali nowych form ekspresji, łącząc elementy *sinmuyong* z nowoczesnymi rozwiązaniami teatralnymi. *Changjak-choom* rozwijał się m.in. dzięki utworzeniu Korea Dance Academy (założona w 1974 w ramach Seoul Metropolitan Dance Theatre, kierowana przez Moon Il-ji, w 1983 uzyskała niezależność instytucjonalną),

działalności Reoul Dance (dyr. Bae Jung Hai), Korea Contemporary Dance Company, Narodowego Teatru Korei w Jangchoong-dong oraz Centrum Kultury i Sztuki w Daehangno. Wśród zespołów rozwijających i promujących *changjak-choom* w latach 70. wymienić należy m.in. zespół Changmu Dance Company – określany mianem głównego katalizatora rozwoju *changjak-choom* (założony w 1976 przez Kim Mae-ja i Kim Sun-mee – absolwentki Ewha Womans University), Lucky Creative Dance Company (dyr. Kim Hyun-ja). Ważne też było uruchomienie w 1973 Korea Culture and Arts Foundation (Koreańska Fundacja Kultury i Sztuki, w 2005 fundacja przeszła restrukturyzację i działa jako Arts Council Korea – ARKO, Koreańska Rada Sztuki, podlegająca Ministerstwu Kultury i Turystyki). W 1974 powołano Korea Society of Dance Science (Koreańskie Towarzystwo Badań i Wiedzy o Tańcu), pojawiły się także magazyny i czasopisma poświęcone sztuce tańca – „Ch’um” (Taniec), „Dance Korea”, „Dance Art”, „Auditorium”.

Lata 80., określane mianem renesansu koreańskiego tańca, to okres zdecydowanej dominacji *changjak-choom*. Przełomowe choreografie *Dance Model I* (1987) i *Dance Model II* (1987) autorstwa Kim Mae-ja, wykorzystujące taniec tradycyjny w kreatywny, improwizowany i nowoczesny sposób, wywarły wpływ na młode pokolenie tancerzy i choreografów, takich jak Lim Hak-sun, Yoon Duk-kyung, Kim Young-hee, Sohn In Young, Lim Hyun-sun, Jung Jaeman, Choi Eun-hee, którzy w kolejnych latach kontynuowali rozwój *changjak-choom*, wprowadzając nowoczesne rozwiązania kompozycyjne i nowe formy ekspresji. Ważnym sygnałem dla rozwoju koreańskiego tańca było także powołanie do życia Daegu City Dance Company (1981) z siedzibą w Daegu Arts Centre i Ahn Ae-Soon Company (1985), oraz intensyfikacja wymiany międzynarodowej dzięki powołaniu International Modern Dance Festival (Modafe od 1981). Warto dodać, że od 1983 Korea Society of Dance Science wydaje koreańskojęzyczny magazyn „Hanguk muyong yon’gu” (Korea Dance Studies).

W latach 90. Korea weszła w okres przyspieszonego rozwoju gospodarczego i globalizacji, który spowodował wzrost liczby producentów tańca i wydarzeń tanecznych. Wzrosła również mobilność koreańskich zespołów i artystów tańca dzięki liberalizacji prawa do podróży międzynarodowych, wprowadzonego po XXIV Letnich Igrzyskach Olimpijskich w Seulu w 1988. Powstały nowe zespoły *changjak-choom*, m.in. Han Ul Dance Group (dyr. Kim Sook Ja), Didim Dance Company (dyr. Kook Soo Ho), Incheon Metropolitan Dance Company (dyr. Lee Chung Ja), Chum Ta Rae Dance Group (dyr. Kim Mal Ae), Jit Dance Group (dyr. Kim Eun Yi), Daegu Dance Group (dyr. Baek Hyun Soon), Daum Group (dyr. Jang Yu Kyung), Mut Dance (dyr. Kim Young-hee). Działac zaczęli także niezależni choreografowie: Jung Eun Hye, Lee Eun Joo, Sohn In Young. Nastąpiła dominacja europejskich technik tańca współczesnego, które koreańscy choreografowie stopniowo łączyli z technikami *changjak-choom* i perspektywami postmodernistycznymi. Od 1999 Korea Society of Dance Science wydaje półrocznik „Journal of Korea Society of Dance Science” (red. nacz. dr Jae Hong Park), który jest najważniejszym periodykiem poświęconym tańcowi współczesnemu w Korei, przyznającym co roku nagrodę krytyków dla najlepszego spektaklu i najlepszego choreografa/choreografki.

W XXI w. koreański taniec wszedł w etap hybrydyzacji i odejścia od trychotomii (wyraźnego podziału na taniec tradycyjny, balet klasyczny i taniec współczesny w kontekście podziału na gatunki, instytucje i organizacje taneczne) [Chae-hyeon Kim 2012: 5]. Pojawiły się nowe źródła finansowania tańca, nastąpił rozwój i poszerzenie formuły istniejących festiwali i wyrażony wzrost profesjonalizacji artystów tańca współczesnego oraz ich możliwości podróżowania po kraju i świecie. Na mapie koreańskiego tańca pojawiły się też nowe instytucje i organizacje umacniające pozycję tańca współczesnego.

W 2001 powołano Korea National Contemporary Dance Company (Narodowy Koreański Zespół Tańca Współczesnego) z siedzibą w Narodowym Teatrze Korei. Funkcję dyrektora tego

zespołu pełniły czołowe postaci koreańskiego tańca współczesnego, m.in. wielokrotnie nagradzana choreografka Ahn Ae-soon (jej choreografia *Eleven Minutes* z 2013 otworzyła nowy rozdział tańca współczesnego w Korei; obecnie Ahn Ae-soon jest dyrektorem Hanguk Performing Arts Center i Seoul Performing Arts Festival). Od 2016 dyrektorem artystycznym Korea National Contemporary Dance Company jest Ahn Sung-soo, profesor i wielokrotnie nagradzany choreograf, znany z takich choreografii jak *Boléro* (2005) – prezentowane w 2010 na 17. Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej w Bytomiu, *My Funeral* (2004), *Rose – the Rite of Spring, Mating Dance* (2009), *Immixture* (2015). Wieczór taneczny *Trzy bolera* (2017), zrealizowany w Korea National Contemporary Dance Company, składający się z trzech choreografii czołowych twórców koreańskiego tańca współczesnego – Kim Yong Geola, Kim Seoljina, Kim Borama – to przykład zacierania granic między gatunkami tańca i wyraźnego ukierunkowania choreografii na widowiskowość.

Obecnie w Korei funkcjonuje ok. 30 zawodowych zespołów tańca współczesnego finansowanych przez państwo, zatrudniających tancerzy i tancerki na etacie. Wśród nich największą grupę stanowi 18 kompanii tanecznych posiadających status agencji rządowych Ministerstwa Kultury, Sportu i Turystyki (m.in. Korea National Contemporary Dance Company, Korea National Ballet, National Gugak Center, Seoul Performing Arts Company). Pozostałe zawodowe zespoły taneczne finansowane i prowadzone są przez władze miast lub prowincji (m.in. zespół Daegu City Dance Company, którego dyrektorem artystycznym i choreografem jest od 2018 Kim Sung Yong). Kolejną grupę stanowi ok. 30 zawodowych zespołów tanecznych niefinansowanych przez państwo, od 2006 objętych programem wsparcia finansowego Arts Council Korea, rady zarządzającej funduszami państwowymi przeznaczonymi na rozwój sztuki. W Korei działa też wiele zespołów tanecznych prowadzonych przez wykładowców i pedagogów tańca (funkcjonują one na uniwersytetach lub jako prywatne studia/akademie tańca).

Do najważniejszych zespołów tańca współczesnego w Korei należą: Soo-d Art & Co. (dyr. i choreograf Soodong Jung), Dance Theatre Chang (dyr. i choreograf Kim Nam-jin – wcześniej związany z les ballets C de la B, działa na pograniczu tańca współczesnego i sztuki *performance*), Jeon Misook Dance Company (dyr. i choreografka Jeon Misook, jej spektakl *Bow* z 2016 prezentowany był na festiwalach na całym świecie), Laboratory Dance Project (dyr. i choreograf Chang Ho Shin), Choe Contemporary Dance Company (dyr. i choreograf Choe Sang Cheul), EDX2 Dance Company (dyr. i choreograf Lee In Soo), LK. Dance Company (dyr. i choreograf Lee Kyung Eun), Dance Project Egero (dyr. i choreograf Lee Yong Jin), Roh Dance Project (dyr. i choreograf Roh Jung Sik), On&Off Dance Company (dyr. Han Chang Ho i Doyu Kim „Do Do”), Now Dance Company (2001, dyr. i choreograf Sohn In Young), Second Nature Dance Company (dyr. i choreograf Kim Sung Han), J Company (dyr. i choreograf Jae Hyuk Jung), Modern Table (dyr. i choreograf Jae Duk Kim), Changmu Dance Company (dyr. Kim Mae-ja), który w 2017 zaprezentował *Shining Light* w Teatrze Studio w Warszawie, Choomna Dance Company (dyr. artyst. i choreograf Joseph Kim), Dab Dance Project (dyrektorzy i choreografowie Hoyeon Kim i Jungha Lim – wcześniej związani z Korea National Contemporary Dance Company; za wspólną choreografię *First Abundance Society* dla Dab Dance Project otrzymali Choreography Award w konkursie Seoul Dance Collection oraz Judges Award podczas New Dance for Asia).

Najważniejsze obecnie działające zespoły baletowe to, oprócz Korea National Ballet, m.in. Universal Ballet – zawodowy zespół działający od 1984 jako prywatne przedsiębiorstwo z siedzibą w Seulu; prywatne zespoły otrzymujące wsparcie od samorządów: Gwangju City Ballet – finansowany przez Miasto Kwangdzu, Seoul Ballet Theatre i Lee Won Kuk Ballet; zespoły założone przez akademików wykładowych na wydziałach tańca: Kim Sun Hee Ballet (Korea National

University of Arts), Cho Seung Mi Ballet Corporation (Hanyang University), Jo Yoon La Ballet (Chungnam National University). Czołowe choreografki i tancerki nagradzane w Azji i Europie to m.in. Lee Na-yeon, Jeon In-jeong, Lee Seon-ah, Kim Myung-shin, Yu Yeon-ah, Choi Kyung-sil, Kim Eun-hee, Nam Young-ho. Młode pokolenie choreografów reprezentują m.in. Park Na-hun (znany z łączenia kultury wysokiej z kiczem i kulturą popularną), Lee In Su (wcześniej związany z Emio Greco Dance Company; za *Who and I* z 2009 otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie Young Choreographer's Creative Performance w Seulu), Hwa Wei An (niezależny artysta łączący taniec współczesny, taniec uliczny i sporty ekstremalne), Lee Jong Young (łączy taniec ze sztukami wizualnymi i nowoczesnymi technologiami), Soo Hyun Hwang (choreografka nagrodzona m.in. za *Timing*, która znalazła się w finałowej selekcji Global Dance Contest 2009 w Sadler's Wells).

Granty dla zespołów i artystów tańca przyznawane są m.in. przez Arts Council Korea oraz lokalne organizacje kulturalne i samorządy. Mobilność międzynarodowa artystów tańca wspierana jest przez Korea Foundation (zarządzana przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Handlu). Ważną rolę w produkcji i promocji tańca odgrywa także Korea Arts Management Service (2006), podlegający Ministerstwu Kultury, Sportu i Turystyki. Odpowiada on m.in. za realizację Center Stage Korea – programu grantowego wspierającego mobilność artystów koreańskich na całym świecie, prowadzenie portalu informacyjnego TheApro, dotyczącego koreańskich sztuk performatywnych.

W stolicy od 2005 aktywnie działa Seoul Foundation for Arts and Culture, powołana i finansowana przez Seoul Metropolitan Government; w kontekście tańca Seoul Foundation for Arts and Culture realizuje Seoul Dance Project i prowadzi Seoul Dance Centre. W rozwoju tańca rolę nie do przecenienia odgrywa także działające od 1961 Korea Dance Association, które organizuje takie wydarzenia jak Young Choreographers Creative Performance, Korea Dance Grand Prix, Korea National Dance Festival Daegu, Seoul Dance Festival (od 1979); prowadzi także internetowy portal informacyjny Korea Dance Platform (<http://www.koreadanceassociation.org/>). Ważne ośrodki produkujące i promujące taniec poza Seulem to m.in. Busan Cultural Centre i Gyungnam Culture & Art Foundation.

Najważniejsze festiwale i platformy prezentujące i promujące taniec współczesny to: Seoul International Dance Festival (SIDance, organizowany przez Korea Dance Association; wcześniej, w latach 1979–1989, organizowany był przez państwową Koreańską Agencję Kultury i Sztuki pod nazwą Koreański Festiwal Tańca, od 1995 ma formułę festiwalu międzynarodowego), Seoul International Improvisation Dance Festival, International Modern Dance Festival, Busan International Dance Festival, Seongnam Dance Festival, Seoul Performing Arts Festival, Seoul International Dance Festival, Seoul Dance Festival, Changmu International Arts Festival, Performing Arts Market Seoul – organizowany przez Korea Arts Management Service, Seoul International Choreography Festival – finansowany przez Modern Dance Promotion of Korea. Najważniejsze konkursy tańca współczesnego to: Korean International Contemporary Dance Competition (Koreański Międzynarodowy Konkurs Tańca Współczesnego) – organizowany od 2011 przez Korea Dance Association w Seulu; jego jurorką w 2017 i 2018 była polska tancerka i choreografka Anna Beker. Najważniejsze konkursy baletowe to: Korean Dance Association Competition i DongAh Dance Competition, Korea International Ballet Competition.

BIBLIOGRAFIA: *An Overview of Korean Performing Arts Dance in Korea*, red. Tae-won Kim, 2010; Kim, Chae-hyeon, *Contemporary Transformative Phases in Korean Dance*, [w:] *School of Oriental and African Studies – AKS Working Papers in Korean Studies*, London 2012; Kim, Hyunjung, *Choreographies of Gender and Nationalism in Contemporary South Korean Dance*, 2004; Kim Lee, Sun-Ah, *A New Vision of Korean Dance Through a Comparative Study of*

Korean Dance and Modern Dance History, 2010; Lin, Yatin, *Choreographing Multiple Corporalities in the Sinophone World*, „Korean Society of Dance Journal” 2014, t. 71, nr 6; Sung, Kisook, *Sinmuyong (Korean Modern and New Dances)*, „The Korean Musicology” 2014; Van Zile, J., *Performing Modernity in Korea. The Dance of Ch’oe Sŏng-hŭi*, „Korean Studies” 2013, t. 37; Van Zile, J., *Perspectives on Korean Dance*, Middletown, Connecticut 2001.

Katarzyna Pastuszek

Kostium w tańcu

W europejskiej tradycji kulturowej użycie kostiumu jest jednym z najważniejszych sposobów scenicznego prezentowania relacji społecznych: umożliwia on m.in. oznaczenie i przyporządkowanie odgrywanym postaciom tożsamości płciowej, klasy społecznej, statusu materialnego. Dzięki temu kostium jest narzędziem wytwarzania mimetyczności spektaklu w ramach historycznych konwencji i przypisanej im architektury oraz przestrzeni scenicznej. Ewolucja kostiumu jest także częścią kulturowej historii stroju, odzwierciedla przemiany statusu społecznego performerów, reguły obyczajowości, stosunek do cielesności etc.

W rozwoju tańca współczesnego zasadniczą rolę odegrało odrzucenie ustandaryzowanego kostiumu baletowego, ukształtowanego po wielu przemianach w 2. poł. XIX w. (*tutu* – klasyczna paczka baletowa; *gorset*; *pointy*). Balet opierał się na primacie dekoracyjności oraz na jej schematyzacji. Różnym typom tancerzy odpowiadały odmienne typy kostiumu – ich projekty były w dużej mierze niezależne od choreografii, zależne natomiast od przyjętej konwencji (np. stylizowany kostium historyczny lub ludowy, kostium romantyczny, klasyczny, neoklasyczny, charakterystyczny). Twórcy tańca XX w. stopniowo odchodzili od tej konwencjonalności, indywidualizowali kostium, co zmieniło jego funkcję w choreografii. Zasada integracji wszystkich elementów spektaklu, wprowadzona przez Michaiła Fokina i Siergieja Diagilewa w Baletach Rosyjskich, przesądziła o nadaniu kostiumowi pełnej spójności ze scenografią. Brali w tym udział wybitni dekoratorzy i najwięksi europejscy malarze epoki, traktując scenę jako powiększony, trójwymiarowy ekran dla realizacji swoich wizji. Podważali oni jednolity kanon estetyki spektaklu tanecznego poprzez otwarcie baletu na aktualne nurty sztuk wizualnych: *art nouveau*, orientalizm, rustykalizm, kubizm, surrealizm, konstruktywizm (czego konsekwencją była niekiedy dominacja dekoratywności nad tańcem). Inną drogę obrały tancerki premodernistyczne, czyniąc z kostiumu podstawowy środek wyrazu swoich teatralizowanych występów solowych i spektakli. Ruth St. Denis w Denishawn wprowadziła kostium bogato zdobiony, stylizowany etnicznie, będący kreacją egzotyki (hinduski, prekolumbijski). Loïe Fuller eksperymentowała z konstrukcją kostiumu i jego iluzyjnym oświetleniem elektrycznym. Dzięki przypiętym do ramię drążkom i wielkim płachtom jedwabiu tworzyła mocne efekty wizualne, zmieniając swoją sylwetkę w formy abstrakcyjne, odcieleśnione, animalne, florystyczne. Dla Isadory Duncan kostium był nośnikiem przekazu, koncepcji ideowych i politycznych tańca wyzwolonego (np. stylizowany na grecki antyk kostium neoklasyczny; szata w kolorze francuskiej flagi w *Marsylance*, 1916). Duncan tańczyła boso, w luźnych tunikach podążających za gestem i odsłaniających ciało. Wprowadziła fundamentalną dla tańca współczesnego zasadę: tancerz jest istotą „nagą”, a zatem kostium powinien być ograniczony do niezbędnego minimum, ma eksponować i podkreślać ruch ciała, a nie go ukrywać [Martin 1936]. Idee te, wyrażane głównie w praktyce artystycznej, były zbieżne z koncepcjami analizy ruchu Rudolfa Labana i kręgu Hellerau (zob. Instytut Émile’a Jaques-Dalcroze’a). Ich konsekwencją było także przełamanie bariery obyczajowej,

dopuszczenie częściowej lub całkowitej nagości ciał prezentowanych w ruchu. Na przeciwnym biegunie sytuowały się dokonania artystów związanych z Bauhausem, m.in. Oskara Schlemmera, który wypracował własną analityczną koncepcję choreografii. Jego kostiumy – pełnopostaciowe maski zaprojektowane do *Baletu triadycznego* (1922) radykalnie odcieleśniały i geometryzowały sylwetki wykonawców [Schlemmer 2010]. Dokonania Bauhausu miały wpływ na kolejne generacje artystów awangardowych, m.in. poprzez Black Mountain College w USA.

Rozwijający się w kolejnych dekadach *modern dance* odszedł od przepychu wizualnego, ograniczając wpływy awangardy plastycznej początku XX w. Z minimalistyczną scenografią współpracowały proste, uteatralizowane stroje, stylizowane na ubiór codzienny, dziedziczące rozwiązania wypracowane przez taniec wyrazisty (zob. *Ausdruckstanz*), odpowiednio przystosowane do bogatych ruchowo technik *modern* (m.in. taniec boso, długie, rozszerzające się u dołu suknie z rozcięciami, podkreślające spiralne i skośne kierunki ruchu). Martha Graham i Eric Hawkins tworzyli formy wizualnie odwołujące się m.in. do inspiracji greckim antykiem, tradycyjną kulturą rdzennych Indian i amerykańskiego Południa czy minimalizmem japońskiego *zen*. Graham wypracowała własny styl projektowania kostiumu, równie wyrazisty jak jej alfabet ruchowy, cechujący się prostotą i elegancją, w pełni zintegrowany z sensami choreografii. Solo *Lamentation* (1930) „tańczyła w tkaninie zszytej w rulon, która stawiała się naprzemiennie zasłoną, całunem, żałobną chustą. Jednocześnie walczyła z nią i traktowała ją jak schronienie” [Stewart 2000: 172].

Wynalazek sztucznych, elastycznych materiałów stworzył nowe możliwości dla kostiumu tanecznego: powstał trykot, ściśle dopasowany, eksponujący rzeźbę ciała i niekrępujący ruchów. Jednolite kolorystycznie trykoty dla tancerzy obu płci wykorzystywali m.in. Merce Cunningham i Alwin Nikolais, który od lat 50. XX w. w serii swoich eksperymentów z decentralizacją i dehumanizacją ciała w ruchu projektował kostiumy zakrywające całą figurę, niwelujące różnice fizyczne i płciowe. Za pomocą oświetlenia i elastycznych wstęp kostium zmieniał tańczących w ruchome obiekty, segmentował i wyodrębniał części ich ciał, zacierał różnice między scenografią, kostiumem, rekwizytem, ciałami wykonawców. Artysta wizualny Robert Rauschenberg, pracujący z Cunninghamem, Johnem Cage’em i Paulem Taylorem, wykraczał poza wąską specjalizację: współtworzył choreografię, scenografię, oświetlenie, kostiumy, muzykę. Dążąc do ich zestawiania, traktował je „w separacji”, co stanowiło rezygnację z modernistycznych marzeń o dziele totalnym [Copeland 2004: 109]. Scenografię i kostiumy tworzył z maszyn, mechanizmów (tzw. *combines*), przedmiotów gotowych (*ready mades*), jak np. krzesło, lustro, wrotki, spadochron, telewizyjny ekran. Przełom *postmodern dance* ujawniał się również w dziedzinie kostiumu przez odteatralizowanie tańca, rezygnację ze specyfiki kostiumu i obuwia tanecznego (codzienne ubrania, strój treningowy, buty sportowe) [Banes 2013]. Postawę tę, dekonstruującą kody wizualne spektaklu tanecznego i środki osiągania mimetyczności, odziedziczył taniec konceptualny.

Specyfika kostiumu przeznaczonego dla tancerzy polega na prymacie jego funkcjonalności, konieczności uwzględnienia dynamiki ruchu, zwiększenia wytrzymałości i elastyczności materiałów (co odróżnia kostium taneczny od teatralnego). Współczesna polimorficzność tańca scenicznego doprowadziła do współistnienia wielu wypracowanych do tej pory konwencji kostiumu, od pietyzmu i historyzmu, poprzez historyczne stylizacje, etniczną wielokulturowość, użycie ubrań codziennych i stroju treningowego, aż do całkowitej nagości czy różnych form dehumanizacji, deformacji, naruszania integralności ciała. Jedną z wyrazistych współczesnych tendencji jest traktowanie kostiumu jako znaczącego lub wręcz decydującego czynnika dramatyzacji spektaklu, dążącego do autonomii. Ostentacyjne zmiany kostiumu, obnażanie się i ubieranie, transformacje i deformacje, utrudnianie lub uniemożliwianie ruchu, konieczność destrukcji kostiumu, widzialność procedury nadawania kostiumowi znaczeń (w tym autotematyczny wątek

opresywności kostiumu baletowego czy zamiana ról płciowych i gra z tożsamościowym potencjałem kostiumu) – to tylko niektóre ze współcześnie stosowanych strategii.

Równolegle z przemianami form i funkcji kostiumu w tańcu scenicznym rozwijała się historia kostiumu w pokrewnych dziedzinach – tańcach towarzyskich, pantomimie, cyrku, sporcie (gimnastyka artystyczna, taniec sportowy), czy w korzystających z tańca gatunkach kultury popularnej (jak musical, choreografia filmowa, choreografia masowa, hip-hop i taniec uliczny). Symbolika i różnicowanie strojów odgrywa zasadniczą rolę w tańcu ludowym i tańcu sakralnym.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Beaumont, C.W., *Ballet Design. Past and Present*, London–New York 1946; Copeland, R., *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, New York–London 2004; Martin, J., *America Dancing. The Background and Personalities of the Modern Dance*, New York 1936; Schlemmer, O., *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010; Stewart, I.J., *Sacred Woman, Sacred Dance. Awakening Spirituality through Movement and Ritual*, Rochester–Vermont 2000; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013; Wiles, D., *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2012.

Grzegorz Kondrasiuk

Kozak Edyta

[ur. 1969]

polska tancerka, choreografka, animatorka kultury. Była pierwszą solistką Teatru Wielkiego w Warszawie (1988–1990) i Stadttheater w Bernie (1990–1992). Po zakończeniu kariery baletowej uczestniczyła w warsztatach tańca współczesnego, które ukierunkowały jej późniejsze zainteresowanie choreograficzne i kuratorskie; kształciła się m.in. w Jazzex, Nederlands Dans Theater, Scapino Ballet Rotterdam oraz u Hansa van Manena, Steve’a Paxtona, Iréne Hultman i Gerri Houlihan. W latach 1993–1999 współtworzyła jeden z pierwszych niezależnych zespołów tańca w Polsce Teatr Tańca NEI wraz z Beatą Wojciechowską, Pawłem Pniewskim i Markiem Wasą-żnikiem, była jednocześnie autorką choreografii spektakli: *Gonitwa ciał* (1993), *Poza...* (1995), *For 4* (1996), *Without movement* (1999). W 1995 powołała festiwal Małe Formy Teatru Tańca (obecnie Festiwal Ciało/Umysł) i skupiła się na roli kuratorki sztuki (w tym pierwszej polskiej platformy tańca współczesnego w 2003), okazjonalnie tworząc nowe spektakle – we współpracy z Mirosławem Kowalczykiem jako grupa Made Inc. (m.in. instalacja *PLIK 01*, 2001; *Rosa furiosa*, 2003), z Rolandem Rowińskim – tryptyk, którego częścią była instalacja, film oraz spektakl *Dancing For You Longer Than One Minute* (2007), oraz indywidualnie *Folk? A ja się nie zgadzam!*, solo *Moje własne interview@Fanny Panda* (2013) oraz rekonstrukcję spektaklu *For 4* (2021). W swojej twórczości porusza wątki autobiograficzne, polityczne, społeczne i artystyczne. Uznawana jest za jedną z najważniejszych animatorek i organizatorek tańca współczesnego w Polsce.

Tomasz Ciesielski

Krakowska Wiosna Baletowa

festiwal taneczny odbywający się w latach 1994–2010 w Krakowie, organizowany przez Krakowską Fundację Sztuki Baletowej, która powstała w 1994. Założycielami fundacji i inicjatorami festiwalu byli Przemysław Śliwa i Grażyna Karaś-Piekarczyk, a celem ich działań było prezentowanie i popularyzowanie międzynarodowej sztuki baletowej. Był to jeden z najbardziej znaczących, imponujących poziomem artystycznym i rozmachem organizacyjnym festiwali, który pozwalał nie tylko na spotkanie z różnorodnością tendencji i zjawisk w dziedzinie tańca, ale pełnił także funkcję edukacyjną. Festiwal był przeglądem najciekawszych światowych wydarzeń w dziedzinie sztuki tańca, reprezentujących różne szkoły, techniki i gatunki. W trakcie 12 edycji festiwalu wystąpiło ponad 60 zespołów, wśród nich m.in. Sanktpetersburski Teatr Baletu Borisa Ejfmana, Cullberg Ballet, Compagnie Maguy Marin, Kibbutz Contemporary Dance Company, Dutch National Ballet, Balletto di Toscana, Hubbard Street Dance, Compagnie Angelin Preljocaj, Compagnie Philippe Decouflé.

Anna Królica, Jagoda Ignaczak

Krakowski Teatr Tańca

nieinstytucjonalny teatr tańca, powstał w 2008 z przekształconego Teatru Tańca GRUPAboso (1996–2008). Do marca 2015 zespół działał przy Nowohuckim Centrum Kultury, obecnie ma status niezależnego stowarzyszenia. Dyrektorem i głównym choreografem jest Eryk Makohon, który ukończył Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, instruktorski kurs kwalifikacyjny tańca współczesnego oraz tańca towarzyskiego, podyplomowe studia teorii tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, w latach 2003–2005 był tancerzem Śląskiego Teatru Tańca. Menedżerem zespołu jest Paweł Łyskawa, absolwent wiedzy o kulturze na Uniwersytecie Jagiellońskim, Wydziału Teatru Tańca Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, w latach 2006–2008 tancerz GRUPYboso. Makohon i Łyskawa zorganizowali wiele wydarzeń artystycznych, m.in. Festiwal Tańca Współczesnego Spacer i Konkurs Choreograficzny 3...2...1... Taniec!, a w 2014 z inicjatywy Makohona powstało Krakowskie Centrum Choreograficzne (w latach 2015–2018 kierowane przez Agatę Mołag, następnie przez Martę Wołowiec). Krakowski Teatr Tańca skupia się na działalności artystycznej i edukacyjnej. Partnerem części inicjatyw jest Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, gdzie od 2018 Makohon i Łyskawa są kuratorami autorskiego programu prezentacji tańca Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń. Dorobek grupy obejmuje ponad 20 spektakli scenicznych i ulicznych oraz działań *site-specific*, prezentowanych w Polsce i za granicą. W repertuarze znajdują się m.in. MY|WY (2017, nagrodzony w konkursie na najlepszy spektakl teatru niezależnego The Best OFF), *Takarazuka Camp* (2010, wznowienie 2019), *The Entrance* (choreogr. Aydin Ersöz, 2019). Cechy wyróżniające spektakle teatru to przede wszystkim ich dopracowana strona plastyczna, subtelne operowanie obrazem i światłem, spójne budowanie architektury przestrzeni i ciała. Tematyka oscyluje często wokół istotnych zagadnień społecznych i politycznych.

BIBLIOGRAFIA: <https://krakowskiteatrtanca.pl/o-nas> (dostęp: 13.09.2021); Krakowski Teatr Tańca, <https://taniecpolska.pl/organizacje/krakowski-teatr-tanca/> (dostęp: 27.07.2016).

Hanna Raszevska-Kursa



Il. 41. *King Lear*, Johann Kresnik. ©Gert Weigelt

Kresnik Johann

[1939–2019]

austriacki tancerz, choreograf i reżyser, aktywny zawodowo na terenie Niemiec. W 1958 pracował jako statysta w teatrze w Grazu i rozpoczął naukę tańca. W 1960 jako tancerz został zaangażowany do zespołu w Bremie, a w 1962 do zespołu Aurela von Millosa w operze w Kolonii, gdzie w latach 1964–1968 był pierwszym tancerzem. Jego pedagogiem w Kolonii był Leon Wójcikowski. W 1964 tańczył gościnnie w Nowym Jorku w *Dziadku do orzechów* z zespołem George’a Balanchine’a, współpracował także z Agnes de Mille i Maurice’em Béjartem. Po powrocie z USA poszukiwał nowych dróg w tańcu, oddalając się od świata klasyki jako formy nieprowadzącej dialogu ze społeczeństwem i jego problemami. Nawiązał współpracę z reżyserami teatralnymi: Peterem Zadekiem, Clausem Peymannem, Peterem Steinem, Rainerem W. Fassbinderem. W 1967 zadebiutował jako choreograf spektaklem *O sela pei*, opartym na wierszach pacjentów schizofrenicznych. W następnym roku zrealizował *Raj*, będący komentarzem wydarzeń 1968 w Europie. Kierował wówczas zespołem Bremer Tanztheater, z którym był związany do 1978 i następnie w latach 1989–1994. Kolejne 10 lat spędził w Heidelbergu, gdzie pracował jako choreograf i reżyser. Od 1994 do 1997, w czasach dyrekcji Franka Castorfa, był głównym choreografem Volksbühne w Berlinie. W tym samym czasie współpracował z Burgtheater

w Wiedniu. Od 2003 do 2008 prowadził Choreographisches Theater w Bonn. Obok Piny Bausch uważany jest za głównego protagonistę niemieckiego teatru tańca. U źródeł jego twórczości leży tradycja ekspresjonistyczna. Posługując się kolażową strukturą spektaklu, atakował wypaczenia społeczne, pokazywał „cierpiących na społeczeństwo bohaterów”. Taniec był dla niego orężem teatru politycznego. Jego spektakle cechuje niestroniłość od trywialności, prowokująca estetyka, cytująca popkulturę i mająca wiele wspólnego z formułą nowego brutalizmu. Nazywany przez krytyków „ostatnim Mohikaninem”, penetrował biografie „innych”, outsiderów, tworząc sławne obrazy: *Mars* (oparty na autobiografii Fritza Angsta pseud. Zorn, 1983), *Sylvia Plath* (1985), *Pasolini* (1986), *Ulrike Meinhof* (1990), *Frida Kahlo* (1992), *Francis Bacon* (1993), *Goya* (1999), *Hannelore Kohl* (2004). Odwoływał się również do motywów literackich, piętnując świat zamykający oczy na głupotę, cynizm i hipokryzję: *Mörder Woyzeck* (1987), *Don Quixote* (2000), *Antigone* (2002), *Roberto Zucco* (2005). Ostatnia jego premiera to zrealizowany w 2015 w Berlinie spektakl *Die 120 Tage von Sodom*. Gatunek widowiska, jaki tworzył, zyskał miano „teatru choreograficznego”. W 2011 powstało Choreographisches Zentrum Bleiburg/Pliberk, platforma tańca współczesnego w Karyntii, będąca ośrodkiem badawczym poświęconym temu artyście. Za twórczość w dziedzinie tańca został wyróżniony m.in. Theaterpreis Berlin (1990) i Nagrodą Niemieckich Krytyków (1994).

BIBLIOGRAFIA: Jeschke, C., G. Vettermann, *Between Institutions and Aesthetics. Choreographing Germanness?*, [w:] *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, red. A. Grau, S. Jordan, London 2000; Kolb, A., *Theatre has to become political again... Interview with Johann Kresnik*, [w:] *Dance and Politics*, Bern 2011; Schmidt, J., *Tanzgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts*, Berlin 2002; Schmidt J., G. Weigel, *Tanztheater in Deutschland*, Frankfurt am Main 1992.

Jagoda Ignaczak

Kreutzberg Harald

[1902–1968]

niemiecki tancerz, choreograf, pedagog; uznawany za najwybitniejszego przedstawiciela niemieckiego *Ausdruckstanz* i najlepszego tancerza od czasów Niżyńskiego. Jako tancerz amator debiutował już w wieku sześciu lat w roli Heinerle w operetce *Der fidele Bauer* Leo Falla w Lobetheater we Wrocławiu. W 1919 rozpoczął naukę w Kunstgewerbeschule w Dreźnie, gdzie kształcił się na projektanta mody i rysownika, dzięki czemu w przyszłości sam tworzył swoje efektowne kostiumy sceniczne. W 1921 występował z zespołem Ellen-Petz-Kainer-Ballett w drezdeńskim Albert Theater, ale nie potrafił się odnaleźć w tańcu klasycznym. W tym samym roku dołączył do grupy amatorskiej w szkole Mary Wigman, a w krótkim czasie, dzięki kreatywności w tańcu, został przeniesiony do grupy tancerzy zawodowych, co zaważyło na jego karierze scenicznej; do dziś jest uważany za najwybitniejszego ucznia Wigman. W 1923 występował gościnnie jako solista w Opernhaus w Hanowerze, a w następnym roku został zaangażowany w Staatsoper w Berlinie, gdzie tańczył w choreografiach Maxa Terpisa (*Die Nächtlichen*). W 1926 wystąpił w berlińskiej Krolloper w przedstawieniu baletowo-pantomimicznym *Don Morte* wg opowiadania Edgara Allana Poea. Podczas tej produkcji poznał Friedricha Wilckensa, kompozytora i pianistę, z którym współpracował przez długi czas. Do roli dworskiego błazna zgolił włosy, co pozostało jego znakiem rozpoznawczym.

Nawiązanie w czasach berlińskich współpracy z Maxem Reinhardtem było momentem przełomowym w jego karierze. Rola Mistrza ceremonii w *Turandot* Carla Gozziego grana podczas Festiwalu w Salzburgu (1926) przyniosła mu światową sławę, w tym samym miejscu wystąpił rok później jako Leśny duch w *Śnie nocy letniej* Williama Shakespeare'a, także w reż. Reinhardta. Amerykańskie *tournée* z zespołem Reinhardta, podczas którego występował w *Jedermannie* Hugo von Hoffmansthala, *Śmierci Dantona* Georga Büchnera i *Peripherie* Františka Langera, było także okazją do występów solowych i w duecie z Tilly Losch. Publiczność i krytyka nowojorska uznały go za wybitnego przedstawiciela tańca nowoczesnego, co było podstawą do kolejnych amerykańskich *tournée* z Yvonne Georgi (1928, 1929). Współpracę z nią zakończył w 1931, występując w berlińskiej Staatsoper w *Die Planeten* i *Le Train Bleu*. Jego kolejną partnerką była amerykańska tancerka Ruth Page, z którą odbył szereg występów gościnnych w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Zdobył sławę przede wszystkim jako tancerz solista we własnych układach choreograficznych, wykonywanych w samodzielnie zaprojektowanych efektownych kostiumach. Wyróżniał go ekspresyjny styl, charakteryzujący się dramatyzmem, a czasami komicznym dystansem do odgrywanej postaci. Łączył taniec z elementami pantomimy, posiadał niezwykle osobowość sceniczną, dzięki której charyzmatycznie oddziaływał na publiczność. Do jego najczęściej wykonywanych tańców solowych należały: *Königstanz*, *Der ewige Kreis*, *Till Eulenspiegel*, *Totentanz*, *Tango um Mitternacht*, *Mit einem Buch*, *Hiob*, *Seliger Walzer*.

Z okazji inauguracji XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936 opracował choreografię zespołową *Waffentanz*. W czasach nazistowskich Niemiec nie zawiesił występów i choć nie angażował się politycznie, był traktowany przez władzę jako reprezentant kultury narodowej; występował gościnnie także poza III Rzeszą – w Europie i Stanach Zjednoczonych, gdzie również uczył; w 1941 powierzono mu kierownictwo Staatliche Akademie für den Tanz w Wiedniu, w 1943 wystąpił w filmie Georga Wilhelma Pabsta *Paracelsus*. Kontynuował swoją działalność artystyczną po 1945, pożegnalne przedstawienie dał w 1959 w Thalia Theater w Hamburgu. W 1955 założył w Bernie w Szwajcarii działającą do dzisiaj Tanzschule Kreutzberg.

Oprócz austriackich i niemieckich odznaczeń państwowych otrzymał także Sudetendeutscher Kulturpreis (1960) i Liebig-Medaille (1968).

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Kreutzberg, H., *Über sich selbst*, Detmold 1938; Peter, F.-M., *Der Tänzer Harald Kreutzberg*, Berlin 1997; Pirchan, E., *Harald Kreutzberg*, Wien 1941; Turbyfill, M., *Ruth Page – Kreutzberg*, Chicago 1935.

Małgorzata Leyko

Krytyka tańca

jest częścią krytyki artystycznej i różni się od teorii, historii czy antropologii praktyk performatywnych tym, że najczęściej odnosi się do zjawisk partykularnych i ma charakter doraźnego komentarza, relacji, interpretacji lub popularyzacji dzieła tanecznego. Pojęcie krytyki tańca dotyczy opisu i oceny znaczenia, celowości i formy ruchu ciała w przestrzeni w kontekście kryteriów estetycznych oraz wynikających z tego ujęcia refleksji nawiązujących do innych dziedzin humanistyki, w szczególności do filozofii, psychologii, socjologii, a także, ze względu na temat spektaklu tanecznego, do historii, polityki czy tożsamości. Opis krytyczny może zawierać estetyczną

analizę ruchu pojedynczego tancerza lub całego układu choreograficznego i koncepcji spektaklu oraz semantykę, symbolikę i kontekst kulturowy każdego z tych elementów. Jeżeli opis krytyczny umieszczony zostanie w kontekście badań teoretycznych lub historycznych, to wchodzi w zakres krytyki akademickiej, która obejmuje zjawiska uniwersalne, takie jak tendencje, szkoły czy techniki taneczne oraz historię idei, której może być śladem lub symptomem. Ponieważ opis towarzyszy sztuce tańca od początku jej istnienia, krytyka odpowiada też za terminologię taneczną. To krytycy stworzyli terminy, które przejęli historycy i teoretycy tańca, takie jak *choreografia* czy balet, określenia stylów: taniec ekspresyjny, taniec nowoczesny, *taniec współczesny* i in., oraz klasyfikację rodzajów tańca, jak np.: *taniec ludowy*, *taniec uliczny*, *taniec towarzyski*, *taniec sakralny*, a wreszcie stylów tanecznych, m.in. *breakdance*, *disco dance*, *latino dance*.

Krytyka tańca wyraża się we właściwych sobie formach literackich czy gatunkach dziennikarskich, które najczęściej publikowane są w prasie, radiu, telewizji lub innych mediach. Bazą metodologiczną dla krytycznych analiz są określone, nie zawsze ujawnione, a nawet uświadomione, presupozycje teoretyczne, co do tego, czym jest i jaki powinien być taniec oraz jakie są właściwe dlań formy prezentacji. Narastająca świadomość tych podstaw doprowadziła do tego, że w XX w. trendy pisania o tańcu zaczęły wyznaczać badacze akademicy, którzy na przełomie XX i XXI w. skłonili krytyków do przeniesienia uwagi z analizy formalnej ruchu na kontekst kulturowy tanecznego performansu.

Za początek krytyki tańca można uznać wypowiedzi filozofów i pisarzy dotyczące tańczenia jako twórczości artystycznej, które pojawiają się w dorobku każdej dojrzałej cywilizacji. W świetle tych dokumentów taniec jawi się jako forma pierwotna wobec wszelkich innych sztuk performatywnych, a co za tym idzie, krytyczne ujęcie tańca stanowi podstawę teoretyczną dla wszystkich późniejszych widowisk z udziałem żywego performerów w obecności widza. Fakt ten potwierdza np. sanskrycki traktat *Natyaśastra* z II w. p.n.e., który obejmuje nie tylko filozoficzne i religijne aspekty tańca, lecz również komentarze na temat jego psychicznych i politycznych uwarunkowań oraz szczegółową klasyfikację figur choreograficznych wraz z ich znakową interpretacją. W kulturze zachodniej filozoficzną interpretację tańczenia jako praktyki społecznej i kreacji artystycznej znajdziemy w dziełach Platona; taniec pojawia się tam w kontekście pedagogicznym lub politycznym. Pierwszy naprawdę formalny i semantyczny opis tańca daje dopiero Arystoteles w *Poetyce*, gdzie taniec uważany jest za integralną część *chorei*, złożonego performansu rytualno-estetycznego. Za odrębną sztukę uzna taniec dopiero krytyka hellenistyczna w traktatach Lukiana z Samosaty (II w. n.e.) oraz Atenajosa z Naukratis (III w. n.e.). Pierwszy z nich nazywa taniec „pantomimą”, co oznacza, że przypisuje mu wartość całościowego naśladowania życia, a swoje rozważania prowadzi w kierunku psychologii i estetyki, a nawet ezoteryki. Drugi z autorów poświęca tańcowi mniej uwagi, za to wprowadza nazwy tańców w związku z ich przeznaczeniem i wskazuje na niektóre aspekty techniczne ruchu tancerzy. Właśnie funkcja tańca stała się podstawą pierwotnej klasyfikacji i terminologii tanecznej, gdyż Grecy nazywali tańce ze względu na ich przynależność do różnych rytuałów i gatunków scenicznych. Łacińskie i greckie średniowiecze postrzega taniec jako rodzaj ludzkiej aktywności psycho-fizycznej lub formę obrzędową, pomijając jej aspekt estetyczny. Na starożytnych wzorcach opierają się traktaty renesansowe, z których najstarszy – *Orchesografia* pióra Jehana Tabourota (Thoinot Arbeau) – pochodzi z 1588; francuski kleryk umieszcza taniec w kontekście życia społecznego, ale jego dzieło zawiera też wiele nazw odnoszących się do gatunków i figur tanecznych. Ponieważ taniec rozwinął się na dworze Ludwika XIV, to właśnie język francuski będzie aż do końca XIX stulecia dyktował taneczne nazewnictwo, później zastąpi go angielski, bo rolę wiodącą w dziedzinie pisania o tańcu przejmą Amerykanie. Nie mniejszy, bo wniesiony przez praktyków, wkład w krytykę tańca mieli Włosi.

Już w XV i XVI w. podręczniki dla tancerzy pióra Guglielmo Ebreo, Domenico da Piacenza i Fabrizio Caroso ustanowiły zasady kompozycji baletowej i właściwą dla nich terminologię. W XVII w. rozprawy francuskiego teoretyka Claude'a-François Ménéstrier'a spopularyzowały balet w całej Europie i na nich wzorowali się artyści i teoretycy tańca. W baroku pojawiło się pojęcie „choreografia” w znaczeniu utrwalonej kompozycji tanecznych ruchów w ramach określonej dramaturgii spektaklu. Jego autorem jest Raoul-Auger Feuillet, który w 1700 ogłosił dzieło *Choreografia, czyli sztuka opisywania tańca*. Zawierało ono m.in. notację tańca sporządzoną za pomocą symboli oznaczających różne typy ruchów z uwzględnieniem kompozycji przestrzennej oraz terminologię, która zaczęła obowiązywać w opisach techniki tańca klasycznego i do dzisiaj utrzymuje się w edukacji baletowej. Praktycy piszący o tańcu zaczęli używać stałego nazewnictwa, chcąc skodyfikować estetykę sztuki tanecznej i wpłynąć na edukację odbiorców. Ostatecznie dokonał tego francuski baletmistrz Jean-Georges Noverre w swojej najsłynniejszej pracy *Letters sur la danse et les ballets* (*Listy o tańcu i baletach*, 1760), w której zaproponował nową formę widowiska tanecznego *ballet d'action*, będącego pantomimą taneczną z dramatyczną akcją. Od tej pory opis spektaklu tanecznego nie mógł pominąć jego fabularnego aspektu, co wzmocniło znaczenie krytyki tańca w przestrzeni społecznej i przyczyniło się do profesjonalizacji zawodu krytyka. Francuski literat Jean-Baptiste Dubos (abbé du Bos) jako pierwszy pisał bezpośrednio o spektaklach, na które uczęszczał, pierwszym zaś krytykiem angielskim był John Weaver, który zamieszczał swoje recenzje w XVIII-wiecznej londyńskiej prasie, a później wydawał je w formie książek. W kolejnym stuleciu zaczęto postrzegać taniec jako metaforę, dlatego krytyka tańca stała się domeną wybitnych poetów. Trzej Francuzi – Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé i Paul Valéry – mają w swoim dorobku nie tylko recenzje ze spektakli baletowych, lecz również osobiste rozważania o tańcu. Zasady tańca klasycznego ostatecznie skodyfikował jednak Włoch, Carlo Blasis, który w 1820 w dziele *Traktat o sztuce tańca* stworzył system szczegółowo opisanych ruchów, oznaczonych terminami francuskimi. Filozoficznej powagi dodał tańcowi Henri Bergson, który na przykładzie ruchu tancerza przedstawił interpretację zjawiska czasu, a w kontekście metafizycznym rozważania o tańcu prowadził Friedrich Nietzsche, gdyż jego koncepcje rozwinięte w *Narodzinach tragedii* (1872) oraz w *Tako rzecze Zaratustra* (1883) wywarły znaczny wpływ na myślenie o sztukach performatywnych na przełomie XIX i XX w. Nietzsche uważał, że taniec pozwala na kontakt z mitem bez pośrednictwa pojęć, taneczny ruch wywodzi się bowiem z natury i z wnętrza człowieka. Interpretacje te wpłynęły na artystów, którzy zapoczątkują taniec ekspresyjny. To w reakcji na ten nowy nurt nastąpił rozkwit nowoczesnej krytyki tańca w Stanach Zjednoczonych.

Dzięki artykułom krytycznym w amerykańskiej prasie artystki takie jak Loïe Fuller, Ruth St. Denis czy Isadora Duncan stały się medialnymi gwiazdami. W 1927 dziennik „The New York Herald Tribune” po raz pierwszy zatrudnił krytyka tańca na etacie, a rok później zrobił to „The New York Times”. Odtąd w Stanach Zjednoczonych o tańcu pisać się będzie najwięcej, a sztuka ta zdobędzie większe uznanie odbiorców niż teatr dramatyczny. To właśnie w nowojorskim dzienniku krytyk John Martin zdefiniował i spopularyzował *modern dance*, kreując takie jego bohaterki jak Martha Graham, Doris Humphrey czy Hanya Holm. Taniec miał w ówczesnej Ameryce tak wysoką pozycję, że zainteresował się nim profesor filozofii George Beiswanger, który sformułował cel krytyki tanecznej jako „tłumaczenie znaków i symboli na obrazy i emocje, myśli i przekonania”. Krytyka amerykańska w poł. XX w. wzniosła się na poziom odrębnego gatunku, autorzy tacy jak Bernard H. Haggin oraz Arlene Croce uważani byli za znakomitych stylistów, a ich artykuły zebrane w antologiach cieszyły się poczytnością i stały się podręcznikami uniwersyteckimi. Lata 60. XX w. przyniosły rewolucję obyczajową i estetyczną również w tańcu; Ameryka zaczęła wówczas

definiować swoją kulturową odrębność językiem tej właśnie sztuki. Ogromną rolę w tym ruchu odegrali krytycy tacy jak Jill Johnston i Deborah Jowitt ze sławnego wówczas tygodnika „The Village Voice” oraz Marcia B. Siegel z „The SoHo Weekly News”. Już w 1927 ukazał się także pierwszy numer branżowego czasopisma wydawanego obecnie jako „Dance Magazine” (wówczas „The American Dancer”, którego wydawcy publikują dziś także mniejsze, specjalistyczne pisma, takie jak „Pointe”), w 1934 powstał „Dance Observer” Luisa Horsta, a na początku lat 40. Alan Kriegsman stworzył „Dance Index”. Krytyka taneczna uzyskała literacką samoświadomość, a jej twórcy zaczęli być cenieni za walory stylistyczne; w 1966 Kriegsman zdobył Nagrodę Pulitzera. Podążając za postmodernistyczną tendencją do rezygnacji z estetycznej autonomii sztuk, opis krytyczny coraz częściej ujmuje „tańczenie” w kategoriach ustrukturyzowanego ruchu ludzkiego ciała w kontekście społecznym i antropologicznym. W 1980 książka *Terpsychora w tenisówkach* Sally Banes (wyd. polskie, 2013) wprowadziła nowy rodzaj pisania o tańcu, zwany „krytyką towarzyszącą”, której zadaniem jest bezpośrednie towarzyszenie artystom przy pracy, a nawet wspomaganie ich teoretyczną inspiracją. Banes przyjęła perspektywę widza/uczestnika, kierującego się wrażliwością i pamięcią ciała, dzięki czemu udało jej się przełamać modernistyczną manierę „profesjonalizacji” języka opisu tańca i wykroczyć poza ustalone konwencje terminologiczne, zbliżając słownik krytyczny do języka opisującego doświadczenia pozaestetyczne. Najnowsze tendencje krytyczne wyznaczają studia kulturowe oraz kontekst społeczny produkcji tanecznych; krytycy często rezygnują z opisu spektaklu w kategoriach formalnych, wskazując raczej na bezpośrednią prezentację ludzkiego ciała, lub przeciwnie – podkreślając literacki charakter spektaklu, z jego metaforyką, ironią czy eseistyczno-wykładową funkcją performansu. Za swoiste podsumowanie tych trendów uznać można twórczość Joan Acocelli, która w 2007, po dziesięcioleciach pracy w „The New York Times”, opublikowała zbiór recenzji pt. *Twenty-Eight Artists and Two Saints*, uznany za opis historii tańca w Ameryce końca XX w. i historii Ameryki widzianej przez pryzmat spektakli tanecznych. Szczególnie ważną postacią dla ugruntowania roli krytyki w USA, ale także na świecie, jest Anna Kisselgoff, w latach 1977–2005 szefowa działu krytyki tańca „The New York Times” (autorka recenzji amerykańskich występów Śląskiego Teatru Tańca w 2002).

Zgoła odmienny kierunek rozwoju obrała krytyka tańca w Europie. Początki krytyki baletowej związane są z baletem carskiej Rosji, do wybitnych przedstawicieli tego gatunku zaliczał się m.in. pisarz i filozof Wissarion Grigoriewicz Bielinski, działający w 1. poł. XIX w. Zniewolona własną tradycją krytyka tańca w Rosji ograniczała przez następne dziesięciolecia swoje – nadzwyczaj szczegółowe – analizy do baletu. Jedynym wyjątkiem były chętnie omawiane w prasie przedrewolucyjnej zagraniczne dokonania współpracowników Siergieja Diagilewa oraz krótko, bo przerwana z powodów politycznych, aktywność awangardy lat 20. Francja w okresie romantyzmu krytyczne opisy spektakli baletowych zawdzięczała entuzjastycznym pisarzom, w wiktoriańskiej Anglii zaś rozwinęła się eseistyka, opisująca taniec w ramach krytyki muzycznej. We Francji już w 1. poł. XX w. powstało pierwsze czasopismo taneczne – „Archives internationales de la danse” (1933–1935), założone przez Rolfa de Maré, zjawiska zaś awangardy tanecznej opisywali znani literaci, tacy jak Jean Cocteau czy Jacques Rivière, który jako jeden z niewielu dostrzegł i docenił rewolucyjny potencjał premiery *Święta wiosny* w choreogr. Wacława Niżyńskiego. Natomiast André Levinson przeszedł do historii dzięki artykułom o baletach zespołu Diagilewa i (zazwyczaj dość krytycznym) tekstom o modernistycznych artystach tańca. Po II wojnie światowej rozwinął się wysoce specjalistyczny, filozoficzny i sformalizowany język, a zainteresowania analityków koncentrowały się na estetycznym wymiarze tańca i jego związkach z klasyczną tradycją baletową, do czego pod koniec wieku dołączyły studia kulturoznawcze i feministyczne. Prasa i krytycy z uwagą śledzili narodziny nowego tańca francuskiego lat 70.

i 80., czemu towarzyszył rozwój nowych tytułów prasowych, niekiedy efemerycznych. Najdłużej ukazywał się „Danser” (1983–2012), ale krytyka tańca uprawiana jest także w gazetach codziennych oraz w pismach interdyscyplinarnych, np. „Artpress” (1972) i „Mouvement” (1993). Do najważniejszych współczesnych krytyków tańca francuskiego należy zaliczyć Laurence Louppe, Jeana-Marc’a Adolphé’a, Gérarda Mayena, Philippe’a Noisette’a, Philippe’a Verrière’a czy Rositę Boisseau (recenzentkę „Le Monde”).

Równie intensywnie krytyka i teoria towarzyszyły przemianom tańca w sąsiedniej Belgii, gdzie w 1984 Patricia Kuypers powołała organizację Contredanse A.S.B.L. publikującą książki oraz czasopismo „Nouvelles de danse” (od 1997). W 2000 Myriam Van Imschoot i Jeroen Peeters założyli laboratorium praktyk dyskursywnych Sarma (www.sarma.be), które jest jednym z głównych europejskich ośrodków refleksji nad współczesną choreografią oraz regularnie publikuje w internecie teksty krytyczne.

Brytyczykom natomiast udało się uczynić z tańca współczesnego oraz zmodernizowanego baletu swoistą jedność przeciwieństw – jak zwykle na bazie lokalnego współistnienia tradycji z innowacyjnością. Już od XV w. taniec był na Wyspach Brytyjskich częścią elitarnej edukacji, najpierw dworskiej, potem obywatelskiej, co przetrwało do końca XIX w. i spowodowało, że również spektakle baletowe, niezwykle popularne – począwszy od XVIII w., mogły liczyć na przygotowaną do ich odbioru publiczność i zainteresowanie pisarzy, którzy publikowali swoje refleksje w prasie codziennej. Wcześniej też pojawiły się przekłady francuskich i włoskich traktatów o tańcu, które stały się wzorem dla poważnych studiów nad tańcem artystycznym i jego związkami z lokalną tradycją ludową. Opis estetyki i społecznego znaczenia tańca był zrazu domeną tancerzy obdarzonych talentem literackim; Kellom Tomlinson, Edmund Pemberton i wspomniany już Weaver komentowali spektakle na bieżąco, przybliżając widzom tajniki języka ruchowego, zastrzeżone dotychczas dla profesjonalistów. Jeszcze większe zainteresowanie tańcem scenicznym spowodowała popularność baletów zespołu Diagilewa na początku XX w.; ich entuzjastyczne przyjęcie pociągnęło za sobą falę szczegółowych analiz i poważnych komentarzy, które przyczyniły się do rozwoju akademickich studiów nad tańcem. Zapoczątkowali je dwaj krytycy, regularnie publikujący w kilku gazetach codziennych: Cyril Beaumont i Arnold Haskell. Za nimi poszło wielu innych, niektórzy, jak np. Tamara Karsawina, zdobyli sobie uznanie również literackie, tym samym przyczyniając się do powstania swoiste brytyjskiej formy eseju, w którym głębokie zrozumienie specyfiki tanecznej sztuki łączyło się z elegancją stylu. Rok 1910 przyniósł pierwsze czasopismo w pełni poświęcone baletowi, „Dancing Times”, założone przez Phillipa J.S. Richardsona, autora aktywnego przez ponad pół wieku, oraz pierwszą londyńską księgarnię z publikacjami o tańcu. Richard Buckle, autor monumentalnej biografii Diagilewa, pod wpływem fascynacji Baletami Rosyjskimi założył pismo „Ballet”, zapoczątkowane jeszcze przed wybuchem II wojny światowej i reaktywowane w 1946 (działało do 1952). Buckle stał się następnie oficjalnym krytykiem czasopism „The Observer” i „The Sunday Times”. W okresie międzywojennym zaczęły się rozwijać naukowe badania nad tańcem, powstało wiele profesjonalnych periodyków, a od poł. XX w. studia taneczne prowadzone są na wyższych uczelniach. W latach 30. nastąpił wysyp popularnych książek o tancerzach oraz zbiorów recenzji i esejów o tańcu, wciąż jednak głównie baletowym.

Po II wojnie światowej wzrosło zainteresowanie tańcem nowoczesnym, a nadzwyczajny rozkwit krytyki tanecznej szybko zrekompensował niedobory wiedzy na ten temat wśród entuzjastycznie nastawionej publiczności. Lata 70. przyniosły raptowną zmianę w postrzeganiu tańca współczesnego, głównie pod wpływem tego, co działo się wówczas w Ameryce. Cała plejada krytyków, publikujących regularnie we wszystkich ważniejszych dziennikach, nie tylko londyńskich,

uczyniła z najnowszych spektakli baletowych obu kontynentów przedmiot już nie tylko zainteresowania, lecz niejednokrotnie publicznej debaty. Spośród wielu krytyków można wymienić takie nazwiska jak: Alastair Macaulay, Jann Parry, Judith Mackrell, David Dougill, Stephanie Jordan. Współcześni brytyjscy krytycy i badacze tańca nie ograniczają się do pisania, lecz często stają się inspiratorami oraz kierownikami wielu tanecznych instytucji.

W Niemczech profesjonalna krytyka tańca zaczęła się po I wojnie światowej wraz z narodzinami narodowego stylu, zwanego *Ausdruckstanz* (taniec wyrazisty). Niemieccy teoretycy tańca zdołali stworzyć wysoce sformalizowany słownik terminologiczny i metodologię oraz zaplecze filozoficzne dla tej właśnie estetyki ruchu. Niemale znaczenie w przewadze *Ausdruckstanz* nad innymi rodzajami tańca miała jedność stylistyczna, panująca we wszystkich dziedzinach sztuki ówczesnych Niemiec, czyli ekspresjonizm. Ekspresjonistyczne rozumienie funkcji sztuki i roli artysty w społeczeństwie oraz szczególna koncentracja na psychice twórcy zdominowały ówczesną literaturę, sztukę, teatr i film. Opisy tańca koncentrowały się głównie na osobie wykonawcy, jego/jej ekspresji gestycznej oraz na ocenie sprawności i harmonii dramaturgicznej kompozycji choreograficznego układu. Z jednej strony zatem wykreowano gwiazdy sceny tanecznej na miarę gwiazd ekranu, z drugiej – widzom zaproponowano zestaw obowiązujących reguł czytania języka ruchowego oraz jego symbolicznej interpretacji. Powstanie kolejnego znaczącego nurtu w sztuce, czyli konstrukttywizmu, który również żywo interesował się tańcem, przerwała wojna, co spowodowało, że jego opisem zajmą się dopiero historycy. Tymczasem znaczący krok w rozwoju krytyki zrobili: Rudolf Laban, wybitny teoretyk i twórca nowoczesnej choreologii, oraz Mary Wigman, tancerka i choreografka obdarzona niezwykle samowiedzą, literackim talentem oraz silną osobowością. Laban stworzył system notacji tanecznej, dając podwaliny pod przyszłą analizę strukturalną i semiotyczną, jego zasługą było też wskazanie nierozzerwalnego związku indywidualnej praktyki ruchowej z historycznymi konwencjami oraz edukacja taneczna publiczności. Wigman z kolei często dzieliła się osobistymi przemyśleniami, dawała świadectwo pracy tancerki i choreografki, poetyckim językiem przybliżała czytelnikom gazet, pism literackich i magazynów kobiecych szczegółowe problemy środowiska tanecznego, starając się uczynić z tańca rodzaj powszechnie dostępnej życiowej filozofii.

W latach 20. rozwinęła się w Niemczech krytyka akademicka, która po wojnie sytuowała się w ramach nauk o teatrze i muzyce, zanim w latach 60. stała się odrębną dyscypliną badawczą. Dawny taniec ekspresyjny po wojnie nosił piętno nazistowskiej przeszłości, co spowodowało, że krytycy przenieśli swoje zainteresowania na nowoczesny balet, aby uniknąć pisania o tańcu artystycznym. Dopiero po wydarzeniach roku 1968 na scenie tanecznej pojawił się teatr tańca, pozwalając Niemcom na nowo odnaleźć taneczną tożsamość. Nastąpił wręcz wybuch krytycznej aktywności, bo ze względu na sceniczną atrakcyjność nowego stylu zainteresowanie tańcem współczesnym wzrosło tak bardzo, że krytyka taneczna trafiała do prasy codziennej, a twórcy tacy jak Pina Bausch uzyskali status międzynarodowych gwiazd. Za tym poszło powstanie wielu periodyków zajmujących się tańcem i jego kontekstami, które zdołały skoncentrować wokół siebie grono wybitnych specjalistów. Najważniejszym obecnie niemieckojęzycznym czasopismem jest magazyn „Tanz”, którego początki sięgają 1994 (powołany jako „Ballett international / Tanz aktuell”, zmieniał wydawców i nazwy, włączając także inne periodyki, np. „Tanzjournal”). Wśród jego najważniejszych redaktorów należy wymienić Rolfa Garske (założyciela poprzedniej wersji, tj. pisma „Ballet international” w 1982), Horsta Koeglera, Johannesena Odenthala, Arnda Wesemanna.

Szczególna refleksja nad naturą krytyki tańca jest obecna także we Włoszech, gdzie na Uniwersytecie w Bolonii prowadzone są od kilkudziesięciu lat regularne zajęcia z krytyki tańca, grupa badaczy i krytyków zaś założyła we Florencji w 1989 stowarzyszenie AirDanza (www.airdanza.it), mające za cel badawczo-krytyczny namysł nad tańcem. Do grona najważniejszych włoskich krytyków należą:

Marinella Guatterini, Roberta Albano, Cesare Nisirio, Alberto Testa, Paola de Simone, Elisa Guzzo Vaccarino, a także (działające głównie we Francji) badaczki Martina Nordera i Claudia Palazzolo.

Spośród innych uznanych nazwisk krytyków europejskich warto wymienić Ine Rietstap, przez ponad 40 lat recenzentkę tańca dla holenderskiego „NRC Handelsblad”, czy rezydującą w Wielkiej Brytanii Maggie Foyer, która pisze do licznych międzynarodowych czasopism, przyglądając się pracy m.in. Krzysztofa Pastora czy Roberta Bondary, a także brytyjskiego krytyka Grahama Watts, obserwatora Bałtyckiego Teatru Tańca, czy Helmuta Ploebsta, wiedeńskiego krytyka i teoretyka najnowszych nurtów tańca konceptualnego.

W krajach Europy Środkowo-Wschodniej krytyka taneczna od początku XX w. starała się podążać za trendami płynącymi z Zachodu, zarazem śledząc i inspirując oryginalne dokonania miejscowych artystów. Na długo przed 1989 w Polsce, Rumunii, na Węgrzech czy w byłej Czechosłowacji i Jugosławii krytycy odgrywali rolę edukatorów publiczności, czym przygotowali grunt do rozwoju rodzimych dokonań artystów tańca współczesnego przed transformacją ustrojową. W Słowenii ukazuje się „Maska” – jedno z najstarszych i najdłużej działających pism z obszaru sztuk performatywnych, w tym tańca (od 1920). Do najważniejszych działających w XX i XXI w. krytyków i teoretyków tańca z tego obszaru geograficznego należą: Bojana Kunst, Rok Vevar (Słowenia), Anna Vujanović (Serbia/Niemcy), Bojana Cvejić (Serbia/Belgia), Svetlana Ulanovskaya (Białoruś/Rosja), Julia Churko (Białoruś), Inta Balode (Łotwa), Heilie Einasto (Estonia), Mihaela Michailov (Rumunia), Vita Mozūraitė (Litwa), Annamária Szoboszlai (Węgry), Mira Todorova (Bułgaria), Aleksandr Chepalov oraz Aleksander Manshilin z Ukrainy, a w Rosji: Natalia Kuryumova, Irina Sirotkina, Ekaterina Vasenina, Oleg Petrov, Olga Rozanova, Larisa Abyzova, Sergey Konaev, Olga Fedorchenko, Yanina Gurova, Arkady Sokolov-Kaminsky, Natalia Zozulina, Igor Stupnikov, Boris Illarionov.

Na Litwie od 2007 działa Litewskie Centrum Informacji Tanecznej, publikujące internetowe „Šokio naujienos” (Wiadomości Taneczne, red. Vita Mozūraitė), natomiast w Czechach od 1997 ukazuje się pismo „Taneční zóna” („Dance zone”) pod redakcją Jany Návratovej, recenzje na swojej stronie regularnie publikuje także łotewskie centrum informacyjne www.dance.lv. Krytyków i badaczy tańca krajów bałtyckich i Europy Północnej skupiał program Writing Movement jako część programu współpracy nadbałtyckiej w obszarze tańca Keďja 2012–2015, obecnie kontynuowany jest jako Writing Movement Network 2.0 (www.writingmovement.com) i jest platformą networkingu, warsztatów oraz refleksji nad krytyką tańca dla krytyków i badaczy z Litwy, Łotwy, Estonii, Finlandii, Szwecji, Norwegii, Islandii i Danii.

Krytyka tańca w Polsce swoje początki zawdzięcza – podobnie jak w innych krajach – literatom i krytykom muzycznym, którzy rozszerzyli dotychczasowe zainteresowania na balet oraz awangardowe zjawiska taneczne. Jednym z pierwszych, który podjął się kompleksowej próby opisu baletu warszawskiego przełomu XIX i XX w., był Antoni Sygietyński. Do pionierów krytyki baletowej i tanecznej 1. poł. XX w. zaliczają się: Jan Ostrowski-Naumoff, Franciszek Siedlecki, Jadwiga Migowa, Mateusz Gliński, Henryk Liński, a na szczególną uwagę zasługuje aktywność Stanisława Głowackiego, publikującego regularnie w „Życiu Sztuki”. W 1926 zaistniał efemeryczny magazyn „Taniec i Rozrywka. Miesięcznik Ilustrowany” pod redakcją Edwarda Kuryłły. Na okres powojenny przypada początek aktywności trzech niezwykle istotnych recenzentek oraz autorek podręczników historii i teorii: Ireny Turskiej, Janiny Pudełek oraz Bożeny Mamontowicz-Łojek. W 1974 z inicjatywy Pawła Chynowskiego powstał „Taniec” – pierwsze regularne czasopismo recenzujące i śledzące rozwój tańca w Polsce (w latach 1974–1986 wydawane przez Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, następnie, 1992–1994, przez Teatr Wielki – Operę Narodową, po kilku próbach reaktywacji tytuł ten od 2014 ukazuje się w formie internetowej). Po 2000 kilkakrotnie podejmowano próby wydawania czasopism w formie drukowanej – specjalistycznych

jak „Strefa Tańca” (red. Sandra Wilk, 2003) lub bardziej popularnych – „Place for Dance” (red. Maciej Zakliczyński), ale nie przetrwały, co ma także związek z rosnącą rolą portali internetowych i przeniesieniem się dyskusji do przestrzeni online. Pierwsze ogólnopolskie portale taneczne to nieistniejące już Serwis Tańca www.moderndance.pl (2000–2016, red. Wilk) oraz blog forum.balet.pl (2001, Katarzyna Gardzina); w latach 2006–2011 działał także założony przez Annę Królicę i Witolda Mrozka www.nowytaniec.pl, od 2007 istnieje natomiast prowadzony przez Nadbałtyckie Centrum Kultury serwis informacyjny www.dancedesk.pl. Kompleksowym informacyjno-recenzenckim portalem jest www.taniecpolska.pl, prowadzony od 2010 przez Instytut Muzyki i Tańca (zob. *Narodowy Instytut Muzyki i Tańca*), którego główną redaktorką jest Julia Hoczyk; w 2020 Wilk reaktywowała Serwis Tańca pod nową nazwą www.stronatanca.pl, Gardzina zaś prowadzi od 2011 nowy blog, skoncentrowany na obszarze baletu – www.naczubkachpalcow.pl. Recenzje z festiwali i spektakli tańca publikują regularnie czasopisma takie jak „Didaskalia”, „Teatr”, „Ruch Muzyczny”, „Scena”, „Twoja Muza”, a także krajowe i lokalne portale kulturalne; przez wiele lat recenzentów tańca zatrudniano w dziennikach, jak „Trybuna”, „Życie Warszawy”, „Rzeczpospolita” czy „Gazeta Wyborcza”, ale wraz z rozwojem internetu rola recenzencka gazet maleje i w dużej mierze aktywność ta przenosi się z druku do sieci, wymuszając niejako swoiste estetyczne korekty. Podobnie zniknęły z anten telewizyjnych popularne w swoim czasie programy recenzencko-popularyzatorskie dotyczące głównie baletu, autorstwa Bogusława Kaczyńskiego czy Jerzego Waldorffa.

Hanna Raszewska-Kursa [2020] zwraca uwagę na znaczącą rolę warsztatów recenzenckich prowadzonych przy festiwalach (wylicza 14 takich przypadków) oraz prowadzenia gazet festiwalowych jako ważnych narzędzi kształtowania krytyki tańca w Polsce. Pionierem była tutaj Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego w Bytomiu, gdzie warsztaty prowadzili m.in. Roman Arndt, Katja Schneider (Niemcy) i Amerykanie: Anya Peterson Royce, George Jackson, Donald McDonagh. Wieloletnim wsparciem polskiemu środowisku w Bytomiu i Lublinie służył także Stuart Sweeney, brytyjski krytyk i współautor strony www.criticaldance.org, w ramach Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca warsztaty prowadził także uznany holenderski krytyk Joost Goutziers.

Eksperymentalną formułą była Mobilna Akademia Krytyki Tańca (MAKT) (2012–2017), założona i prowadzona przez Jadwigę Majewską, działająca objazdowo na festiwalach przy współpracy lokalnych badaczy i praktyków, w Polsce i krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Wychowanymi MAKT są m.in. w Polsce Marta Seredyńska i Barbara Żarinow, Ołeksandr Manshylin z Ukrainy, z Węgier Zita Sándor i Orsolya Bálint oraz Monika Jaśniskaitė z Litwy.

Do najważniejszych polskich autorów, którzy w ostatnich dekadach regularnie publikują lub publikowali recenzje z obszaru baletu i tańca współczesnego, zarówno teksty specjalistyczne, jak i popularyzatorskie, należą: Anna Banach, Jan Berski, Alicja Bońkowska, Joanna Brych, Chynowski, Stefan Drajewski, Teresa Fazan, Katarzyna Gardzina, Stanisław Godlewski, Julia Hoczyk, Jadwiga Ignaczak, Marianna Jasionowska, Anna Koczorowska, Małgorzata Komorowska, Grzegorz Kondrasiuk, Tadeusz Kornaś, Andrzej Z. Kowalczyk, Dorota Kozińska, Anna Królicza, Marta Kula, Katarzyna Lemańska, Joanna Leśniewska, Jadwiga Majewska, Jacek Marczyński, Witold Mrozek, Alicja Müller, Katarzyna Orzeszek-Korobiewska, Elżbieta Pastecka, Roman Pawłowski, Hanna Raszewska-Kursa, Aleksandra Rembowska, Łukasz Rudziński, Joanna Sarnecka, Marta Seredyńska, Joanna Sibilska, Tadeusz Skutnik, Paweł Soszyński, Izabela Stańdo, Joanna Szymajda, Mike Urbaniak, Sandra Wilk, Karolina Wycisk, Piotr Wyszomirski i in.

BIBLIOGRAFIA: Anderson, J., *Ballet & Modern Dance. A Concise History*, New York 1992; Conner, L., *Spreading the Gospel of the Modern Dance. Newspaper Dance Criticism in the United States 1850–1934*, Pittsburg 1997; <https://mobilnaakademiakrytykitanca>.

wordpress.com/ (dostęp: 07.04.2022); Krytyka, red. J. Hoczyk, J. Szymajda, [w:] *I Kongres Tańca. Raport*, 2012; *Moving words. Re-writing Dance*, red. G. Morris, London–New York 1996; *My, Taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku*, red. J. Majewska, Tarnów 2013; Raszewska-Kursa, H., *Krytyka tańca w Polsce 1945–2019. Przyczynek do badań historycznych ze szczególnym uwzględnieniem działań warsztatowych i wydawniczych podejmowanych przy festiwalach tańca współczesnego w ostatnich trzech dekadach*, „Studia Choreologica” 2020, t. XXI; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Theodores, D., *First We Take Manhattan. Four American Woman and the New York School of Dance Criticism*, Amsterdam 1996; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Jadwiga Majewska, Joanna Szymajda

Krzyszkowska Maria

[1927–2014]

polska tancerka, kierownik baletu. W latach 1937–1939 kształciła się w Szkole Tańca Artystycznego i Rytmiki Ireny Szymańskiej. Naukę kontynuowała na tajnych kompletach u Leona Wójcikowskiego (1940–1944). Podczas powstania warszawskiego znalazła się w obozie w Ravensbrück. W maju 1945 wróciła do Warszawy i pobierała tu lekcje tańca. Zadebiutowała w 1946 na koncercie w Łodzi w *Mazurku* (muz. Henryk Wieniawski) w choreogr. Wójcikowskiego i z nim w parze. Poślubiła go w 1948 i do 1950 jako solistka grupy baletowej Teatru Nowego w Warszawie występowała w jego układach choreograficznych. Tańczyła m.in. w operetce Johanna Straussa *Zemsta nietoperza* (160 razy!). Kształciła się wówczas wokalnie, wystąpiła nawet na koncercie z arią z *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego (twierdziła później, iż wielostronne wykształcenie muzyczne wywarło wpływ na charakter jej tańca). W latach 1950–1953 była solistką opery poznańskiej, gdzie zyskała uznanie za rolę Rusałki w balecie *Swantewit* Piotra Perkowski. Od 1953 jako solistka przeszła do opery warszawskiej (od 1965 Teatru Wielkiego), gdzie osiągnęła perfekcję w technice baletu klasycznego (rola Swanildy w *Coppélii* Léo Delibes’a, Julii w *Romeo i Julii* Sergieja Prokofiewa), a po tytułowej roli Giselle (w balecie Adolphe’a Adama) i podwójnej roli Odetty/Odylii w *Jeziorze łabędzim* Piotra Czajkowskiego (1961) zyskała pozycję *primabaleriny*. W inauguracyjnej otwarcie odbudowanego Teatru Wielkiego premierze *Pana Twardowskiego* Ludomira Różyckiego w choreogr. Stanisława Miszczyka tańczyła trzy Królowe: Olkusa, Państwa Piekelnego i Wschodu. Do swojego solistycznego dorobku dodała rolę Dziewczyny w *Harnasiach* Karola Szymanowskiego (1966) i taniec na czele męskiego zespołu w *Boléro* Maurice’a Ravela (1971). Jej ostatni występ sceniczny odbył się w Warszawie 7 VI 1977.

W 1970 objęła stanowisko kierownika baletu warszawskiego Teatru Wielkiego; piastowała je do 1980 i ponownie w latach 1985–1991. Zdyscyplinowała zespół, udało jej się doprowadzić do częstszych premier i większej liczby spektakli baletowych, zapraszała słynnych choreografów z zagranicy (Birgit Cullberg, Serge’a Lifara, Yuriko Kimurę, Hansa van Manena), umożliwiała debiuty choreograficzne warszawskim tancerzom (np. Jerzemu Makarowskiemu), czołowe role powierzała młodym wykonawcom (np. Ewie Głowackiej). Była zapraszana do jury ogólnopolskich, a także międzynarodowych konkursów baletowych (Warna, Moskwa, Tokio, USA) i zainicjowała udział w nich tancerzy polskich (nagroda dla Andrzeja Marka Stasiewicza, Jackson 1982). Warszawski balet odbył pod jej kierunkiem udane *tournee* po Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Europie (1987) z repertuarem klasycznym (*Giselle*), nowoczesnym (*Bits and Pieces*, muz. David Byrne / Felix Mendelssohn-Bartholdy) i polskim (m.in. *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego).



Il. 42. Maria Krzyszkowska w *Kopciuszku* Siergieja Prokofjewa, choreogr. i reż. Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie, 1969. Fot. Edward Hartwig. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Warszawie. ©Ewa Hartwig-Fijałkowska

Od 1985 współorganizowała Warszawskie Dni Baletu. W 1989 sprawowała kierownictwo artystyczne VII Łódzkich Spotkań Baletowych. W latach 1995–1998 była dyrektorem baletu Teatru Muzycznego Roma, co umożliwiło wystawienie tam baletów klasycznych, jak *Coppélia*, *Jezioro łabędzie* i *Dziadek do orzechów*, a także *Królowna Śnieżka*.

Relacje ze swoich artystycznych podróży publikowała w prasie: w „Muzyce” (1953, nr 1–2: *Wrażenia tancerki*), „Ruchu Muzycznym” (1980, nr 16: *Japoński konkurs dla tancerzy*; 1986, nr 20: *Konkurs baletowy w amerykańskim stylu*), „Wiadomościach Kulturalnych” (19 V 1996: *Primabalerina – o Galinie Ułanowej*).

BIBLIOGRAFIA: Chynowski, P., *Maria Krzyszkowska. Szkic do portretu*, „Taniec” 1982; Witkiewicz, J.S., *Maria Krzyszkowska. Taniec był moim życiem*, Warszawa 2015; Witkiewicz, J.S., *Życie dla tańca. Rozmowy z Marią Krzyszkowską*, Warszawa 1998.

Małgorzata Komorowska

Kształcenie policealne w zakresie tańca

Jedną ze ścieżek kształcenia w zakresie tańca oferowanych w Polsce – obok ogólnokształcących szkół baletowych i kształcenia wyższego w zakresie tańca na poziomie licencjackim i magisterskim – jest kształcenie policealne, prowadzone w studium animatorów kultury.

Policealne Studium Animatorów Kultury w Krośnie

[wcześniej: Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy] od 1975 prowadzi specjalizację *taniec*. PSAK nadzorowane jest przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Do grona wykładowców studium należą: Mariola Węgrzyn-Myćka, Andrzej Orszulak, Ewa Mączyńska, Roman Malkiewicz, Danuta Kamińska, Maria Dimitrow. Oferowane zajęcia obejmują zróżnicowane techniki tańca (taniec towarzyski, taniec ludowy, taniec nowoczesny i taniec jazzowy), a także choreografię, kompozycję i improwizację. Poza zajęciami kierunkowymi studenci otrzymują także szerokie wykształcenie kulturoznawcze i pedagogiczne. Kadra i słuchacze studium organizują istotne wydarzenia taneczne: Koncert Tańca Współczesnego, Ogólnopolski Turniej Tańca Towarzyskiego oraz Przegląd Dziecięcych Zespołów Tanecznych Kaczucha.

Policealne Studium Animatorów Kultury w Kaliszu

[wcześniej: Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury] prowadzi kształcenie przygotowujące do zawodu *artysta animator tańca*. Studium nadzorowane jest przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Dwuletnie studium stanowiło do momentu otworzenia kierunkowych studiów w Łodzi ważny ośrodek kształcenia tancerzy w centralnej Polsce. Autorami programu zajęć i nauczycielami byli w dużej mierze aktualni wykładowcy łódzkiej szkoły: Jacek Owczarek, Anna Wytych-Wierzgacz, a przede wszystkim Witold Jurewicz – inicjator powstania kierunku *taniec współczesny* w 1996. Kształcenie podyplomowe w Kaliszu powstało w związku z działającym tu Teatrem Tańca Alter. Poza pracą dydaktyczną Jurewicz animował także działania taneczne wokół studium, w tym organizowane w ramach studium Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych, których był dyrektorem artystycznym (1993–2008). W 2003 przy studium powstał zespół tańca współczesnego Studnia, który reprezentuje szkołę w konkursach

i na festiwalach. Absolwentami studium są m.in. Agnieszka Doberska, Krzysztof Dziuba, Tomasz Graczyk, Jakub Lewandowski, Paweł Malicki oraz Dorota Wacek.

Policealne Studium Animatorów Kultury we Wrocławiu

od 1985 prowadzi specjalizację *taniec*, która powstała jeszcze w ramach Państwowego Studium Kulturalno-Oświatowego i Bibliotekarskiego. Organem nadzorującym jest Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Do grupy najważniejszych wykładowców studium należą: Henryk Sawicki – solista baletu Opery Wrocławskiej, Bożena Olearczyk – tancerka baletu Teatru Wielkiego w Łodzi, Mariola Szymańska – sędzia tańca towarzyskiego, Beata Lichtarska – trenerka tańca towarzyskiego, Iga Załączna – tancerka i aktorka Teatru Chorea (zob. Stowarzyszenie Teatralne Chorea), Waldemar Staszewski. Absolwenci pracują jako animatorzy w ośrodkach kultury. Studium we Wrocławiu jest organizatorem Ogólnopolskiego Turnieju Tańca Nowoczesnego i Współczesnego Skiba Dance.

BIBLIOGRAFIA: *Zapisać taneczność*, red. K. Hrycyk, M. Kulewska, A. Sikora, Wrocław 2014; *30 lat studium animatorów kultury w Kaliszu*, Kalisz 2012.

Tomasz Ciesielski

Kształcenie wyższe w zakresie tańca

Kształcenie w zakresie tańca na poziomie studiów wyższych (licencjackich i magisterskich) prowadzi obecnie w Polsce sześć uczelni wyższych – akademie muzyczne, teatralne i wychowania fizycznego, a także uczelnie humanistyczno-społeczne.

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

oferuje studia na kierunkach: *pedagogika baletowa* (licencjat i magisterium), *choreografia i teoria tańca* (magisterium) oraz podyplomowe studia teorii tańca. *Pedagogika baletowa* jest najstarszym tanecznym i jedynym o takim profilu kierunkiem w Polsce. W 1972 (wówczas w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej) na Wydziale Wychowania Muzycznego uruchomiono zaoczne wyższe studia nauczycieli tańca, których kierownikiem został baletmistrz, choreograf i pedagog Zbigniew Korycki. Razem z Janiną Pudełek, Gerwazym Świderskim, Krystyną Świderską, Danutą Piasecką i Ireną Turską sformułował założenia programowe i stworzył kadrę wykładowczą. W 1973 trzyletnie studia zawodowe przekształcono w czteroletnie studia magisterskie, tym samym stwarzając pierwszą możliwość ukończenia na tym poziomie edukacji tanecznej w Polsce. Była to alternatywa dla studiowania tańca za granicą, co w czasach PRL było realnie dostępne jedynie w Moskwie i Kaliningradzie. W 2004 istotnie przeformułowano program studiów i zmieniono nazwę kierunku na *taniec*, a w 2007 dostosowano program do dwustopniowego systemu bolońskiego. W 2011 powołano Zakład Tańca, który w 2019 przekształcono w Katedrę Tańca, tworząc jednocześnie w UMFC Wydział Tańca. Prowadzone zajęcia przygotowują studentów do pracy w charakterze pedagogów, głównie w ogólnokształcących szkołach baletowych, zespołach baletowych, ale także zespołach tańca współczesnego, tańca ludowego i tańca estradowego w domach kultury. Uzupełniają także ich kompetencje choreograficzne, na co wpływ mają zajęcia z historii, muzykologii, teorii i kompozycji tańca, które dopełniają blok zajęć technicznych i pedagogiczno-psychologicznych.

Do grona pedagogów tańca w UMFC należą m.in. Ewa Wycichowska (kierownik Zakładu Tańca od 2010, kierownik Katedry Tańca w latach 2019–2020), Klaudia Carlos-Machej (dziekan Wydziału Tańca od 2019), Zofia Rudnicka, Aleksandra Dziuros, Małgorzata Kucharska-Nowak, Andrzej Morawiec. Zajęcia dla studentów prowadzili także m.in. Robert Bondara, Jacek Przybyłowicz, Leszek Bzdyl, Ilona Trybuła, Grzegorz Pańtak, Kaya Kołodziejczyk.

Wśród najwybitniejszych absolwentów kierunku są: pierwsze solistki Teatru Wielkiego – Opery Narodowej – Dominika Krysztoforska, Izabela Milewska, Anita Kuskowska, pierwsi tancerze – Andrzej Marek Stasiewicz, Sławomir Woźniak, Maksim Woitiul, pierwsza solistka Baletu Hamburskiego Johna Neumeiera i repetytorka Królewskiego Baletu Szwedzkiego w Sztokholmie – Anna Grabka-Szpilman, solistki i soliści Polskiego Teatru Tańca – Karina Adamczak, Agnieszka Błacha, Andrzej Adamczak, baletu Teatru Wielkiego w Łodzi – Joanna Jabłońska, Anna Krzyśków, solistka Random Dance Wayne McGregor – Anna Nowak i in.

Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie – Wydział Teatru Tańca w Bytomiu

Studia na kierunku *aktor teatru tańca* powstały w wyniku współpracy Śląskiego Teatru Tańca w Bytomiu z ówczesną Państwową Wyższą Szkołą Teatralną. Projekt ten pojawił się w 1992 wraz z powstaniem ŚTT i został zawarty w jego statucie. W celu stworzenia adekwatnego programu podejmowano wiele inicjatyw, w tym organizację Nowej Serii Warsztatów Edukacyjnych dla Nauczycieli Tańca i Liderów Środowiska. Czteroletni projekt był jednocześnie swoistym eksperymentem akademickim. Zajęcia prowadzono w systemie comiesięcznych zjazdów dla 25 uczestników, była to właściwie forma studiów zaocznych. Program obejmował m.in. kompozycję tańca (Conrad Drzewiecki), taniec współczesny (m.in. Stephanie Skura, Mark Haim, Avi Kaiser), balet (Paul Boos, Deborah Wingert) oraz szereg zajęć teoretycznych. Ważną przestrzenią badania potrzeb młodych tancerzy i trendów dydaktycznych była także Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej organizowane przez ŚTT (później Bytomskie Centrum Kultury) od 1994. Koncepcja kształcenia na WTT została ostatecznie sformułowana w ramach projektu Wyższa Szkoła Sztuk Performatywnych – stworzenie podstaw programowych pod pierwszy w Polsce uniwersytecki system kształcenia wykonawców teatru tańca, finansowany w ramach unijnego programu Leonardo da Vinci. W projekcie udział wzięli przedstawiciele ważnych światowych uczelni oferujących programy taneczne: Codarts w Rotterdamie (Holandia), Folkwang (zob. Folkwang Tanzstudio) w Essen (Niemcy), Bath Spa University w Bath (Wielka Brytania), Dartington College of Arts w Dartington (Wielka Brytania), Liverpool Institute for the Performing Arts w Liverpoolu (Wielka Brytania), Bruckner Universität (zob. Uniwersytet im. Antona Brucknera) w Linzu (Austria), Lithuanian Academy of Music and Theatre w Wilnie (Litwa). Przedstawiciele Swarthmore College i San Diego State University, dwóch szkół wyższych w USA, byli obserwatorami procesu formowania koncepcji i programu kształcenia. Część przedstawicieli tych instytucji została potem wykładowcami WTT. W ramach kolejnych etapów projektu opracowano listę przedmiotów, przygotowano ich sylabusy oraz częściowo treści programowe. W zespole opracowującym koncepcję i program kształcenia uczestniczyli pracownicy Zakładu Teatru i Dramatu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz doświadczeni tancerze ŚTT i Teatru Wielkiego w Warszawie. W całym procesie kształtowania programu stale uczestniczyła grupa 20 młodych tancerzy i tancerek z całej Polski. Należało do nich testowanie treści programowych oraz opiniowanie koncepcji kształcenia. Ostatecznie kierunek uruchomiono w 2007, a rok później zajęcia przeniesiono do Bytomia. Program kształcenia obejmował szeroki zakres kompetencji łączących konkretne techniki taneczne, somatyczne i wykonawcze (w tym oparte na tzw.

polskiej technice tańca współczesnego), strategię twórcze tańca współczesnego i *teatru fizycznego* oraz szerokie spektrum zajęć teoretycznych, uwzględniających historię, antropologię, estetykę i społeczne uwarunkowania sztuki tańca. Celem takiej propozycji było przygotowanie studentów do późniejszej samodzielności twórczej i zawodowej w niestabilnych warunkach rynku tańca. Jednocześnie, po części ze względu na przynależność do struktury uczelni teatralnej, istotny blok zajęć przygotowywał do pracy w teatrach. Świadczy o tym także fakt podwójnego dyplomu studentów: tanecznego i teatralnego. W tym zakresie absolwenci WTT zmienili zarówno polską scenę taneczną, jak i teatralną, jednocześnie stając się nagradzanymi choreografami i aktorami/tancerzami w zespołach teatrów repertuarowych. Do grona pedagogów wydziału należeli: Janusz Skubaczkowski (dziekan w latach 2014–2019), Sylwia Hefczyńska-Lewandowska, Eryk Makohon, Jan Peszek.

W 2019 AST zadeklarowała chęć włączenia kierunku bytomskiego bezpośrednio w struktury krakowskie i wstrzymała nabór na kierunek. Ostatecznie WTT pozostał w Bytomiu pod kierownictwem dziekana Moniki Jakowczuk i prodziekana Anny Piotrowskiej, a Jacek Łumiński rozpoczął tworzenie nowego kierunku i struktur we współpracy z Akademią Muzyczną w Katowicach.

Absolwenci WTT powołali kilka zespołów i kolektywów tanecznych: Living Space Theatre, Ruchomy Kolektyw, LineAct, Vagabond Physical Collective. Działają także indywidualnie jako choreografowie, tancerze spektakli powstających w ramach prac projektowych, jak i w teatrach repertuarowych. Wśród najaktywniejszych są: Mikołaj Karczewski, Katarzyna Sikora, Dominik Więcek, Paweł Łyskawa, Robert Wasiewicz, Dominika Wiak, Daniela Komędera-Miśkiewicz, Helena Ganjalyan, Krystian Łysoń, Monika Witkowska, Paweł Urbanowicz.

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

oferuje stacjonarne studia pierwszego stopnia o specjalności *teatr tańca*. Zakład Tańca w ramach Wydziału Wokalno-Aktorskiego został założony w 2019, a w 2020 rozpoczęto pierwszy nabór. Jego twórcami i pracownikami są Łumiński, Janusz Skubaczkowski oraz Anetta Pasternak. Zarówno założyciele, jak i pozostała kadra kierunku (Wojciech Blecharz, Krystyna Duniec, Louise Frankenhuis, Davidson Jacksonello, Jadwiga Grabowska-Majewska, Nina Minor, Anna Nowak, Sharon Reshev-Armony, Shi Bo) to w większości byli wykładowcy oraz absolwenci Wydziału Teatru Tańca AST w Bytomiu. Na program studiów składają się teoretyczne i praktyczne przedmioty związane z tańcem, z dużym naciskiem na prowadzenie ich także przez zagranicznych pedagogów.

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Instytut Choreografii i Technik Tańca

Niestacjonarne studia licencjackie na kierunku *choreografia i techniki tańca* otworzono w Łodzi w 2007. Inicjatorem ich powstania był Jacek Owczarek wspierany przez Witolda Jurewicza oraz Elżbietę Aleksandrowicz – rytmiczkę, do 2012 kierownika studiów, pełniącą także funkcje prorektora i od 2020 rektora Akademii Muzycznej. W 2013, wraz z uruchomieniem studiów dziennych, kierownikiem studiów został Owczarek. Stopniowo rozwijała się oferta studiów tanecznych, uruchomiono studia magisterskie dzienne (2015), powołano Zakład Choreografii i Technik Tańca przy Katedrze Musicalu i Choreografii, który w 2019 został przekształcony w Instytut Choreografii i Technik Tańca. Powiązanie tańca z wydziałami uczelni zmieniało się w kolejnych latach – od Wydziału Wokalnego w 2007 do Wydziału Sztuk Sceniczych w 2019.

Od momentu wprowadzenia studiów drugiego stopnia w sposób wyraźny zróżnicowano kształcenie na poziomie licencjackim – nastawione na rozwój kompetencji wykonawczych i pedagogicznych (możliwe jest ukończenie kursu pedagogicznego umożliwiającego pracę w placówkach oświatowych), oraz na poziomie magisterskim – skupione wokół poznawania strategii oraz narzędzi choreograficznych. Dyplom artystyczny na studiach pierwszego stopnia ma formę spektaklu tanecznego w choreografii jednego z pedagogów z całym rocznikiem, a na drugim stopniu są to indywidualne projekty każdego ze studentów. W obu przypadkach tworzenie prac wymaga korzystania ze zróżnicowanych technik tanecznych, które oferowane są w programie w celu zapewnienia studentom wszechstronnej edukacji. Poza tańcem współczesnym jest to także taniec klasyczny, *modern jazz*, improwizacja, taniec nowoczesny oraz taniec ludowy.

Od 2019 na niestacjonarnych studiach licencjackich pojawiła się specjalizacja *taniec nowoczesny*, skierowana przede wszystkim do tancerzy gatunków ulicznych (*street dance*), a na stacjonarnych magisterskich: *somatyka w tańcu i terapii*, której program uwzględnia pogłębione poznawanie zróżnicowanych praktyk somatycznych, technik terapeutycznych, a także praktyki prowadzonej w ośrodkach dla osób z niepełnosprawnościami.

Trzon kadry Instytutu Choreografii i Technik Tańca stanowią w dużej mierze wykładowcy związani wcześniej ze Studium Animatorów Kultury w Kaliszu, którzy są także opiekunami kierunków, poza Owczarkiem i Jurewiczem są to: Iwona Olszowska, Katarzyna Miękała, Agnieszka Łuczyńska, Krzysztof Skolimowski, Anna Wytych-Wierzgacz. Grono to uzupełniają: specjaliści w zakresie wybranych technik ruchowych, twórczych oraz teorii: Greta Polańska – *metoda Pilates®*, Paweł Skalski – *tańce towarzyskie*, Konrad Dworakowski – reżyseria, Natalia Iwaniec – *GaGa*, Elżbieta Chowaniec – dramaturgia, Tomasz Ciesielski – praktyki badawcze, Anna Banach – historia tańca, pedagodzy zagraniczni w ramach warsztatu zmiennego, a także absolwenci kierunku. Spośród osób, które ukończyły akademię, najbardziej aktywni na rynku tańca są: Paweł Grala, Joanna Jaworska, Michał Ratajski, Katarzyna Myrda, Ilona Gumowska, Aneta Jankowska, Piotr Zaliński. W celach badawczych i dla ewaluacji procesu nauczania instytut współpracuje z filią warszawskiej Akademii Wychowania Fizycznego w Białej-Podlaskiej, gdzie od kilku lat co roku badani są wszyscy studenci w zakresie ich zdolności psychomotorycznych.

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi, Wydział Artystyczny

Kierunek *taniec* prowadzony jest w uczelni od 2011, stacjonarnie i niestacjonarnie, w dwóch specjalnościach: *tancerz choreograf* oraz *pedagogika tańca* na poziomie licencjackim. W 2013 uruchomione zostały także studia podyplomowe *menedżer europejskich szkół tańca*, *teatrów tańca* i *zespółów baletowych*. Organizatorem kształcenia jest Centrum Kształcenia Podyplomowego AHE w Łodzi. Prodziekanem wydziału i twórcą kierunku jest dr Alexandr Azarkevitch – tancerz, choreograf, producent realizujący spektakle oraz prowadzący zajęcia głównie w Polsce, Rosji, Białorusi, Ukrainie i Niemczech. Pierwsza specjalizacja przygotowuje studentów do pracy w zespołach tanecznych w zróżnicowanych technikach, występowania w produkcjach filmowych oraz telewizyjnych i prowadzenia własnej działalności twórczej. Druga natomiast pomaga stworzyć zaplecze dla pracy w placówkach kulturalnych i oświatowych. Do grona wykładowców należą m.in. Elżbieta i Grzegorz Pańtakowie, Beata Muraszkó – rytmiczka, absolwentka Akademii Muzycznej w Poznaniu, Elżbieta Broda – trenerka tańca towarzyskiego, tancerka z klasą mistrzowską „S”, Beata Brożek-Grabarczyk – solistka baletu Teatru Wielkiego w Łodzi, absolwentka UMFC, Anatolij Ivanov – związany z Wrocławskim Teatrem Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, Monika Maciejewska-Potockas – pierwsza solistka baletu Teatru

Wielkiego w Łodzi. Absolwenci akademii pracują z sukcesami w teatrach w Polsce, w tym w Polskim Teatrze Tańca, Kieleckim Teatrze Tańca, Teatrze Wielkim w Łodzi, Teatrze Muzycznym w Łodzi, zespołach pieśni i tańca Śląsk oraz Mazowsze.

Akademia Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu

oferuje kierunek *taniec w kulturze fizycznej*, specjalności: *tancerz terapeuta* oraz *nauczyciel tańca*. Od 2015 kierunek prowadzony jest przez Zakład Tańca, w skład kadry którego wchodzi: Piotr Gronek – kierownik Zakładu oraz Katedry Tańca i Gimnastyki Wydziału Nauk o Kulturze Fizycznej, trener ds. koncentracji kadry olimpijskiej, Ewa Wycichowska, Aleksandra Karpińska, Paulina Wycichowska, Agnieszka Doberska oraz Justyna Bajew. Program studiów obejmuje zajęcia z technik tańca współczesnego, tańca klasycznego, tańca *modern*, tańca ulicznego, tańca charakterystycznego, a także improwizacji, akrobatyki oraz gimnastyki. Jednocześnie prowadzone są zajęcia profilowe, tj. anatomia, fizjologia wysiłku, kinezylogia, biomechanika tańca, sensomotoryka ruchu oraz teoria tańca. Zakład Tańca jest organizatorem wielu wydarzeń naukowych, w tym międzynarodowej konferencji Dance Connections (2019).

Wyższa Szkoła Umiejętności Społecznych w Poznaniu

Studia licencjackie na kierunku *taniec* – promowane jako *Dance and Body Studies* – prowadzone były w latach 2012–2015. Proponowano szeroki program uwzględniający przedmioty teoretyczne i praktyczne, w tym zróżnicowane zajęcia technik tanecznych: klasyczna, *modern*, *release*, partnerowanie, taniec współczesny, improwizacja oraz rozwijające kompetencje choreograficzne: kompozycja, symbolika i świadomość ciała, teatr tańca, biomechanika. Kierunek został zamknięty w roku utworzenia studiów tanecznych w Akademii Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu, dokąd przeszła większość kadry.

Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach

Studia licencjackie na kierunku *taniec* prowadzone były w latach 2005–2014 (ostatni nabór). Program obejmował zajęcia z improwizacji, partnerowania, technik wyrazu scenicznego, tańca jazzowego, tańca klasycznego, tańca charakterystycznego i innych technik tańca oraz przedmioty kulturoznawcze i pedagogiczne. Wśród wykładowców szkoły byli: Ewa Wycichowska, Rudnicka, Beata Książkiewicz, Elżbieta Szlufik-Pańtak i Karol Urbański.

BIBLIOGRAFIA: *Historia kierunku taniec*, <https://www.chopin.edu.pl/pl/wp-content/uploads/2011/06/historia-kierunku-taniec.pdf> (dostęp: 20.06.2019).

Tomasz Ciesielski

Kujawa Teresa

[1927–2020]

polska tancerka, pedagog tańca, choreografka. Z tańcem zetknęła się w prowadzonym przez Urszulę Gryglewską zespole taneczno-teatralnym przy Związku Walki Młodych w Bydgoszczy. Po debiucie w bydgoskim Teatrze Polskim w 1946 rozpoczęła edukację w prywatnej Szkole Baletowej

w Toruniu pod kierunkiem Zofii Pflantz-Dróbeckiej. W 1947 po wyjeździe do Wrocławia podjęła pracę w balecie przy Państwowym Teatrze Dolnośląskim. Występowała w objazdach tego teatru na Dolnym Śląsku (w duecie z Witoldem Grucą), we wrocławskim Teatrze Popularnym i w zespole koncertowym przy gminie żydowskiej (pod pseudonimem artystycznym Terry Kuraszkin). W 1949 przeniosła się do opery poznańskiej, gdzie przeszła wszystkie szczeble kariery baletowej: od koryfejski do solistki. Jako solistka zadebiutowała tam w 1952 rolą Baby w *Nocy na Łysej Górze* (muz. Modest Musorgski, choreogr. Leon Wójcikowski). Spośród kreacji stworzonych w operze poznańskiej krytycy wyróżnili: Dziewczynę–Tatarkę (*Tańce połowieckie*, muz. Aleksandr Borodin, choreogr. Stanisław Miszczyk, 1954), Diablicę–Cygankę i Medeę (*Pan Twardowski*, muz. Ludomir Różycki, choreogr. Feliks Parnell, 1955), Młynarkę (*Trójkątny kapelusz*, muz. Manuel de Falla, choreogr. Conrad Drzewiecki, 1965). W 1953 wraz z Drzewieckim zajęła drugie miejsce w konkurencji tańca charakterystycznego w Bukareszcie (podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów). Podczas kolejnej edycji tego festiwalu w 1955 w Warszawie zdobyła czwartą nagrodę. W latach 1958–1960 z paryskim zespołem Théâtre du'Art de Ballet odbywała *tournée* po krajach Europy i Azji (wykonując m.in. choreografie Michaiła Fokina). Jako tancerka (a później choreografka i pedagog) specjalizowała się w tańcu charakterystycznym, tańcu współczesnym wprowadzonym z klasyki, tańcach hiszpańskich i stylizacjach polskich tańców narodowych, za swoich mistrzów uważając Miszczyka, Parnella, Wójcikowskiego. Stworzyła ponad 100 choreografii: miniatur, wstawek tanecznych w spektaklach operowych i operetkowych, pełnowymiarowych spektakli baletowych, układów ruchu i choreografii w spektaklach teatralnych w całej Polsce. Choreografie tworzyła również za granicą: w Moskwie (współpraca z Leonidem Ławrowskim, 1964), Paryżu (zespół Tatiany Piankowej, 1966), Meksyku (Teatro Bellas Artes, 1974). Od 1961 współpracowała z wieloma reżyserami teatrów dramatycznych (m.in. Danutą Baduszkową, Kazimierzem Braunem, Izabellą Cywińską, Bogdanem Hussakowskim, Jerzym Kreczmarem, Wandą Laskowską, Krystyną Skuszaną, Marią Straszewską). W 1971 podjęła pracę choreografa Opery Wrocławskiej. Tu powstały m.in. pełnospektaklowy debiut choreograficzny *Rzeźby mistrza Piotra* (muz. Romuald Twardowski) i *Spartakus* (muz. Aram Chaczaturian) według własnej, skróconej koncepcji inscenizacyjnej. W sezonie 1974/1975 pracowała w Polskim Teatrze Tańca – Balecie Poznańskim (choreogr. spektaklu *Medea*, muz. Juliusz Łuciuk), w sezonie 1975/1976 była kierownikiem baletu Teatru Wielkiego w Łodzi, a w latach 1976–1982 ponownie pracowała w zespole baletu Opery Wrocławskiej. W 1982 objęła stanowisko głównego choreografa warszawskiego Teatru Wielkiego (zob. Polski Balet Narodowy). W latach 1985–2005, po przejściu na emeryturę, nadal współpracowała z największymi polskimi teatrami operowymi. W swoich choreografiach wyróżniała się indywidualnym, dopracowanym w najmniejszych szczegółach stylem i wyjątkowym zrozumieniem dla indywidualnej ekspresji tanecznej: „Tak jak w dramacie najistotniejsze jest słowo płynące ze sceny, tak w choreografii najważniejszą sprawą jest ruch [...]. Te tysiące cząsteczek ruchu, z których składa się każda kompozycja choreograficzna – jeśli tego nie ma, to po prostu nie ma baletu. [...] Jeśli w balecie zabraknie na scenie tancerza–aktora, to choreografia tam zupełnie nic nie znaczy” [Berski 1985: 203–204]. Doceniano również jej wyjątkowe umiejętności tworzenia choreografii do muzyki współczesnej, uważając ją za znakomitą interpretatorkę twórczości Karola Szymanowskiego. Przez wiele lat była pedagogiem w szkołach baletowych w Poznaniu i Warszawie. Do jej wybitnych uczniów należą m.in. Emil Wesołowski i Ewa Wychowska.

BIBLIOGRAFIA: Berski, J., „*Ruch – musisz go sobie wyobrazić*”. *Rozmowa z Teresą Kujawą*, [w:] J. Berski, *W teatrze dźwięku i ruchu*, Bydgoszcz 1985; Drajewski, S., *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014; Iwańska, A., *Teresa Kujawa – artystka „prawie”*

zapomniana, „Studia Choreologica” 2019, t. XX; Komorowska, M., *Kronika teatrów muzycznych PRL. Lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003; Turska, I., *Przewodnik baletowy*, Warszawa 1997.

Grzegorz Kondrasiuk

Kylián Jiří

[ur. 1947]

czeski tancerz i choreograf, kierownik artystyczny Nederlands Dans Theater. Odebrał wykształcenie baletowe w konserwatorium w Pradze, gdzie już jako student tworzył pierwsze choreografie, oraz w Royal Ballet School w Londynie. W latach 1968–1975 należał do zespołu Stuttgart Ballet, prowadzonego przez Johna Cranko, w którym debiutował jako choreograf (*Kommen und Gehen*, muz. Béla Bartók, 1970). Od 1975 należał do NDT, w latach 1977–1999 był jego kierownikiem artystycznym (początkowo z Hansem Knillem), a następnie, do 2009, doradcą artystycznym i choreografem zespołu.

Cechą charakterystyczną jego języka choreograficznego jest płynność ruchu tancerzy oraz rzadko spotykana inwencja w zakresie kombinacji ruchu i figur. Jego choreografie są bardzo wymagające technicznie, dlatego do zespołu NDT przyjmował tancerzy reprezentujących najwyższy poziom techniczny. Równocześnie technika nigdy nie była dla niego celem samym w sobie. Cechą wyróżniającą jego prace jest umiejętność konstruowania bardzo zróżnicowanych pod względem dynamicznym przedstawień, wyrażających całą paletę emocji, których podstawowym środkiem wyrazu jest maksymalnie dopracowany taniec. Łączy płynność i precyzję baletu klasycznego z energią i dynamiką tańca współczesnego. Realizacje przygotowywane przez niego dla NDT cechuje dbałość o scenografię i światło, które wspomagają znajdujący się nieustannie w centrum uwagi ruch tancerzy. Podejmowane tematy oraz nastrój jego spektakli są bardzo zróżnicowane, niemniej mistrzowskie wykonanie i tajemnicza atmosfera czynią jego taneczny język wyjątkowo spójnym. Niemal w każdej z jego choreografii zaobserwować można wyraziste napięcia między tancerzami, widoczne w wygiętych w ekspresyjne kształty ciałach. Buduje światy sceniczne pełne niedopowiedzeń, subtelne, ale równocześnie zmysłowe i plastyczne. Do jego najważniejszych dzieł należą opracowany dla Stuttgart Ballet *Forgotten Land* (muz. Benjamin Britten, 1981) oraz dla NDT *Symphony in D* (muz. Franz Joseph Haydn, 1976), *Sinfonietta* (muz. Leoš Janáček, 1978), *Petite Mort* (muz. Wolfgang Amadeus Mozart, 1991) i *La Bella Figura* (muz. różnych kompozytorów, 1995). Stworzył ponad 100 układów choreograficznych, wykonywanych przez zespoły na całym świecie.

Jest laureatem wielu prestiżowych nagród, m.in. Krzyża Kawalerskiego Legii Honorowej (2004), zdobywcą Złotego Lwa w Wenecji (2008). Angażuje się w ciągły rozwój współpracujących z nim tancerzy, zarówno ich umiejętności technicznych, jak i pracy choreograficznej.

BIBLIOGRAFIA: Guzzo Vaccarino, E., *Jiří Kylián*, Palermo 2001; Kylián, J., *One of a Kind. The Kylián Research Project*, Rotterdam 2014; Kylián, J., *Bon qu'à ça*, Paris 2016; Lanz, I., *A Garden of Dance. A monograph on the work of Jiří Kylián. 20 years at Nederlands Dans Theater*, Amsterdam 1995.

Wojciech Klimczyk



Il. 43. *Ślub* Igora Strawińskiego, choreogr. Jiří Kylián, Teatr Opery i Baletu w Permie
Pokaz podczas konkursu Złota Maska w Moskwie, 2013. ©Sputnik Images, ArenaPAL

Laban Centre for Movement and Dance

centrum edukacji w zakresie tańca, założone w 1946 w Manchesterze z inicjatywy Rudolfa Labana i Lisy Ullmann jako Art of Movement Studio. W 1953 poszerzono zakres jego działalności o badania naukowe na wzór istniejącego w okresie międzywojennym w Berlinie Choreographisches Institut i przeniesiono je do Addlestone w hrabstwie Surrey. Kierownictwo objęła Ullmann, po jej odejściu na emeryturę w 1973 funkcję kierownika pełniła Marion North, zaś rok później dyrektorem artystycznym została Bonnie Bird. W tym samym roku uruchomiono trzyletni wakacyjny kurs w zakresie teatru tańca (Diploma in Dance Theatre, od 1977 jako studia licencjackie) oraz roczny kurs studiów nad tańcem (Graduate Diploma in Dance Studies, od 1980 jako studia magisterskie i doktoranckie). W 1975, w związku z włączeniem w skład Goldsmiths' College na Uniwersytecie Londyńskim, studio zostało przemianowane na Laban Centre for Movement and Dance i przeniesione do New Cross w południowo-wschodnim Londynie. W 1981 uruchomiono studia w zakresie tańca i ruchu w społeczeństwie (Community Dance and Movement Diploma, później także jako studia podyplomowe). W 1982 stworzono kierunek kształcenie artystyczne w zakresie wykonawstwa tańca (Graduate Diploma in Performance, później jako studia magisterskie), co stanowiło także początek zespołu Transitions Dance Company. W tym samym roku zaczęto wydawać czasopismo „Dance Theatre Journal”. W 1985 we współpracy z Hahnemann University Medical School w Filadelfii uruchomiono studia magisterskie w zakresie choreoterapii. W 1997 instytucję przemianowano na Laban Centre, a dwa lata później utworzono studia w zakresie scenografii tańca. W 2002 zmieniono nazwę na Laban, główną siedzibę przeniesiono do nowego kampusu w Deptford w południowo-wschodnim Londynie, rozszerzono program studiów magisterskich o choreografię, studia w zakresie wykonawstwa, teatru tańca i badań nad tańcem, a także rozpoczęto wydawanie czasopisma „Discourses in Dance”. W 2004 na czele instytucji stanął Anthony Bowne. W 2005 studio Laban połączyło się z powstałym w 1872 Trinity College of Music, tworząc Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Obecnie dawne Laban Centre stanowi Wydział Tańca TLCMD, który jest uznawany za najlepszą spośród wszystkich brytyjskich instytucji oferujących studia w zakresie teatru i tańca.

BIBLIOGRAFIA: <http://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/overview/history> (dostęp: 11.05.2022).

Tomasz Nowak



Il. 44. Rudolf Laban z uczniami, 1920. ©Keystone France via Getty Images

Laban Rudolf

własc. Rezső Lábán de Váraljas [1879–1958]

węgierskiego pochodzenia tancerz, choreograf, pedagog i teoretyk tańca, działający głównie w Szwajcarii, Niemczech i Anglii. W 1900 porzucił Theresianische Militärakademie w Wiener Neustadt i podjął naukę w zakresie sztuk pięknych w studiu Hermanna Obrista w Monachium oraz studia filozoficzne i architektoniczne w paryskiej École des Beaux-Arts. W Paryżu brał lekcje tańca, uczył się metody François Delsarte'a oraz występował w teatrach bulwarowych i kabarecie. Odbił też dłuższe *tournée* z rewią do Afryki Północnej. W 1910 przeniósł się do Monachium, gdzie w 1912 rozpoczął działalność choreograficzną i otworzył studio tańca. W czasie I wojny światowej studio zostało przeniesione do Zurychu, gdzie współpracował z dadaistami, wypracował tam podstawy swojej teorii. W latach 1913–1917 prowadził letnie szkoły w kolonii Monte Verità (Ascona). Od 1919 działał w Mannheim, Norymberdze, Stuttgarcie (choreograf w Staatstheater, dyrektor Tanzbühne Laban), Hamburgu (pierwszy chór ruchowy – Hamburger Bewegungschöre Laban, 1922, i Kammertanzbühne, 1922–1928), Würzburgu (Choreographisches Institut, 1926). W latach 1930–1934 pełnił funkcję kierownika baletu berlińskiej Deutsche Staatsoper, a w 1934–1936 dyrektora Deutsche Tanzbühne. Organizował kursy i festiwale taneczne w Wiedniu, Bayreuth i Berlinie (m.in. olimpijski konkurs tańca, 1936), a także tworzył koncepcje i choreografie amatorskich chórów ruchowych. W 1936 jego choreografię *Vom Tauwind und der neuen Freude*, przygotowaną na otwarcie XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie, skrytykował Joseph Goebbels, w wyniku czego Laban został zdymisjonowany, a wszystkie jego osiągnięcia

uznano za antyniemieckie. Opuścił Niemcy i w 1938 osiadł w Wielkiej Brytanii (Dartington Hall, Londyn, Newtown, Manchester, Addlestone). Prowadził szkolenia i konferencje, zajmował się metodami ergonomii w przemyśle (z Frederikiem Charlesem Lawrencem). W 1946 założył Art of Movement Studio, które dało początek *Laban Centre for Movement and Dance*.

Swoje wczesne doświadczenia związane z analizą ruchu przedstawił w pracy *Die Welt des Tänzers* (Świat tancerza, 1920), która stała się manifestem nowego tańca. W okresie międzywojennym odnosił największe sukcesy jako tancerz i choreograf; wraz ze swoimi uczniami i uczennicami – m.in. *Mary Wigman*, *Kurtem Joosse*m, *Dusią Bereską* – przyczynił się do powstania tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*). Do jego najważniejszych dzieł choreograficznych należą: *Gaukelei* (1923), *Agamemnon's Tod* (1924), *Don Juan* (1925), *Nacht* (1927).

Jego osiągnięcia wykraczają poza sferę działań czysto artystycznych i dotyczą ruchu człowieka zarówno w aspekcie estetycznym, jak i w odniesieniu do technologii tańca oraz ergonomii ludzkich działań ruchowych. Podstawę rozwijanej przez niego teorii ruchu stanowiło „wyznaczenie jego głównych czynników (przestrzeń, czas, ciężar, przepływ), określenie ośmiu zasadniczych rodzajów wysiłku (ślizganie się, unoszenie, dotykanie, strzepywanie, wykręcanie, naciskanie, uderzanie, ciągnięcie) czy charakterystyka dynamiki ruchu (lekki – ciężki, ciągły – nagły, stabilny – labilny). Z kolei badanie naturalnej strefy ruchu korpusu i kończyn oraz poziomów ewolucji cielesnych prowadziło do określenia kinesfery rozumianej jako osobista przestrzeń otaczająca każdego człowieka/tancerza” [Leyko 2012: 65–66]. Najtrwalszymi zdobyczami są jego koncepcje dotyczące tańca edukacyjnego, a także stworzona przez niego choreologia – choreutyka, eukinetyka (*effort*) i kinetografia – opisane w jego najważniejszych publikacjach: *Effort* (1947), *Modern Educational Dance* (1948), *Mastery of Movement on the Stage* (1950), *Principles of Dance and Movement Notation* (1956), *Choreutics* (1966). W Polsce jego koncepcje popularyzowali Stanisław Głowacki i Roderyk Lange. W 1933 był honorowym członkiem jury Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Warszawie.

BIBLIOGRAFIA: Dörr, E., *Rudolf Laban. Ein Portrait*, Berlin 2005; Laban, R., *Zasady zapisu tańca i ruchu*, przeł. E. Ostachiewicz, Warszawa 1959; Lange, R., *Podręcznik kinetografii wg metody Labana–Knusta*, Poznań 1995; Leyko, M., *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012; Newlove, J., J. Dalby, *Laban dla wszystkich*, przeł. P. Mikulska, Warszawa 2011; Preston-Dunlop, V., *Rudolf Laban An Extraordinary Life*, Binsted, Hampshire 1998; Turska, I., *Analiza ruchu tanecznego wg metod Labana – Joossa – Leedera*, Warszawa 1963.

Małgorzata Leyko, Tomasz Nowak

Lange Roderyk

[1930–2017]

polski etnolog, antropolog tańca, choreolog. Od 1946 uczęszczał do szkoły tańca Urszuli Grylewskiej w Bydgoszczy. W latach 1952–1954 tańczył w Studiu Dawnej Muzyki, Pieśni i Tańca Marcelli Hildebrandt-Pruskiej, działającym przy Filharmonii Poznańskiej. W 1959 odbył studia w dziedzinie analizy i notacji ruchu oraz tańca w Folkwang Hochschule (zob. Folkwang Tanzstudio) w Essen u Albrechta Knusta. Ukończył etnologię i antropologię kulturową na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu i Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1954–1966 kierował jedynym w Polsce Działem Tańca, który stworzył od podstaw w Muzeum Etnograficznym w Toruniu. Prowadził prace terenowe w Polsce i Europie Wschodniej. W tym czasie wykładał

też antropologię tańca na UMK w Toruniu (1965–1967). Jako pierwszy Polak po II wojnie światowej opanował system notacji ruchu Rudolfa Labana i organizował szkolenia kinetograficzne. Opracował pierwszy polski podręcznik kinetografii. W 1967 wyjechał z Polski i objął stanowisko starszego wykładowcy w Laban Art of Movement Studio (zob. Laban Centre for Movement and Dance) w Addlestone, gdzie pracował do 1972. Uzyskał na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie w Londynie (PUNO) stopień naukowy doktora filozofii w zakresie etnologii i etnografii. W 1977 na podstawie rozprawy *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce* otrzymał stopień doktora habilitowanego i tytuł profesora, również na PUNO. Od 1971 do 2003 był dyrektorem Centre for Dance Studies na wyspie Jersey. Był też profesorem antropologii tańca na Queen's University w Belfaście, gdzie stworzył jedyną wówczas w Europie Zachodniej specjalizację tańca. Wykładał w Laban Centre, Goldsmiths' College na Uniwersytecie Londyńskim (1976–1993) i Uniwersytecie w Edynburgu. W latach 1980–1996 kierował Europejskim Seminarium Kinetografii w Paryżu, które miało za zadanie wymianę myśli, konfrontację stanu badań i obserwację dotyczącą notacji ruchu, skupiając fachowców praktyków z całego świata. Egzemplifikacją tej działalności jest monograficzny tom *Dance Studies*. Kontynuował również badania terenowe, rozszerzając je na Słowian Południowych, Indonezję, Melanezję i Egipt. Jest autorem fundamentalnej publikacji *The Nature of Dance. An Anthropological Perspective*, znanej w Polsce pt. *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna* (1988), przetłumaczonej na wiele języków, w tym również na japoński. W 1989 podjął regularną współpracę z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a w 1999 z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Zorganizował w Poznaniu cykliczne szkolenia z zakresu analizy ruchu, rekonstrukcji tańców i notacji. W 1993 założył w Poznaniu działający jako fundacja Instytut Choreologii, prowadzący szkolenia kadry naukowej oraz publikujący prace z dziedziny choreologii. Z prywatnych funduszy wyposażył bibliotekę instytutu, jedyną tego typu w kraju, przekazując w darze unikalne publikacje, specjalistyczne bibliografie, zbiory ikonograficzne oraz duże kolekcje kinetogramów. W 2009 z jego inicjatywy rozpoczęło działalność stowarzyszenie Polskie Forum Choreologiczne i zaczęło wychodzić pismo „Studia Choreologica”. Był członkiem Royal Anthropological Institute w Londynie, International Council for Traditional Music (w latach 1986–1992 był współprzewodniczącym Study Group on Ethnochoreology), International Council of Kinetography Laban, Conseil International de la Danse – UNESCO w Paryżu, od 1956 Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego, a od 2009 prezesem Polskiego Forum Choreologicznego. Jest laureatem nagród i wyróżnień: Honorowej Odznaki Miasta Poznania, Nagrody i Medalu im. Oskara Kolberga, Krzyża Kawalerskiego Orderu Sztuki i Literatury (Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres), przyznanego przez ministra kultury Francji za dokonania w dziedzinie nauki i sztuki, oraz Złotego Medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

BIBLIOGRAFIA: *Roderyk Lange o tańcu. Wybrane wywiady, wzmianki prasowe i artykuły*, red. U. Loba-Wilgocka, Poznań 2013.

Jagoda Ignaczak

Lepecki André

[ur. 1965]

amerykański krytyk i teoretyk tańca pochodzący z Brazylii; wykładowca w Performance Studies Tisch School of the Arts New York University; dramaturg **tańca współczesnego** i kurator projektów performatywnych. Jego zainteresowania ogniskują się wokół nowego tańca, nazywanego też **tańcem konceptualnym** bądź tańcem krytycznym, a więc dotyczą najbardziej eksperymentalnych współczesnych form choreograficznych, cechujących się politycznym zaangażowaniem, a także wchodzących w dialog ze sztukami wizualnymi, w tym *body art* i sztuką performansu.

Tańcem zainteresował się podczas studiów antropologicznych w Lizbonie dzięki choreografom Francisco Camacho i Verze Mantero, z którymi współpracował jako dramaturg; współtworzył również z João Fiadeiro, a później Meg Stuart. Na początku lat 90. pisał recenzje ze spektakli tanecznych dla portugalskiej prasy. W 2000 uzyskał stopień doktora na New York University, gdzie wkrótce podjął pracę wykładowcy. W pierwszej dekadzie XXI w. zrealizował jako kurator/współtwórca kilka instalacji oraz performansów, w tym jedyne autoryzowane odtworzenie legendarnych *18 Happenings in 6 Parts* Allana Kaprowa z 1959. Jest autorem dwóch książek oraz redaktorem/współredaktorem kilku ważnych antologii na temat tańca.

Jako teoretyka cechuje go prowadzenie analiz praktyki tanecznej w dialogu ze współczesną filozofią i teorią krytyczną. Szczególnie bliski jest mu francuski poststrukturalizm, przede wszystkim idee Jacques'a Derridy i Gilles'a Deleuze'a. Na tej podstawie broni prawa artystów do ruchowych eksperymentów, które mają na celu upodmiotowienie ciała tańczącego. Wspiera taniec zrywający z widowiskowością, taniec, który nie chce być pokazem fizycznych umiejętności, by stać się praktyką politycznie zaangażowaną, sprzeciwiającą się głównemu nurtowi współczesnej kultury, który promuje takie wartości, jak wydajność, spektakularność, zyskowość, poddając sztukę (w tym sztukę tańca) procesowi urynkowienia. Nowy taniec jest dla niego jednym ze sposobów walki z neoliberalną hegemonią, dążącą do utowarowienia ciała. Postuluje, za Deleuze'em, myślenie o tańczącym człowieku jako nieredukowalnej do niczego innego syngularności, co oznacza konieczność nieustannej krytycznej dekonstrukcji tanecznych kanonów w poszukiwaniu takich form ekspresji, które dają artystom tańca poczucie autonomii.

BIBLIOGRAFIA: *Dance*, red. A. Lepecki, London–Cambridge, MA 2012; Lepecki, A., *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, London–New York 2006; Lepecki, A., *Singularities. Dance in the Age of Performance*, London–New York 2016; *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, red. A. Lepecki, London–New York 2004; *Planes of Composition. Dance, Theory and the Global*, red. A. Lepecki, J. Jenn, London–New York–Calcutta 2009; *Points of Convergence. Alternative Views on Performance*, red. A. Lepecki, M. Dziewańska, Warszawa 2017.

Wojciech Klimczyk

les ballets C de la B

belgijski zespół założony w Gandawie z inicjatywy Alaina Platela, z wykształcenia pedagoga pracującego z dziećmi z niepełnosprawnościami. Początkowo amatorsko zajmował się teatrem dramatycznym i pantomimą, dopiero później zainteresował się **tańcem współczesnym**. W 1984 powołał zespół les ballets C de la B (Les Ballets Contemporains de la Belgique). Od pierwszego spektaklu

Stabat Mater (1984), który był rodzinnym pokazem, zrealizowanym w domu Platela, pełni on raczej funkcję lidera niż narzucającego swoją wolę dyrektora teatru autorskiego. Grupę baletową chętnie nazywa kolektywem artystycznym, zaprasza do pracy w nim twórców wywodzących się z różnych dziedzin sztuki, nie stroni także od współdziałania z wykonawcami amatorskimi. Pierwsze lata pracy les ballets C de la B nie wróżyły światowego sukcesu, jaki zespół odniósł dopiero w kolejnej dekadzie działalności. Przełom przyniosła prezentacja spektaklu *Bonjour madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, et cetera* (1993) na festiwalu w Amsterdamie. Przedstawienie zawierające charakterystyczne dla zespołu cechy: surrealizm, tendencje anarchizujące, formalną hybrydyczność i humanizm tematyczny, zainteresowało międzynarodowe grono krytyków i promotorów tańca. Zespół Platela zaczęto porównywać z teatrem Piny Bausch, do czego skłaniała kolażowa, nielinearna, luźno powiązana dramaturgicznie sekwencja scen, a także komponowanie spektaklu na podstawie materiału zaproponowanego przez wszystkich uczestników projektu. Tematyka poszczególnych spektakli, w których biorą udział wykonawcy zróżnicowani pod względem narodowości, wieku, wykształcenia i przygotowania zawodowego, odwołuje się do osobistych doświadczeń, emocji i poglądów twórców. Swoboda dramaturgiczna, dotycząca zarówno sfery teatralnej, jak i muzycznej, tworzy polifoniczną konstrukcję, gęsto wypełnioną znaczeniami, wśród których nie brak postulatów politycznych, tematów niewygodnych, komentujących rzeczywistość w bezkompromisowy sposób. Spektakle les ballets C de la B dalekie są jednak od melancholii właściwej widowiskom Bausch, znacznie więcej w nich ironii i nonszalancji, która ewoluowała w ciągu lat w stronę brutalności i opresyjności wobec ludzkiego ciała. We współczesnym repertuarze przeważają prace o charakterze monumentalnym, odwołujące się do dzieł muzycznych wielkich twórców, ale poddające je procesowi dekonstrukcji, w którym dominującą rolę odgrywają działania kompozytorskie Fabrizia Cassoli. W *vsprs* (2006) *Nieszpory Maryjne* Claudia Monteverdiego spotykają się niekiedy dość przypadkowo i niemal chaotycznie z opracowanymi przez Cassola strukturami jazzowymi i improwizacjami na temat muzyki romskiej. Jazz pojawia się też w *pitié!* (2008) w połączeniu z *Pasją wg św. Mateusza* Jana Sebastiana Bacha oraz rytmami afrykańskimi, które powracają w *Coup Fatal* (2014), tym razem zderzone z muzyką baroku. Najbardziej skrajna wydaje się koncepcja *Requiem pour L.* (2018), które Platel wspólnie z Cassolem i rozbudowanym zespołem wykonawczym, w tym śpiewakami i muzykami, konstruuje, odwołując się do dzieła Wolfganga Amadeusa Mozarta. Wykorzystanie figury mszy żałobnej otwiera przestrzeń uniwersalnych skojarzeń, lecz główny motyw spektaklu opiera się na rejestracji jednostkowego, prawdziwego umierania Pani L., która wyraziła zgodę na sporządzenie filmowego zapisu jej odchodzenia. les ballets C de la B przez swoją otwartość i kreatywność nakierowaną na kolektyw twórczy stał się miejscem debiutu i rozwoju kariery wielu choreografów, wśród których najsilniejszą pozycję na światowej scenie wypracowali, obecnie działający niezależnie, Hans van den Broeck i Sidi Larbi Cherkaoui. Belgijski zespół kilkakrotnie gościł w Polsce: trzy razy na Festiwalu Kontakt w Toruniu z *Bonjour madame* (1995), *vsprs* (2007) i *Requiem pour L.* (2018), na Festiwalu Dialog we Wrocławiu z *En avant, marche!* (2017) i na Festiwalu Formy Materia Prima w Krakowie z *Requiem pour L.* (2019).

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; *Les Ballets C. de la B.*, red. H. De Vuyst, A. Platel, Tiel 2006; Platel, A., R. Klett, *Nahaufnahme Alain Platel. Gespräche mit Renate Klett*, Berlin 2007; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013.

Jagoda Ignaczak

Lifar Serge

właśc. Sergei Mikhailovich Lifar [1905–1986]

pochodzący z Ukrainy francuski tancerz, choreograf i pedagog, uznawany za jednego z najważniejszych tancerzy swojego pokolenia oraz za reformatora francuskiego baletu. Naukę tańca rozpoczął w 1920 w szkole ruchu Bronisławy Niżyńskiej w Kijowie. W 1923 dołączył do Baletów Rosyjskich Siergieja Diaghilewa, który skierował go na lekcje m.in. do Enrico Cecchetti. Tańczył główne role w choreografiach George'a Balanchine'a, szybko osiągając pozycję pierwszego tancerza; w 1929 stworzył swoją pierwszą choreografię – *Renard* (Lis) Igora Strawieńskiego. Po rozwiązaniu zespołu został zaangażowany do Opery Paryskiej jako pierwszy tancerz, a następnie *danseur étoile*. W latach 1930–1944 i 1947–1958 pełnił tutaj funkcję baletmistrza, skupiając się na podniesieniu poziomu technicznego zespołu, co w rezultacie przyczyniło się do wzrostu rangi baletu Opery Paryskiej, który stał się jednym z najlepszych na świecie.

Lata 30. i początek lat 40. były szczególnie istotne dla kariery Lifara, odnoszącego wówczas największe sukcesy również jako choreograf; powstały wtedy m.in. *Les Créatures de Prométhée* (1929), jego własna wersja *Ducha róży* (1931) oraz *Popołudnia fauna* (1935), jeden z najsłynniejszych jego baletów – *Icare* (1935) ze scenogr. i kostiumami Pabla Picassa, *Istar* (1941) czy *Suite en Blanc* (1943). Łącznie stworzył dla tego zespołu ponad 50 choreografii, a wśród późniejszych prac należy wymienić *Le Chevalier et la damoiselle* (1941), *Phèdre* (1950), *Dafnis i Chloé* (1958). W 1936 wystawił w Operze Paryskiej balet Karola Szymanowskiego *Harnasie* (scenogr. Irena Lorentowicz), w którym zatańczył główną rolę. Pod wpływem jego stylu były m.in. tancerki Yvette Chauviré, Janine Charrat oraz choreograf Roland Petit.

Po wojnie, ze względu na jawną współpracę z nazistami [Franko 2020], był zmuszony opuścić Operę Paryską, na dwa lata przeniósł się do Ballet Russe de Monte Carlo, po czym powrócił do zespołu paryskiego, gdzie pracował do przejścia na emeryturę jako tancerz w 1956, żegnając się rolą Alberta w *Giselle*. W latach 50. i 60. kontynuował pracę choreografa na całym świecie, w Paryżu uczył na Sorbonie, prowadził instytut choreografii przy Operze Paryskiej oraz Université de la danse, a w 1978 zrealizował wieczór swoich baletów w Teatrze Wielkim w Warszawie.

Był jednym z kreatorów stylu neoklasycznego w balecie (termin „neoklasyczny” został użyty przez niego w odniesieniu do własnej choreografii *Suite en Blanc*), zreformował również technikę klasyczną, dodając do podstawowych pięciu pozycji baletowych dwie dodatkowe (wykorzystywane głównie w jego choreografiach), w Operze Paryskiej wprowadził pełnospektaklowe wieczory baletowe. Był także autorem publikacji historycznych i teoretycznych o tańcu, m.in. *Le Manifeste du chorégraphe*, 1935; *La Danse. Les grands courants de la danse académique*, 1938 – w której przedstawił „aryjską” teorię rozwoju historii tańca [Franko 2020]; *Traité de danse académique*, 1949; biograficznych: *Carlotta Grisi*, 1941; *Serge de Diaghilev. Sa vie, son œuvre, sa légende*, 1954 (w wersji polskiej jako *Serge Diaghilev*, 2007), i autobiograficznych, m.in. *Ma vie*, 1965. Został uhonorowany tytułami Commandeur des Arts et des Lettres oraz Kawaler Narodowego Orderu Legii Honorowej. Od 1989 działa Fondation Serge Lifar, dbająca o dziedzictwo i popularyzująca dzieło artysty.

BIBLIOGRAFIA: Franko, M., *The Fascist Turn in the Dance of Serge Lifar*, New York 2020; *Harnasie*, program premierowy wieczoru baletowego, Paris 1936; Laurent, J., J. Sazanowa, *Serge Lifar, rénovateur du ballet français*, Paris 1960; Lifar, S., *Ma vie*, Paris 1965.

Joanna Szymajda

Limón José Arcadio

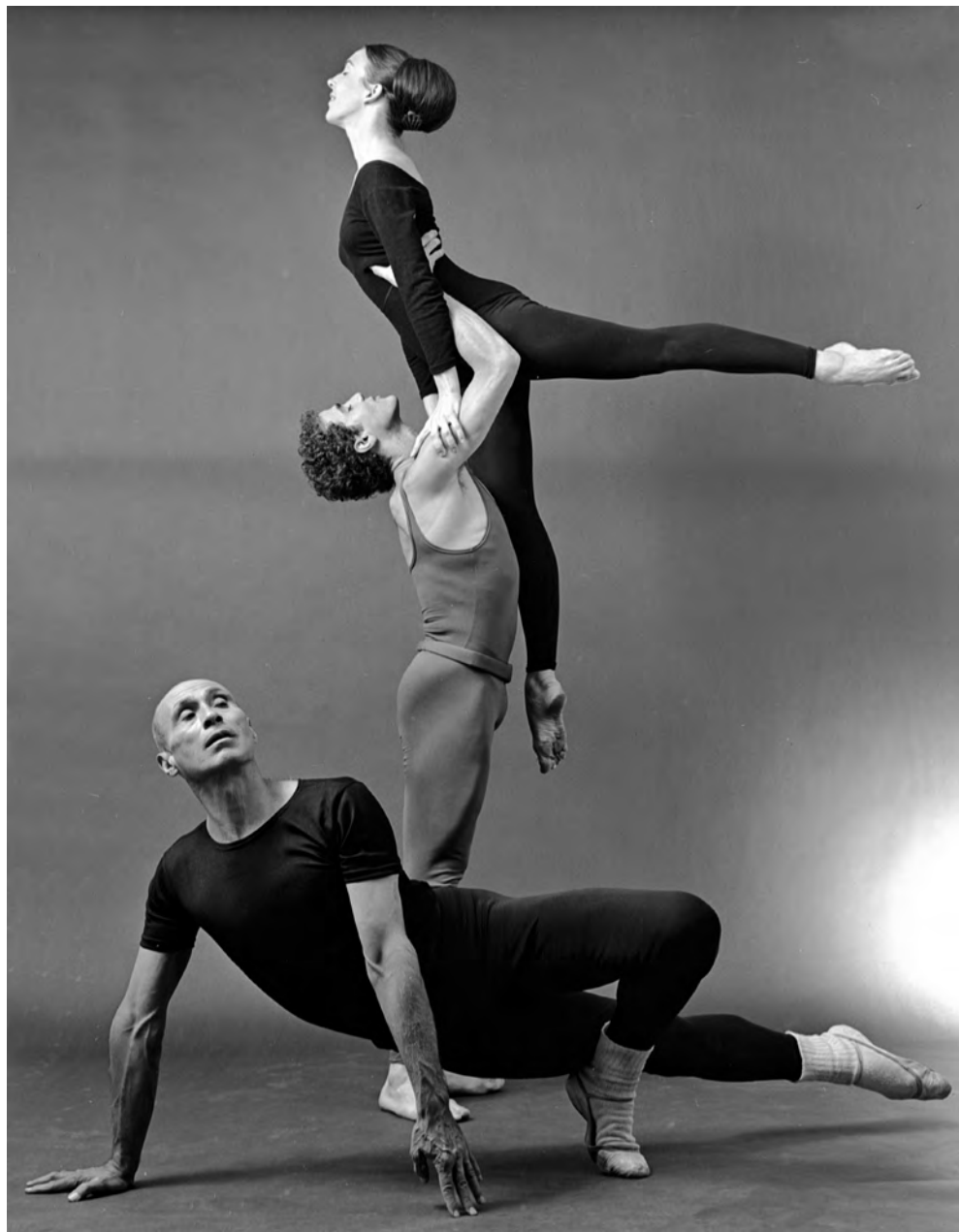
[1908–1972]

amerykański tancerz, choreograf i pedagog pochodzenia meksykańskiego, jeden z pionierów i najważniejszych twórców *modern dance*. W dzieciństwie spędzonym w Meksyku (Culiacán) uczył się m.in. gry na organach, poznał także lokalne tańce tradycyjne; po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych studiował sztuki piękne w New York School of Design, zetknął się także z baletem i *tap dance*, ale dopiero zainspirowany spektaklem Haralda Kreutzberga rozpoczął naukę tańca w Humphrey–Weidman Studio (1929). W latach 1930–1943 występował na Broadwayu (m.in. w spektaklach Charlesa Weidmana i Georges’a Balanchine’a) i jednocześnie zaczął tworzyć własne choreografie. W 1937 został stypendystą Bennington College (Vermont), gdzie stworzył swoją pierwszą znaczącą pracę choreograficzną, inspirowaną kulturą rodzimego kraju – *Danzas Mexicanas* (1939). W 1943 został powołany do wojska; w czasie służby stworzył choreografię do kilku spektakli dla żołnierzy armii amerykańskiej, najbardziej znany to *Concerto grosso* (1945), który znalazł się następnie w repertuarze jego zespołu. W 1946, mając w dorobku już ponad 30 choreografii, założył wspólnie z Doris Humphrey, jako dyrektor artystyczną, José Limón Dance Company (obecnie Limón Dance Company). Dla tego zespołu powstały jego najśłynniejsze dzieła, w tym znajdująca się w repertuarze teatrów na całym świecie, oparta na Szekspirowskiej historii Otella, *Pavana Maura* (1949), do muz. Henry’ego Purcella. Rolę Maura sam tańczył przez wiele lat (do grona jej słynnych wykonawców należy zaliczyć także Rudolfa Nuriejewa), a całe napięcie dramatyczne pomiędzy czworgiem protagonistów zostało rozpisane na kroki barokowego, sformalizowanego tańca – tytułowej pawany. Innym spotkaniem choreografa z dziełem Shakespeare’a jest *Barren Sceptre* (1960), w którym głównymi postaciami są Makbet i Lady Makbet.

W 1950 przyjął zaproszenie Instituto Nacional de Bellas Artes (Narodowego Instytutu Sztuk Pięknych) i wyjechał do Meksyku, gdzie stworzył kilka choreografii, ale mimo dużego wsparcia i zachęty do pracy twórczej wrócił do Stanów Zjednoczonych.

Jako choreografa inspirował go zarówno świat sztuki, kwestie duchowe i religijne, jak i polityka, i władza. Jego artystycznym komentarzem do słynnych przesłuchań komisji McCarthy’ego, tropiącej zwolenników komunizmu w amerykańskich elitach, była historia Judasza ukazana w *The Traitor* (1954). Opowieści zaczerpnięte z Biblii, połączone z osobistą refleksją nad problematyką wiary, stanowią kanwę słynnego *There is a Time* (1956). *The Emperor Jones* (1956), do muzyki brazylijskiego kompozytora Heitora Villi-Lobosa, oparty został z kolei na dramacie Eugene’a O’Neill’a pod tym samym tytułem. Wcielający się w rolę samozwańczego, autorytarnego władcy tancerz dokonuje swoistej psychoanalizy figury tyrana, starając się odszukać to, co zostało w nim z człowieka. Spektakl ten wzbudził pewne kontrowersje z uwagi na fakt, że tańcząc rolę czarnego Brutusa Jonesa, zastosował metodę tzw. *black face*.

Jego zespół w latach 50. i 60. był oficjalnym ambasadorem kultury Stanów Zjednoczonych i odbył przy wsparciu rządu liczne międzynarodowe *tourneé*. W 1957 odwiedził także Polskę. Po tej wizycie choreograf stworzył dwa spektakle, które były związane z przeżyтыми emocjami i refleksją nad polską historią i społeczeństwem podnoszącym się z druzgocących strat wojennych. Pierwszym z nich jest *Missa Brevis* (1958) do utworu Zoltána Kodálya, napisanego w czasie II wojny światowej. Drugi to *Dances (In honor of Poznan, Wroclaw, Katowice and Warszawa)*, (1958) do muz. Fryderyka Chopina, znane jako *Mazurkas*.



Il. 45. José Limón (na pierwszym planie) z tancerzami, 1964. ©Jack Mitchell

Gdy w 1958 zmarła Humphrey, przejął stanowisko dyrektora artystycznego zespołu, a jego hołdem złożonym swojej artystycznej mentorce był spektakl *A Choreographic Offering* (1964). Z prac powstałych w ostatnim okresie twórczości należy wymienić *The Unsung* (1970) – serię spektakli solowych, bez muzyki, stworzoną dla ośmiorga tancerzy z zespołu. Swoistą przeciwwagą do tego dzieła był spektakl *Dances for Isadora* (1971), poświęcony z kolei ważnym historycznie i osobiście dla choreografa kobietom, które wyznaczyły historię tańca. Stworzył łącznie ponad 90 choreografii, zawsze bardzo starannie wybierał muzykę, prezentującą szerokie spektrum estetyk od Ludwiga van Beethovena, Purcella czy Chopina po Arnolda Schoenberga i Villę-Lobosa.

Był wieloletnim wykładowcą i choreografem na wydziale tańca Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Jego praca pedagogiczna ugruntowała zasady Humphrey; inspirując się jej rozważaniami dotyczącymi istotności ciężaru ciała i dynamiki, wypracował własną technikę, która kładzie nacisk na rytm upadania i odzyskiwania równowagi oraz na znaczenie odpowiedniego oddychania dla utrzymania płynności w tańcu (znana jako *technika Limóna*, jest nadal powszechnie nauczana).

Od 1986 prawami autorskimi artysty i zespołu zarządza The Limón Foundation (założona w 1968). Twórczość tego choreografa pozostaje w repertuarach zespołów na całym świecie, takich jak: American Ballet Theatre w Nowym Jorku, Ballet de l'Opéra national de Paris, Joffrey Ballet, Royal Danish Ballet.

Otrzymał liczne doktoraty *honoris causa*, m.in. Uniwersytetu Wesleyan, Uniwersytetu Północnej Karoliny; w 1997 poświęcone mu zbiory zostały włączone do National Museum of Dance and Hall of Fame w miejscowości Saratoga Springs w stanie Nowy Jork, zaś w 2012 jego podobizna pojawiła się na znaczkach pocztowych. W ostatnich latach Limón Dance Company występował w Polsce w Bytomiu oraz w 2000 w Krakowie.

BIBLIOGRAFIA: *José Limón. An Artist Re-viewed*, red. J. Dunbar, New York–London 2000; Limón, J., *José Limón. An Unfinished Memoir*, red. L. Garafola, Middletown 1998.

Joanna Szymajda

Linke Susanne

[ur. 1944]

niemiecka tancerka i choreografka. Studiowała w Mary Wigman Studio w Berlinie (1964–1967) oraz w Folkwang Hochschule w Essen (1967–1970). Początkowo tańczyła w Folkwang Tanzstudio (1970–1973), kierowanym wówczas przez Pinę Bausch. Jako choreografka pracowała dla Rotterdam Dance Centre (1970–1973) i Folkwang Tanzstudio (1970–1985), gdzie stworzyła m.in. *Satie* (1977) i *Frauenballett* (1981). Od 1985 pracowała jako niezależna tancerka. W latach 90. XX w. tworzyła spektakle dla własnej grupy Company Susanne Linke, m.in. duet *Affekte* (1988), *Ruhr-Ort* (1991). Od 1994 do 2000 pełniła funkcję dyrektora Tanztheater Bremen, gdzie założyła nowy zespół i stworzyła m.in. *Hamletszenen* (1996). W sezonie 2000/2001 kierowała Choreographisches Zentrum Essen, a od 2015 Theater Trier Tanz. Tworzyła choreografie dla wielu zespołów, m.in. Limón Dance Company w Nowym Jorku, Kibbutz Contemporary Dance Company, Ballet de l'Opéra national de Paris, Nederlands Dans Theater w Hadze, Paolo Grassi School w Mediolanie, Versiliadanza Florenz, Choreographisches Theater Bonn, Aalto Theater Essen, Jeanne Ruddy Dance Company Philadelphia. Solowe prace, m.in. *Wandlung* (1978) – w hołdzie Mary Wigman, *Im Bade wannen* (1980), *Es schwant* (1982), *Schritte verfolgen* (1985, rekonstrukcja 2007), *Dolor* (1987, piąta autorska część

rekonstruowanej czteroczęściowej pracy Dore Hoyer *Affectos Humanos*), *Dialog mit G.B.* (1993), *Akut* (2003), *VISItatiON* (2004), najlepiej oddają jej autorski styl, opierający się na dziedzictwie tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*) oraz współczesnego niemieckiego **teatru tańca**. W swoich przedstawieniach łączy analityczną precyzję formy, elegancję ruchu, minimalistyczną **scenografię** z dramatyzmem i emocjonalnością; ważną rolę w jej pracach odgrywa oprawa dźwiękowa i wizualna. Neoekspresjonistyczny styl stanowi formalną bazę dla artystycznych wypowiedzi na tematy autobiograficzne i polityczne.

Jest laureatką Deutscher Tanzpreis (2007), nagrody fundacji heijo + gisela hangen (2016), otrzymała tytuł L'Officier de l'ordre des Arts et des Lettres (2008) oraz honorowy tytuł profesora Folkwang Universität der Künste w Essen (2010). W 2006 występowała w Warszawie, prezentując *Im Bade wannen i Akut*, w 2009 w Gdańsku – rekonstrukcję *Schritte verfolgen*, a w 2015 w Lublinie pokazała *Ruhr-Ort. Ein Tanzfonds Erbe Projekt* z zespołem Renegade.

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Schlicher, S., *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten. Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhold Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Reinbek 1987; Schmidt, J., *Tanztheater in Deutschland*, Frankfurt am Main 1992; *Schritte verfolgen. Die Tänzerin und Choreographin Susanne Linke*, red. N. Servos, München 2005.

Magdalena Zamorska

Literatura i taniec

relacje tańca i literatury można rozpatrywać na wielu płaszczyznach. 1. Najbardziej oczywiste są te zjawiska, w których dzieło literackie wprost odnosi się do tańca; są to: a) teksty, w których taniec ulega wyodrębnieniu i staje się przedmiotem rozważań esencjonalnych (pytających o to, czym jest taniec) – tutaj w zakres wchodzi wszystkie dzieła traktujące ogólnie bądź szczegółowo o tańcu (poczynając od *Uczty* Ksenofonta, poprzez zaginione w dużej mierze teksty Arystoksenosa, traktat *O tańcu* Lukiana, mowę *O tancerzach* Libaniosa, aż do dzieł uczonych współczesnych, takich jak Rudolf Laban, Curt Sachs czy Roderyk Lange. Każda wypowiedź umieszczona jest w pełnym kontekście, w przypadku wypowiedzi naukowej, jej kontekst daje zazwyczaj dyscyplina naukowa (przeważnie wraz z uznaną w jej obrębie metodologią). Taniec może też pojawić się jako b) temat/bohater tekstu, to znaczy staje się elementem namysłu egzystencjalnego. Tutaj, z jednej strony, znajdują się te wszystkie fragmenty dzieł literackich, które bądź jakiś taniec opisują – tradycję tę na gruncie europejskim rozpoczynają eposy Homera (*Iliada* XVIII 590–606 i in.) oraz Hezjoda (*Teogonia* 1–21), bądź korzystają z tańca jako metafor lub widzą w tańcu najściślejszy środek wyrazu (Platon, *Fajdros* 246d–247e, 252c–253c); zależnie od stopnia uwagi taniec staje się nie tylko elementem kształtowanym, ale i kształtującym – w myśl zasady, wedle której mówić należy na sposób tego, o czym się mówi. Ponadto c) również literatura może się stać tematem wypowiedzi tanecznej. Jest to relacja powszechna w klasycie i neoklasycie baletowej, opartych na podstawowej formie literackiej występującej w tańcu, czyli librecie (z wł. książeczka), które w tym obszarze oznacza przede wszystkim szczegółowy opis akcji dramatycznej spektaklu, nierzadko z dialogami między postaciami. Libretto w balecie pojawiło się w XVIII w., a zostało spopularyzowane w XIX w. przez m.in. Théophile'a Gautiera. Librecista baletowy to „twórca literackiej warstwy przedstawienia tanecznego, jego dramaturgicznej kanwy, spisanej i najczęściej dołączonej do partytury” [Gardzina 2020]. W przypadku najsłynniejszego baletu romantycznego *Giselle* libretto (autorzy:

Gautier, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Jean Coralli) odwołuje się do legendy spisanej przez Heinricha Heinego, a np. libretto współczesnej wersji *Dziadka do orzechów*. *Opowieści wigilijnej* Youriego Vámosa łączy klasyczne opowiadania E.T.A. Hoffmanna z wątkami z powieści Charlesa Dickensa. W obszarze neoklasyki słynna jest np. realizacja *Damy kameliowej* Johna Neumeiera czy różne wersje *Romea i Julii* (m.in. Krzysztofa Pastora).

2. W nieco innym znaczeniu mówimy o relacji tańca i literatury wtedy, gdy „taneczność” staje się dla literatury zasadą organizującą – od wszelkiego rodzaju prób utancznienia tekstu na poziomie frazy po zabiegi, w których taniec staje się nadrzędną dla dzieła literackiego zasadą formalną, organizującą jego kompozycję. Oczywiście relacja może przebiegać w odwrotnym kierunku i to literatura może stać się zasadą organizującą taniec. Zazwyczaj tego typu wpływ przebiega równocześnie w obydwu kierunkach i literatura oraz taniec współoddziałują na siebie podczas jednego przedstawienia tanecznego, niemniej można wskazać takie momenty historyczne i gatunkowe, w których wpływ tańca był większy (np. grecka liryka chóralna), i takie, w których większy był wpływ literatury (współczesny teatr dramatyczny, w którym taniec sprowadzony jest zazwyczaj do ruchu scenicznego ściśle podporządkowanego fabule).

3. Sytuacją odmienną są te wszystkie momenty, w których literatura pojawia się w obrębie tańca jako natura odrębna bądź kiedy w scenicznej realizacji dzieła literackiego pojawia się jako odrębna natura taniec, tworząc tym samym twór multimedialny, który nie da się zaklasyfikować jako taneczny bądź czysto literacki.

4. Poza przyczyną materialną, formalną i celową należy zwrócić uwagę również na przyczynę sprawczą, zdarza się bowiem, że dzieło taneczne staje się inspiracją dla dzieła literackiego, udostępnia dziełu literackiemu zakres tematyczny. Oczywiście relacja przebiegać może w obydwu kierunkach.

5. „Ekfrazja choreograficzna”, pojęcie wprowadzone przez Stefana Drajewskiego [Drajewski 2017], analogicznie do pojęcia *musical ekphrasis*, sformułowanego przez Siglind Bruhn, występuje jako szczególny rodzaj relacji literatury i tańca; bezpośrednia inspiracja dzieła tanecznego konkretnym tekstem/utworem literackim; ekfrazja jako transgresja intersemiotyczna lub też – słowami Edwarda Balcerzana – transmutacja dzieła sztuki uformowanego w granicach jednego systemu i rekonstruowanego w materiale innego systemu; odzwierciedlenie tekstu literackiego w medium tańca i materii ruchowej. Rozszerzenie pojęcia ekfrazy na dziedzinę sztuki tańca otwiera nowe pola w badaniach nad intermedialnością i intertekstualnością sztuki; trawestując rozważania Drajewskiego i przywoływanej przez niego Bruhn, wyróżnić można pięć kategorii, w jakich realizuje się ekfrazja na gruncie związków literatury i tańca: a) asocjacja – wykorzystanie cytatów bądź tytułów, które tworzą nowe znaczenie dzięki kompetencjom (wiedzy przedmiotowej) odbiorcy; b) transpozycja – przeniesienie treści pierwotnego dzieła literackiego oraz elementów formy pierwotnej reprezentacji – przy założeniu odrębności materii literackiej i tanecznej; c) interpretacja – twórca/choreograf/reżyser interpretuje za pomocą środków ruchowych dzieło literackie; d) suplementacja – dodanie treści, uzupełnienie o elementy, które nie występują w pierwotnej reprezentacji; e) zabawa (i jej rozmaite odmiany: parodia, pastisz, ironia itp.) – szczególny rodzaj dialogu podejmowanego z dziełem pierwotnym, którego celem może być wydobywanie z wzajemnej relacji aspektu humorystycznego. Przykładem tego typu relacji jest *May B Maguy Marin* – jedna z najbardziej cenionych realizacji współczesnych inspirowana dziełami Samuela Becketta, tj. oparta na literaturze w sposób niebezpośredni. W Polsce literatura jako źródło inspiracji stanowiła kanwę wielu choreografii Ewy Wycichowskiej (m.in. *Skrzypek opętany* wg Bolesława Leśmiana), zespołu Teatr Dada von Bzdülów (surrealistyczna *Czerwona trawa* inspirowana lekturą Borisa Viana) czy Lubelskiego Teatru Tańca (*Hello Kitty* – na kanwie *Dzienników* Anny Frank).

6. Można się także zastanawiać nad relacją tańca i literatury w kontekście pytania: a) o początek literatury, względnie b) o początek tańca. Wedle niektórych koncepcji literatura narodziła się z tańca (wskazywać by na to mogła rytmiczność pierwszych dzieł literackich, szczególnie powinien w tym względzie wzbudzić uwagę fakt, że owa rytmiczność opisywana jest za pomocą stóp wierszowych (gr. *πούς* – stopa), co może znaczyć, że stopa odnosi się źródłowo do jakiegoś rytmicznego ruchu ciała. O ile w sensie absolutnym możemy sensownie poszukiwać początków literatury w tańcu, o tyle raczej w sensie absolutnym nie możemy sensownie poszukiwać początków tańca w literaturze. Niemniej już u Platona pojawia się pomysł i zdaje się, że jest to pomysł, który zamienia się w trwały element kultury (przynajmniej europejskiej), według którego taniec winien podlegać słowom, słowa bowiem, za sprawą swojej nie do końca określonej, ale niewątpliwiej umowy z władzą, są w stanie nad tańcem zapanować, to znaczy umieścić go w obrębie państwa. Taniec raczej jest anarchiczny, literatura jest, bez względu na to, jak bardzo anarchiczne wypowiada sądy co do swojej natury, tworem politycznym, to znaczy uwzględniającym państwo i działającym w jego obrębie i wedle jego praw.

BIBLIOGRAFIA: David, A.P., *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, New York 2006; Drajewski, S., *Ekfrazy dzieła muzycznego w choreografiach Konrada Drzewieckiego*, Poznań 2017; Gardzina, K., *Rozważania „programisty”*, 28.09.2020, <https://taniecpolka.pl/krytyka/rozważania-programisty/> (dostęp: 25.07.2021); Lange, R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Poznań 2009; *Taniec i literatura*, red. E. Czaplewicz, J. Potkański, Warszawa 2002.

Juliusz Grzybowski, Paweł Skalski

Litwa – rozwój tańca współczesnego

Tradycje tańca artystycznego na obszarze dzisiejszej Litwy łączą się z polskim teatrem jezuickim i baletem w teatrach na dworach magnackich i szlacheckich w XVI–XVIII w., a od przełomu XVIII i XIX w. na scenach teatrów miejskich w Wilnie i Grodnie. Po 1920 Wileńszczyzna stała się częścią II Rzeczypospolitej, Kowieńszczyzna – młodego państwa litewskiego. W Wilnie od 1922 działał Teatr na Pohulance, gdzie w baletach występowali m.in. Roman Morawski, Leokadia Niemirzanka, Jan Ciepliński, a szkołę baletową prowadziła Stanisława Luzzińska. W latach 1918–1940 po stronie litewskiej głównym ośrodkiem tańca było Kowno: od 1920 działał tu państwowy Litewski Teatr Opery i Baletu (LTOiB), w 1921 pierwsze litewskie studio baletowe otworzyła Olga Dubeneckienė, w 1925 wystawiono pierwszy balet pełnospektaklowy (*Coppélia* Léo Delibes’a, choreogr. Paul Petroff) i to wydarzenie wyznaczyło początek litewskiego tańca. LTOiB prezentował głównie baletową klasykę, ale w repertuarze pojawiły się też spektakle takie jak *Aubade* w choreogr. George’a Balanchine’a, *Boléro* Bronisławy Niżyńskiej i pierwsze balety o charakterze narodowym do muzyki litewskich kompozytorów, z librettami opartymi na watach ludowych i baśniowych, m.in. *Jūratė ir Kastytis* (choreogr. Nicolas Zverev, muz. Juozas Gruodis). W 1935 zespół teatru gościł z serią występów w Monte Carlo i Londynie. W 1936 jako pierwszy litewski choreograf debiutował solista baletowy Bronius Kelbauskas, wprowadzając do tańca klasycznego elementy folkloru. Początki litewskiego tańca współczesnego to działalność Danutė Nasvytytė, absolwentki berlińskiej szkoły Jutty Klamt, która założyła w Kownie Studio Tańca i Gimnastyki Artystycznej (1939–1943) propagujące *Ausdruckstanz*. Po 1944 historia tańca w Litewskiej Republice Socjalistycznej przebiegała podobnie jak w innych republikach

ZSRR, z dominującą pozycją radzieckiego baletu i tańców narodowych przy marginalizacji tańca współczesnego jako zjawiska „dekadenckiego” i „dyletanckiego” [Mozūraitė 2014: 292]. Wyemigrowało wielu litewskich twórców, w tym Nasvytītė, i większość kowieńskiego zespołu. LTOiB w 1948 przeniósł się do Wilna, w 1952 w Wileńskiej Szkole Artystycznej powstał baletowy Wydział Choreografii, w 1974 LTOiB otrzymał nowoczesną siedzibę. Przedwojenną tradycję tańca współczesnego w Kownie kontynuowała asystentka Nasvytītė, tancerka i choreografka Kira Daujotaitė. W latach 1947–1989 (z przerwami) w Pałacu Kultury Związków Zawodowych w skromnych warunkach prowadziła amatorski zespół tańca ekspresyjnego (od 1969 pod nazwą Sonata), opracowując choreografię m.in. do muz. Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa i Piotra Czajkowskiego, stosując własną interpretację zasad *Ausdruckstanz*, nieoficjalnie odwołując się do tańca wyzwolonego Isadory Duncan i korzystając z nielicznych okazji do wyjścia z izolacji podczas letnich warsztatów w szkole im. Gret Palucki w Dreźnie.

Proces ponownych narodzin litewskiego tańca współczesnego, od lat 80. do poł. 90. XX w., związany jest z trzema zespołami: „Aura, Polėkis i Fluidus wyróciły do góry nogami ujednolicone środowisko [...], uruchomiły potężną falę” [Mozūraitė 2014: 294–295]. W 1979 Birutė Letukaitė, uczennica Daujotaitė, założyła Teatr Tańca Aura (Šokio teatras Aura), gdzie wypracowała nowy styl absorbujący zachodnie wpływy, „lokujący się na styku staroświeckiego ekspresjonizmu, tańca jazzowego, gimnastyki i uwspółcześnionego tańca jazzowego” [Mozūraitė 2014: 293]. Zespół wszedł w światowy obieg tańca, osiągnął pełen profesjonalizm i zyskał status instytucji: od 1989 organizuje międzynarodowy festiwal tańca (od 2011 International Dance Festival Aura), od 1995 działa jako teatr miejski. Letukaitė oraz zaproszeni zagraniczni nauczyciele i choreografowie (m.in. Alain Bernard, Peter DiMuro, Sebastian Prantl, Susana Williams) zmienili styl grupy, odchodząc od wczesnych inspiracji i wprowadzając do spektakli Aury nowe tematy, abstrakcyjne obrazowanie, improwizację czy intensywny, synchroniczny ruch (m.in. *Migrations*, choreogr. Tamar Rogoff, 1991; *Extremum mobile*, choreogr. Letukaitė, 2001; *Medeas*, choreogr. Letukaitė, 2011). W Wilnie z grupą Polėkis od 1980 pracował Yurius Smoriginas, tancerz Teatru Narodowego, prekursor połączenia tańca współczesnego i baletowej neoklasyki. W Kownie Aira Naginevičiūtė (z wykształcenia choreografka tańca ludowego) stworzyła zespół Fluidus (1989–2008), z którym wypracowała własny język: „ciemny, wielowarstwowy, eksplorujący stany stresu i depresji, czasem oferujący kruchą nadzieję” [Mozūraitė 2013: 166], stawiający tancerzy w obliczu ekstremalnych wyzwań (m.in. *Processus*, 2002; *Pregnant Silence*, 2005).

Przełomem w dalszym rozwoju litewskiego tańca współczesnego była połowa lat 90.; w 1995 w Wilnie powstało Lietuvos šokio informacijos centras (Litewskie Centrum Informacji Tanecznej), organizujące warsztaty, szkoły mistrzowskie i pokazy zagranicznych choreografii (m.in. Piny Bausch, Birgit Cullberg, Xaviera Le Roya, Angelina Preljocaja, Sashy Waltz, Paula Taylora), a od 1997 międzynarodowy festiwal New Baltic Dance. W 1998 wileńska Akademia Muzyczna i Teatralna uruchomiła aktorsko-taneczne i choreograficzne studia o profilu taniec współczesny, na których wykłada m.in. Naginevičiūtė. W tym czasie na niewielką litewską scenę tańca weszła kolejna generacja, ukształtowana w warunkach mobilności globalnej, co wiąże się m.in. z dostępem do edukacji i znajomością aktualnych nurtów tańca europejskiego. Na pograniczu baletu, tańca współczesnego i rozrywki sytuują się Anželika Cholina i Gytis Ivanauskas, twórcy dużych komercyjnych widowisk. Przy tańcu estetycznym niezmiennie pozostaje pracujący od początku lat 90. Vytis Jankauskas (m.in. *Drowned Valley*, 2003; *Message*, 2007). Dialog z mrocznymi introspekcjami Naginevičiūtė (która w 2013 stworzyła nowy zespół – Šokio teatras Airos)

nawiązują Giedrė Ubartaitė, Erika Vizbaraitė, Tautvilas Gurevičius, Petras Lisauskas, Dovilė Petkūnaitė, Rūta Butkus. Obszary tańca rytualnego i improwizacji z muzyką wykonywaną na żywo bada Loreta Juodkaitė. Reżyser teatru studenckiego Andrius Pulkauninkas tworzy „happeningi z elementami *butō*, absurdalne, epatujące wulgaryzmami i seksualnością” [Mozūraitė 2013: 184]. Wywodząca się z Polėkis Birutė Banevičiūtė z Teatrem Tańca Dansema kieruje swoje spektakle do dzieci i nastolatków. Andrius Katinas nawiązuje do **tańca konceptualnego**, eksperymentując ze strategiami odbioru, ograniczając i deformując ruch oraz kontakt artystów z widownią. Agnija Šeiko pracuje z kompozytorami, muzykami, śpiewakami operowymi, artystami wizualnymi (Jonas Sakalauskas, Agnė Sabulytė, Padi Dapi Fish Dance Theatre). Wśród centrów tańca litewskiego wyróżnia się wileński dom produkcyjny Arts Printing House (Menų spaustuvė), miejsce sztuk performatywnych i miejsce spotkań twórców, od 2002 wspierający niezależne organizacje i artystów w obszarze sztuki współczesnej, funkcjonujący w sieciach Circostrada, IETM (International network for contemporary performing arts), Res Artis, TEH (Trans Europe Halles). W 2007 powstało Šiuolaikinio šokio asociacija (Stowarzyszenie Tańca Współczesnego), reprezentujące litewskie środowisko taneczne. Obok dwóch głównych, najstarszych festiwali (New Baltic Dance w Wilnie, International Dance Festival Aura w Kownie), ofertę uzupełniają: PLArTFORMA (Kłajpeda, od 2005), Apian Jamboree (Wilno, od 2007), Dansema (Wilno, Kowno, od 2008), Different Theatre for Children – Kitoks (Wilno, od 2011), International Performance Art Festival CREATurE (Kowno, od 2012), New Circus Weekend (Wilno, od 2014). Od 2007 Litewskie Centrum Informacji Tanecznej prowadzi stronę internetową www.dance.lt i publikuje biuletyn „Šokio naujienos” (Wiadomości Taneczne), w 2011 centrum zainicjowało pięcioletni projekt *Dance in Words – Ne(w)critics*, którego celem jest rozwój dyskursu związanego z tańcem. U schyłku kolejnej dekady stosunkowo krótkiej historii tańca litewskiego pojawiają się diagnozy krytyczne: artyści litewscy powracają wciąż do tych samych tematów (uczucia, relacje międzyludzkie, tożsamość), nie wykorzystując krytycznego, narracyjnego potencjału tańca [Gerbutavičiūtė 2014: 34].

BIBLIOGRAFIA: Gerbutavičiūtė, I., *Textualising Dance on Stage*, [w:] *Writing Movement. Expeditions in Dance Writing 2012–2014*, red. I.T. Berg, I. Balode, Oslo 2014; Jędrychowski, Z., *Teatra grodzieńskie 1784–1864*, Warszawa 2012; *Kauno šokio teatras Aura* 25, Kaunas 2007; *Lithuanian Dance Scene. Lithuanian Dance Information Centre*, Vilnius 2006–2016; *Litva*, [w:] *Sovremennyy tanets postsovetskogo prostranstva*, red. E. Vasenina, Moskva 2013; Mozūraitė, V., *Contemporary Dance in Lithuania*, <https://dance.lv/eng/contemporary-dance-in-lithuania/> (dostęp: 28.06.2022); Mozūraitė, V., *Tanec współczesny na Litwie*, przeł. A. Zapalowski, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Other – Tanec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014; *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998.

Grzegorz Kondrasiuk

Lubelski Teatr Tańca

zespół tańca współczesnego wyłoniony w 2001 przez Hannę Strzemiecką ze studenckiej Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, od 2005 kierowany przez Ryszarda Kalinowskiego. LTT powstał jako dysponujący etatami i własnym budżetem zespół o stałym składzie (Ryszard Kalinowski, Wojciech Kaproń, Beata Mysiak, Anna Żak).



Il. 46. *Historie, których nigdy nie opowiedzieliśmy*, od lewej: Ryszard Kalinowski, Beata Mysiak (wcześniej: Pałka), Anna Żak, Wojciech Kaproń, choreogr. i reż. Simone Sandroni, Lubelski Teatr Tańca, Centrum Kultury w Lublinie, 2013. Fot. Piotr Jaruga. ©Lubelski Teatr Tańca

Formuła jego funkcjonowania „kształtowała się przez kilka lat, kiedy pozyskiwano kolejnych tancerzy zatrudnianych w Centrum Kultury na ciągle zmieniających się zasadach: od etatu «specjalisty» poprzez «aktora–tancerza» aż do «instruktora». Sytuacja ta była charakterystyczna dla wielu podobnych instytucji w Polsce z powodu anachronicznych przepisów prawnych” [Kalinowski 2010: 29]. Początkowo LTT realizował wizje artystyczne Strzemieckiej. „Po rezygnacji Strzemieckiej z prowadzenia zespołu [...] z teatru autorskiego stał się teatrem wielu prób – rodzajem laboratorium dla indywidualnych działań [...]. Z krytyki społecznej, wnikliwej obserwacji ludzkich charakterów, ciętej, czasami gorzkiej satyry LTT przeniósł swoje zainteresowania przede wszystkim na komponowanie ruchu ciała w przestrzeni w oparciu o [...] założenia filozoficzne, zbliżając się tym samym do trendów masowo reprezentowanych przez choreografów zachodnioeuropejskich” [Łumiński 2009]. W późniejszym okresie działalności grupy coraz częściej zapraszano choreografów zagranicznych, którzy zderzali osobowości tancerzy z własnymi tematami i stylistyką ruchu. Najważniejsze przedstawienia LTT to: *Traktat optyczny* (choreogr. Strzemiecka, 2001); *Ku dobrej ciszy, Brunonowi Schulzowi* (choreogr. Kalinowski, Żak, 2002); *Kopciuszek, czyli trzy siostry albo w oczekiwaniu na...* (choreogr. Strzemiecka, 2003); *Bellissimo* (choreogr. Kalinowski, 2003); *Snooker* (wersja *work in progress*) (choreogr. Strzemiecka, 2005); *I znów, i jeszcze raz* (choreogr. Kalinowski, 2006); *48/4* (choreogr. Kalinowski, 2007); *NN. Wacławowi Niżyńskiemu* (choreogr. Kalinowski, 2008); *kosmos* (choreogr. Kaproń, 2008); *endo* (choreogr. Kalinowski, 2009); *Głód Knuta Hamsuna* (reż. i choreogr. Kalinowski, Łukasz Witt-Michałowski, 2010); *gracerunners* (choreogr. Karen

Foss, LTT; filmowa wersja *STAND BY*, reż. Natasza Ziółkowska-Kurczuk, 2011); *nano* (choreogr. Kalinowski, 2011); *Fatal Error* (choreogr. Kalinowski, 2012); *Hello Kitty* (reż. Kaproń, dramaturgia Grzegorz Kondrasiuk, 2012); *Historie, których nigdy nie opowiedzieliśmy* (choreogr. Simone Sandroni, 2013); *Stalking Paradise* (choreogr. Külli Roosna, Kenneth Flak, 2014); *Ostatnie solo K.* (choreogr. Kalinowski, Strzemiecka, 2017).

BIBLIOGRAFIA: <https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/lubelski-teatr-tanca-hanna-strzemiecka-jacek-luminski>, 2009 (dostęp: 13.05.2022); Kalinowski, R., *Lubelski Teatr Tańca – zespół, inicjatywy, partnerstwo lokalne i europejskie*, [w:] *exchange/change*, red. E. Kozak, J. Szymajda, B. Machnicka, Warszawa 2010; *Kultura alternatywna w Lublinie. Studia, szkice, eseje*, red. E. Krawczak, Lublin 2005; Łumiński, J., *Lubelski Teatr Tańca (Hanna Strzemiecka)*, http://www.kongreskultury.pl/title,Lubelski_Teatr_Tanca_%28Hanna_Strzemiecka%29___Jacek_Luminski,pid,23,oid,21,cid,71.html (dostęp: 13.05.2022); *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Grzegorz Kondrasiuk



Łotwa – rozwój tańca współczesnego

Ze względu na uwarunkowania geopolityczne Łotwa przez stulecia znajdowała się w obszarze dominacji sąsiednich mocarstw (Prus, Rzeczypospolitej, Szwecji, Rosji), dopiero w XX w. zyskała państwową autonomię: w latach 1918–1940 i po 1990. Rodzimy *taniec współczesny* we wczesnym, modernistycznym i awangardowym okresie nie rozwinął się tu w sposób znaczący, pomimo wizyt *Mary Wigman* (1926), *Rudolfa Labana* (1928) czy istnienia od lat 20. prywatnych szkół i studiów tańca plastycznego i rytmiki. W 1922 Łotewska Opera Narodowa w Rydze wystawiła pierwszy pełnospektaklowy balet (*Córka źle strzeżona*, muz. Peter Ludwig Hertel, choreogr. Nikołaj Siergiejew), a w 1932 przy operze powstała szkoła baletowa. W repertuarze, technice i doborze zespołu pedagogów od początku dominowała rosyjska klasyka i szkoła Teatru Maryjskiego. Balet był główną, wspieraną przez państwo, formą profesjonalnego tańca, wielu artystów zainteresowanych nowymi prądami wyjechało do krajów Europy Zachodniej. Pierwszym rodzimym choreografem był Oswald Lemanis, w latach 1934–1944 dyrektor Łotewskiego Baletu Narodowego. Po 1944 Łotewska Socjalistyczna Republika Radziecka stała się częścią systemu sowieckiego (zob. Rosja), z centralnym miejscem również przeznaczonym dla baletu, inne formy tańca zajmowały miejsce marginalne. W ŁSRR wysoką pozycję zdobyła solistka, choreograf i dyrektor Elēna Tangijeva-Birniece, autorka pierwszego łotewsko-sowieckiego propagandowego baletu *Laima* (1947). W Rydze powstała jedna z najlepszych w ZSRR szkół choreograficznych – Ryska Szkoła Choreografii (której absolwentem był m.in. Michaił Barysznikow), zespoły baletowe z republik nadbałtyckich także w czasach ZSRR miały wysoką renomę. Kontakt z tańcem wykraczającym poza wzorzec sowiecki umożliwiały rosyjskie *tournee* gwiazd amerykańskich i europejskich: w Rydze gościli José Limón (1973) i Paul Taylor (1978). Jako eksperymentalna forma ruchu uprawiana była pantomima w zespołach Roberta Ligersa (Rīgas pantomīmas) i Ansis Rūtentāls, których członkowie tworzyli pierwsze łotewskie spektakle tańca współczesnego. Po 1990, wraz z uzyskaniem niepodległości i otwarciem granic, pojawiły się możliwości wyjazdów, uczestnictwa w kursach mistrzowskich, współpracy międzynarodowej. Nowoczesnymi technikami tańca współczesnego zainteresowani byli tancerze państwowego zespołu tańca ludowego Dailēs i ryskiej Operetki – Teatru Muzycznego. Łotewski taniec od poł. lat 90. rozwija się i profesjonalizuje jako część sceny nadbałtyckiej, aktywny w sieciach, otwarty na wpływy europejskie i amerykańskie. Podstawy sceny tanecznej Łotwy tworzą: agencja koncertowa Rīgas Estrādes Koncertapvienība, Aija Paegle i Sharon Perry (wydział choreografii tańca współczesnego na Latvijas Kultūras akadēmija – Łotewskiej Akademii Kultury), Arnis Siliņš (VIA Dance), Ilze Zīriņa (ZI temp.dance). Osobą, której współczesna łotewska scena taneczna zawdzięcza najwięcej, jest Olga Žitlūhina, obecna także w światowym obiegu profesjonalnym – liderka Olga Žitlūhina Dance Company (od 1996) i Dance Company Ara, organizatorka studiów i programów edukacyjnych w Łotewskiej Akademii Kultury i Jāzepa VITOLA Latvijas Mūzikas akadēmija (Łotewskiej Akademii Muzycznej), choreografka pierwszych spektakli tańca współczesnego w Latvijas Nacionālā opera un balets (*Alise*, 2002; *Aplam*, 2010), współtwórczyni festiwalu Laiks Dejot. Styl choreograficzny Žitlūhiny, początkowo inspirowany amerykańskim *modern dance*, później kształtowany pod wpływem fińskiego i brytyjskiego tańca nowoczesnego,

skrystalizował się w „czysty taniec”, „samowystarczającą ekspresję, oryginalną, otwartą na zmienne okoliczności, pełną poczucia humoru”, w której „widz nie ma możliwości prostej i jednoznacznej lektury” [Balode 2013]. Własne kariery choreograficzne rozwijają tancerze grupy Žitluhiny: Valery Olehno i Dmitri Gaytyukevich. Szkoły tańca, organizacje i zespoły prowadzą: Agris Daņiļevičs (Dzirnas) – choreograf łączący taniec ludowy z tańcem współczesnym, Edmunds Veizans (Veizana Dance School) – *hip-hop*, *street dance* (zob. *taniec uliczny*), Lilija Lipora (Stars'well) – *teatr tańca*, Simona Orinska (Mā Telpa) – *butō*. Taniec współczesny jest obecny w teatrach i przestrzeniach performatywnych (Nowa Scena Teatru Narodowego w Rydze, New Theatre Institute of Latvia, Gertrudes ielas teatris, Dirty Deal Teatro w Rydze) oraz w pracy reżyserów teatralnych (m.in. Inga Raudinga, Inga Krasovska, Anta Priedīte). Ważną funkcję pełnią organizacja łotewskich choreografów HA (od 2003) oraz międzynarodowy festiwal Laiks Dejot (od 2006). W 2017 powstało Latvijas Dejas Informācijas Centrs, centrum na rzecz rozwoju, promocji, badań, przyznające coroczne nagrody twórcom pracującym we wszystkich obszarach łotewskiego tańca.

BIBLIOGRAFIA: Balode, I., *Dance Theatre in Latvia*, [w:] *Theatre in Latvia*, red. G. Zel-tiņa, Rīga 2012; Balode, I., *Latvia*, [w:] *Sovremennyyi tanets postsovetского prostranstva*, red. E. Vasenina, Moskva 2013; Gravit, O., *Tieatr Opery i Baleta*, [w:] *Teatry Sovetskoi Latvii*, Rīga 1955; <https://www.dance.lv> (dostęp: 13.05.2022).

Grzegorz Kondrasiuk

Łódzkie Spotkania Baletowe

organizowany w Teatrze Wielkim w Łodzi nieprzerwanie od 1968 najstarszy w Polsce międzynarodowy festiwal tańca, odbywający się jako biennale. Inicjatorami festiwalu byli ówczesny dyrektor Teatru Wielkiego w Łodzi Stanisław Piotrowski oraz choreograf i kierownik łódzkiego baletu Witold Borkowski. Celem twórców była prezentacja polskiemu środowisku tańca i publiczności szerokiego spektrum technik, konwencji i gatunków ilustrujących dynamikę przemian sztuki tańca na świecie. Pierwsza edycja w maju 1968 odbyła się kilkanaście miesięcy po otwarciu nowoczesnego gmachu łódzkiej opery. Program festiwalu nie imponował jeszcze wtedy rozmachem, wystąpiły: balet Opery Lipskiej, balet Opery Bałtyckiej, balet Opery Wrocławskiej, balet Opery i Operetki Bydgoskiej (zob. balet Opery Nova w Bydgoszczy), balet Operetki Warszawskiej oraz zespół gospodarzy. Dopiero od 2. edycji w 1970 festiwal nabrał światowego rozmachu dzięki prezentującemu się w Polsce po raz pierwszy Baletowi XX wieku Maurice'a Bédarta z *Bhakti*, *Serait-ce la Mort* i *Actus tragicus*, w których wystąpiły gwiazdy tego zespołu: Jorge Donn, Tania Bari, Germinal Casado i Paolo Bortoluzzi. Kolejne edycje wzbogaciły program o konferencje naukowe; pierwsza pt. *Teatr i taniec* odbyła się w 1974, udział w niej wzięli m.in. Janina Jarzynówna-Sobczak, francuski tancerz i choreograf Dominique Dupuy oraz węgierski choreolog Gedeon Dienes. Łódzkie biennale tańca stało się nie tylko okazją do wymiany myśli choreograficznej, ale także konfrontacji poglądów teoretyków i krytyków tańca. Do tradycji festiwalu należą również wystawy plastyczne i fotograficzne, warsztaty, pokazy filmów o tańcu oraz spotkania autorskie z twórcami i wykonawcami. Mimo zmieniających się dyrekcji główna idea festiwalu przetrwała blisko pięć dekad. Na tę historię składają się spektakle największych indywidualności świata tańca, prezentujących zarówno tradycję klasyczną, jak i najnowsze poszukiwania idiomu. W czasie kolejnych edycji gośćmi łódzkiego festiwalu byli m.in. Lar Lubovitch Dance Company, Ballet de l'Opéra de Lyon, Sadler's Wells Royal Ballet, Ballet Rambert, Praski Balet Kameralny, Balet

Teatru Bolszoi, Ballet National de Cuba z Alicią Alonso, Nederlands Dans Theater, Batsheva Dance Company, Kibbutz Contemporary Dance Company, Dutch National Ballet, Cullberg Ballet, Les Ballets de Monte-Carlo, Wayne McGregor/Random Dance oraz Sylvie Guillem. Przez wiele lat był to jedyny festiwal stwarzający możliwość szerokiej konfrontacji technik i kierunków rozwoju krajowych zespołów, zarówno tych działających przy operach, jak i grup niezależnych.

BIBLIOGRAFIA: Kołodziejczak, M., *Łódzkie Spotkania Baletowe – prestiż i edukacja*, [w:] *Łódzkie festiwale teatralne. Historia i współczesność*, współpraca i red. I. Jajte-Lewkowicz, Łódź 2021, s. 65–113.

Jagoda Ignaczak



Il. 47. Jacek Łumiński podczas zajęć ze studentami na Wydziale Teatru Tańca Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, Bytom 2009. Fot. Bartłomiej Barczyk. ©Agencja Gazeta

Łumiński Jacek

[ur. 1958]

polski tancerz, choreograf i pedagog tańca. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie i studiów na kierunku pedagogika tańca w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie; w 2008 uzyskał stopień doktora w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. W latach 1979–1985 był aktorem warszawskiego Teatru Żydowskiego im. Estery Rachel Kamińskiej i uczestniczył w zajęciach studium aktorskiego działającego przy teatrze. Od 1985 do 1988 należał do zespołu Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego Conrada Drzewieckiego. Brał udział w licznych warsztatach i stażach w Stanach Zjednoczonych, Niemczech, Danii i Polsce. Następnie

utworzył zespół Teatru Tańca Nowego w Olsztynie (1988–1990). W 1991 założył Śląski Teatr Tańca, współpracował wówczas z Avim Kaiserem i Melissą Monteros. ŚTT działał do 2013 i był jednym z najciekawszych polskich zespołów autorskich. Większość choreografii stworzył właśnie dla tej formacji, wypracowując swój własny styl, określany jako polska technika tańca współczesnego, w której łączy silną ekspresję fizyczną z liryzmem i abstrakcją, sferę *sacrum* z *profanum*. Inspirację dla niego stanowił amerykański *modern dance*, tradycje polskiego tańca ludowego i żydowski folklor; do swoich spektakli włączał elementy kultury wysokiej (opera, muzyka klasyczna) i popularnej (piosenka polska, cytaty z estetyki teledysku, reklamy etc.), koncentrując się na tematach wrażliwych społecznie i psychologicznie. Dla ŚTT stworzył ponad 20 choreografii, do najważniejszych można zaliczyć: *Ma quere a moi* (1991), *Wk-70* (1998), *Na krawędzi dnia i snu* (2000), *Czar zwyciężających dni*, *Sen świętego* (2005), *Kroniki sąsiedzkie* (2008), *Panopticon albo/ Przypowieść o maku* (2008). Za granicą stworzył m.in. dla Battery Dance Company w Nowym Jorku *Not All Those Who Wander Are Lost* (2013).

Wyjątkowo istotne dla popularyzacji i rozwoju tańca współczesnego w Polsce były organizowane przez ŚTT w latach 1994–2013 Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej, prezentujące przekrój światowych trendów w tańcu. W ich ramach odbywały się ponadto warsztaty taneczne (oraz z krytyki tańca, fotografii, menedżerskie) prowadzone przez światowych ekspertów, gromadzące środowisko tańca i amatorów z całego kraju.

Był także wieloletnim jurorem Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu, pomysłodawcą Międzynarodowej Konferencji – Festiwalu Współczesnej Sztuki Tanecznej Ekotopie Kultury, który organizowany był w latach 2014–2016 w Katowicach przez Fundację Śląskiego Teatru Tańca, oraz inicjatorem Centrum Tańca w dawnej kopalni Rozbark w Bytomiu.

W 2007 na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie z jego inicjatywy utworzono specjalizację *aktor teatru tańca*, pierwszą tego typu w Polsce. W roku następnym, również z jego inicjatywy, w Bytomiu powstał Wydział Teatru Tańca jako filia krakowskiej PWST (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie), którego został dziekanem, funkcję tę sprawował do 2016. W tym czasie wydział nawiązał współpracę m.in. z Beijing Dance Academy. W 2019 został kierownikiem nowo powołanego Zakładu Tańca w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Prowadzone są tu studia stacjonarne pierwszego stopnia, kierunek *taniec*, specjalność *aktor teatru tańca*. Publikował teksty krytyczne i teoretyczne, jest tłumaczem polskiego wydania *Antropologii tańca* Anyi Petereson Royce (2014). Jako wykładowca współpracuje m.in. z Beijing Academy of Dance, zaś w latach 2001–2002 wykładał jako *visiting professor* w Lang Centre w Swarthmore College w USA.

Otrzymał liczne nagrody, m.in. Ben Sommers Award (USA/Izrael) w 1986, Ballett International Fellowship (Niemcy) w 1988, Złotą Maskę Wojewody Katowickiego w 1995 i 1999, nagrodę amerykańskiej Fundacji Washington Performing Arts Society im. Poli Nirenskiej w 1996, Złoty Krzyż Zasługi w 2004, Złotą Odznakę za zasługi dla województwa śląskiego w 2005, nagrodę Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) za promowanie polskiej kultury za granicą w 2009 oraz Srebrny Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis w 2012.

BIBLIOGRAFIA: Banach, A., *Znaczenie tradycyjnej kultury i folkloru w kształtowaniu się współczesnego teatru tańca w Polsce*, praca badawcza w ramach 4. edycji programu Instytutu Muzyki i Tańca „Muzyczne białe plamy”, Łódź 2015 (maszynopis); Łumiński, J., *Teatr Tańca. Inspiracje, wariacje, miejsce, koncepcja*, Kraków 2008; *Śląski Teatr Tańca 1992–2002*, red. K. Furmaniuk, R. Kuśnierz, J. Łumiński, Bytom 2002; *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Maat Festival

festiwal eksperymentalnego tańca współczesnego organizowany w latach 2009–2018 w Lublinie. Powstał z inicjatywy Tomasza Bazana, choreografa i reżysera, twórcy Teatru Maat Projekt (wcześniej Pracownia Maat) i kuratora festiwalu związanego z Centrum Kultury w Lublinie. Od 2013 znaczącą rolę przy organizacji festiwalu odgrywała Patrycja Płanik, artystka sztuk wizualnych i reżyserka filmowa, która dokumentowała (filmy, fotografie) wydarzenia festiwalu oraz przebieg rezydencji artystów.

W ciągu lat forma festiwalu ewoluowała, choć niezmiennie pozostawał on autorskim projektem Bazana. Początkowo był to festiwal autonomiczny, w latach 2011–2014 stał się częścią Festiwalu Konfrontacji Teatralnych, od 2015 ponownie był organizowany niezależnie.

Zrealizowano 10 edycji festiwalu, każda miała własny temat przewodni, który określał charakter festiwalu: Formy prowadzenia ciała (2009), Przestrzeń ciała (2010), Peryferie ciała (2011), w 2012 prezentacja spektakli i filmu *Teatr Maat Projekt* oraz *Daisuke Yoshimoto*, a także *I Ifigenia* (reż. Bazan, Teatr Nowy w Łodzi), *Border line* (2013), *Israel Now!* (2014), *Kantor now!* (2015 – edycja wyjątkowo programowana przez zespół kuratorski w składzie: Bazan, Płanik, Anna Królika), *Japonia* (2016), *Ciało narodowe* (2017), *Testy ciała* (2018).

Początkowo festiwal odbywał się co roku jako kilkudniowe wydarzenie, na które składały się prezentacje spektakli, wykłady, rozmowy z publicznością, warsztaty, lekcje tańca, prezentacje filmów. Od 2013 zmienił formułę i stał się pierwszym w kraju międzynarodowym festiwalem rezydencyjnym, którego działania odbywały się w ciągu całego roku. Wybrani artyści rozpoczynali proces twórczy podczas rezydencji i przez rok pracowali nad spektaklem, aby w grudniu podzielić się z publicznością efektami swojej pracy, co nie zawsze oznaczało gotowy spektakl. Często realizacje były określane jako *work in progress*, a udział publiczności i płynąca od niej informacja zwrotna stanowiły ważny etap pracy nad otwartym dziełem tanecznym. Festiwal wspierał środowisko krytyczne, współpracując z Julią Hoczyk, Adamem Kamińskim, Królicą przy organizowaniu licznych moderowanych spotkań krytyków i kuratorów z publicznością oraz wykładów i odczytów.

Na festiwalu prezentowali się artyści: Daisuke Yoshimoto, Sylwia Hanff oraz młodzi radykalni twórcy związani z tzw. pokoleniem solo (np. Barbara Bujakowska, Mikołaj Mikołajczyk, Irena Lipińska, Ramona Nagabczyńska, Karol Tymięski, Rafał Urbacki, Anna Steller, Anita Wach) oraz Grupa Koncentrat, Magdalena Tuka, Sławek Bendrat, Justyna Jasłowska, Marta Ziółek i in.

BIBLIOGRAFIA: Raszewska-Kursa, H., *Pytania o cielesność na scenie i na widowni*, 26.01.2018, <https://taniecpolska.pl/krytyka/pytania-o-cielesnosc-na-scenie-i-na-widowni-i-relacja-z-ix-maat-festival-cialo-narodowe/> (dostęp: 28.06.2022); Raszewska-Kursa, H., *Pytania o polskość*, 31.01.2018, <https://taniecpolska.pl/krytyka/pytania-o-polskosc-ii-relacja-z-ix-maat-festival-cialo-narodowe/> (dostęp: 28.06.2022); Raszewska, H., *W ciągłej redefinicji poprzez dialog – różne oblicza tańca*, 29.07.2016, <https://taniecpolska.pl/krytyka/w-ciaglej-redefinicji-poprzez-dialog-rozne-oblicza-tanca-vi-odslona-sceny-tanca-studio-2016/> (dostęp: 28.06.2022); Sarnecka, J., *NOMAN – kosmiczne spotkanie. O projekcie Tomasza*

Bazana, Daisuke Yoshimoto i Patrycji Planik, 19.12.2015, <https://taniecpolska.pl/krytyka/noman-kosmiczne-spotkanie-o-projekcie-tomasza-bazana-daisuke-yoshimoto-i-patrycji-planik/> (dostęp: 28.06.2022); Sereżyńska, M., *Przybądź! Bądź! Proces!*, 6.03.2014, <https://taniecpolska.pl/krytyka/przybadz-badz-proces-v-edycja-maat-festival/> (dostęp: 28.06.2022); Żarinow, B., *Czas na Izrael!*, 12.01.2015, <https://taniecpolska.pl/krytyka/czas-na-izrael-relacja-z-vi-edycji-maat-festival/> (dostęp: 28.06.2022).

Anna Królicza

Malta – rozwój tańca współczesnego

Maltańskie tańce ludowe i dworskie – praktykowane dziś podczas cieszących się dużą popularnością turystycznych *variétés* przedstawiających burzliwe dzieje wyspy – są pochodną kolonizatorskich wpływów europejskich. Otwarty w 1732 Manoel Theatre, ufundowany w Valletcie przez Wielkiego Mistrza Zakonu Maltańskiego, prezentował wplecione w przedstawienia operowe elementy włoskich i francuskich tańców dworskich.

Taniec na Malcie – znacznie mniej popularny niż opera i teatr dramatyczny – rozwijał się głównie za sprawą pojedynczych, ale silnych kobiecych osobowości. Balet popularyzowała księżniczka Nathalie Poutiatine, która wraz z rodziną zbiegła z Rosji przed rewolucją. Po pobycie w Paryżu, gdzie pobierała lekcje baletu, wróciła na Maltę i w 1929 otworzyła pierwszą szkołę baletową Princess Poutiatine Academy of Ballet. W latach 1930–1939 Poutiatine była inicjatorką przedstawień baletowych utrzymanych w stylu klasycznym, organizowanych w Operze Królewskiej w Valletcie, w których zazwyczaj wykonywała główne partie. Ważna rola w rozwoju tańca na Malcie przypadła jej uczennicom.

Daphne Lungaro-Mifsud należała do grona pierwszych absolwentek akademii Poutiatine, naukę kontynuowała w szkole Irene Grandison Clark w Londynie, przez kolejne lata występowała na scenach Londynu i Liverpoolu. W 1965 powróciła na Maltę i założyła The Ballet Studio, z którym występowała w zróżnicowanym repertuarze. W 1975 utworzyła Daphne Lungaro Folklore Ensemble, którego program nawiązywał do rodzimych tradycji maltańskich. Zespół występami na całym świecie zyskał rangę ważnego reprezentanta dziedzictwa narodowego.

Tanya Bayona po ukończeniu kursu u Poutiatine kontynuowała naukę w Rzymie, Londynie i Paryżu. W 1965 założyła Tanya Ballet Studio, w którym wprowadziła metodę Enrico Cecchetti. Wraz z maltańskim kompozytorem Charlesem Camillerim stworzyła cztery współczesne dzieła baletowe: *The Elements*, *Unum Deum*, *Qolla* i *Requiem for the Massacred*, wystawiane z dużym sukcesem na Malcie i we Francji. Bayona jest dyrektorem Dance Council Malta, należała też do International Dance Council przy UNESCO w Paryżu. Dzięki niej na deskach Teatru Manoel od 1961 w każdym sezonie pojawiały się przedstawienia baletowe, zazwyczaj z repertuaru romantycznego. W 1981 połączyła swoje studio z akademią Poutiatine, tworząc Tanya Bayona – Princess Poutiatine Academy of Ballet (TBPPA). Tutaj naukę tańca rozpoczęła Francesca Abela Tranter, należąca do kolejnego pokolenia tancerzy maltańskich, kontynuowała ją w London Contemporary Dance School, ukończyła także studia Performance Dance na Uniwersytecie Maltańskim. To ona przywiozła na Maltę technikę Marthy Graham, Merce’a Cunninghama i José Limóna oraz kontakt improwizację, prowadząc przez 10 lat akademię TBPPA i tworząc spektakle z założoną w 1998 Contact Dance Company, pokazywane na festiwalach w Europie i Afryce Północnej.

Taniec maltański znajduje się pod znaczącym wpływem szkół i zespołów brytyjskich, w których studiowała i zaczynała karierę większość jego liderów. Jednym z najważniejszych zespołów

działających dziś na wyspie jest Żfn Malta National Dance Company (2014). Zespół koncentruje się na wysokiej jakości repertuarze współczesnym, nie rezygnując z techniki klasycznej, prowadzi także program rezydencyjny dla choreografów krajowych i międzynarodowych. W latach 2014–2017 kierował nim Mavin Khoo, tancerz i choreograf pochodzenia malezyjskiego, związany ze sceną brytyjską, łączący taniec współczesny z tradycjami hinduskimi. W kolejnych latach, 2017–2020, dyrektorem i głównym choreografem grupy był Paolo Mangiola, były tancerz McGregor Dance Company. Mangiola w styczniu 2020 zrealizował premierę baletową *Pieśń o Ziemi* Romana Palestra w Operze na Zamku w Szczecinie. W Londynie karierę rozpoczął Dorian Mallia, założyciel i dyrektor artystyczny zespołu tańca współczesnego Moveo Dance Company (2008), w którego repertuarze są zarówno spektakle dla dzieci, jak i dla dorosłych.

Z kolei zespół Yada Dance Company (założony w 1984 przez Felixa Busuttila i Justina Roya Barkera) opiera się na technice tańca jazzowego oraz formach kabaretu i musicalu. Natomiast formę kolektywnej organizacji i twórczości przyjęła interdyscyplinarna grupa the rubberbodies, specjalizująca się w performansie (2009). Taniec pojawia się także w interdyscyplinarnych przestrzeniach, takich jak St James Cavalier Centre for Creativity. Największą sceną tańca na Malcie są festiwale: Malta International Arts Festival czy Hybrid Festival (od 2020 pod parasolem Festivals Malta), prezentujące zarówno lokalne zespoły, jak i najciekawsze zjawiska światowe.

Od 2010 na Uniwersytecie Maltańskim działa School of Performing Arts, w ramach której powołano Department of Dance Studies. Wydział prowadzi studia na poziomie licencjackim i magisterskim, przy dużym udziale brytyjskich wykładowców. Działają również liczne prywatne szkoły baletu i tańca współczesnego.

Główną agencją wspierającą taniec niezależny jest Arts Council Malta, zarówno w ramach ogólnych programów grantowych czy rezydencji, jak i udzielając wieloletnich subwencji dla artystów/zespołów stowarzyszonych.

BIBLIOGRAFIA: Faruggia-Kriel, K., *Celebrating ballet*, „Times of Malta”, 21.10.2015, <https://timesofmalta.com/articles/view/celebrating-ballet.587819> (dostęp: 22.07.2020); *Princess Nathalie Poutiatine and the Art of Ballet in Malta*, red. K. Farrugia-Kriel, Valletta 2019.

Gabriela Karolczak

Mamontowicz-Łojek Bożena Zenona

[1937–2010]

tancerka, choreografka, badaczka historii polskiego tańca. W 1957 ukończyła Państwową Szkołę Baletową w Warszawie, następnie tańczyła w: Polskim Zespole Tańca, Państwowym Zespole Ludowym Pieśni i Tańca Mazowsze, Centralnym Zespole Artystycznym Wojska Polskiego, balecie Teatru Komedia, Zespole Estradowym Wojsk Lotniczych Eskadra. W latach 1971–1974 była kierowniczką baletu i baletmistrzynią w Państwowej Operetce Łódzkiej (od 1972 Państwowy Teatr Muzyczny), opracowywała także choreografię do przedstawień operetkowych i musicalowych, a w latach 1974–1976 była tu zatrudniona jako choreografka. Pracowała wówczas także w telewizji, najpierw jako konsultantka ds. baletu, a następnie konsultantka programowa w zakresie baletu. W tym czasie, a także później, 1979–1980, zrealizowała na zamówienie telewizji kilka opracowań choreograficznych dla różnych form emisyjnych. W latach 1975–1978 pracowała w Polskim Baletcie Charakterystycznym jako choreografka i konsultantka. Od 1979 była kierowniczką baletu i kierowniczką artystyczną Studia Rozrywki Victoria, dla którego stworzyła wiele choreografii

rewiowych. Współpracowała także jako choreografka i reżyser m.in. z Państwową Operą we Wrocławiu i operą w Bydgoszczy oraz Łódzkim Towarzystwem Muzycznym. Jako swoją pedagogiczną specjalizację deklarowała *taniec charakterystyczny* i *modern dance*. Podczas pobytów we Francji w latach 70. i 80. uczestniczyła w licznych kursach tańca *jazzowego* i tańca *modern*.

W 1966 ukończyła studia na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Warszawskiego, pracę maderską poświęciła szkole Antoniego Tyzenhauza i postaci francuskiego baletmistrza i choreografa François Gabriela Le Doux, pracującego z pierwszym polskim zespołem baletowym. W 1972 uzyskała stopień doktora za rozprawę opublikowaną pt. *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*. Swoimi zainteresowaniami badawczymi obejmowała początki polskiego baletu i osiągnięcia tańca międzywojennego, kilkakrotnie wyjeżdżała do Wielkiej Brytanii i Francji na krótkoterminowe staże badawcze. Do jej najważniejszych publikacji monograficznych należą: *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Warszawa 1978, oraz *Tancerze króla Stanisława Augusta 1774–1798. Początki polskiego baletu*, Warszawa 2005, opracowała także biografię zawodową tancerki Haliny Mancewicz.

Jako krytyczka publikowała m.in. w „Pamiętniku Teatralnym”, „Teatrze”, „Kulturze”, „Ruchu Muzycznym”, „Życiu Warszawy” oraz magazynie „Taniec”. Pisała głównie o polskim środowisku – relacjonowała festiwale i konkursy, recenzowała spektakle, publikowała sylwetki artystek, a także przekrojowe artykuły problemowe i reportaże, opisywała również ważne wydarzenia sceny francuskiej. Była stałą korespondentką francuskiego periodyku „Les Saisons de la Danse”.

W 1985 została odznaczona medalem 200-lecia Polskiego Baletu, w 2008 Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis.

BIBLIOGRAFIA: Raszevska-Kursa, H., *Archiwum Bożeny Mamontowicz-Łojek w Instytucie Teatralnym w Warszawie. Analiza zawartości zbioru i jego potencjału dla badań tańca, raport z realizacji projektu badawczego w ramach programu „Muzyczne białe plamy” IMiT 2021 (maszynopis)*.

Joanna Szymajda, Hanna Raszevska-Kursa

Mandala Performance Festival

[Festiwal Sztuki Mandala]

cykliczny festiwal prezentujący eksperymentalną sztukę powstającą w środowisku tańca współczesnego, sztuk performatywnych oraz muzyki. Organizowany od 2005 z inicjatywy Towarzystwa Kultury Czynnej i Galerii Miejskiej we Wrocławiu. Od początku funkcję kuratora pełni Adam Kamiński. Nazwa Mandala nawiązuje do tradycji buddyzmu tantrycznego, w którym symbolizuje transformację, przejście od tworzenia do stanu niszczenia. Przez jej użycie organizatorzy festiwalu podkreślają znaczenie chwili obecnej. Festiwal odbywał się w wielu alternatywnych przestrzeniach kultury; był związany z Centrum Sztuki Impart (2010–2014), a następnie z Centrum Inicjatyw Artystycznych.

W latach 2005–2009 celem festiwalu była prezentacja pogranicza tańca współczesnego, performansu, sztuk wizualnych, *body art* oraz poszukiwanie tożsamości tańca współczesnego, ontologia gatunków tanecznych; z czasem jego tematyka ewoluowała. W następnych latach, 2010–2018, festiwal koncentrował się na dyskursie wokół ciała, często nienormatywnej cielesności. Oprócz uznanych twórców zapraszani byli także młodzi artyści, a udział w wydarzeniu ułatwiał im profesjonalną karierę.

W pierwszych edycjach festiwalu prezentowało się wielu twórców z tzw. pokolenia solo. Stałymi gośćmi byli artyści *butō*, np. Teatr Limen Sylwii Hanff, Pracownia Maat Tomasza Bazana, Joan Laage, Ryuzo Fukuhara. Wiele grup i twórców, jak *Teatr Dada von Bzdülów*, *Sopocki Teatr Tańca*, Dominika Knapik – później jako kolektyw artystyczny Harakiri Farmers wraz z Wojciechem Klimczykiem, występowało wielokrotnie w ramach festiwalu. W ciągu kilkunastu lat istnienia uczestniczyło w nim ponad 100 artystów z 25 krajów, m.in. z Europy, Stanów Zjednoczonych, Japonii i Kanady. Byli wśród nich tacy artyści jak: Sharon Feder, Miho Iwata, Minako Seki, Arkadi Zaides, Kenneth Flak, Delgado Fuchs, Su-En, Slava Inozemcev, *Teatr Patrz Mi Na Usta*, Yoshiko Kinohita, Oijn Tsutomu Yoshida, Janusz Orlik, Anita Wach, Barbara Bujakowska, Ewa Staroń, Anna Piotrowska, Maria Mavridou, Małgorzata Haduch, Teatr Rozbark, Aleksey Torgunakov, Pink Mama Theatre, Agata Siniarska, Marta Ziółek, Fernando Belfiore.

BIBLIOGRAFIA: Hoczyk, J., *Ciało – nieskończony potencjał artystyczny*, 1.07.2011, <https://taniecpolska.pl/przedruk/cialo-nieskonczony-potencjal-artystyczny/> (dostęp: 26.07.2018); Zamorska, M., *Po okregu Mandali, czyli polscy artyści w podróży. IX Mandala Performance Festival we Wrocławiu*, 16.05.2013, <https://taniecpolska.pl/krytyka/po-okregu-mandali-czyli-polscy-artysci-w-podrzy-ix-mandala-performance-festival-we-wroclawiu/> (dostęp: 13.05.2022).

Anna Królicza

Marin Maguy

właśc. Marguerite Marin [ur. 1951]

francuska choreografka, jedna z głównych przedstawicielek tzw. *nouvelle danse française* (nowy taniec francuski). Pochodzi z rodziny o korzeniach hiszpańskich, naukę tańca rozpoczęła w konserwatorium w rodzinnej Tuluzie, po czym krótko występowała z zespołem baletu opery w Strasburgu. Następnie ukończyła szkołę Mudra Maurice’a Bédarta w Brukseli, gdzie dołączyła (wraz z m.in. Dominikiem Bagouetem) do grupy eksperymentalnej Chandra; w latach 1972–1976 tańczyła w Balecie XX wieku.

Jeszcze w Brukseli zaczęła tworzyć swoje pierwsze prace, z których *Evocation* (1977) została nagrodzona w konkursie choreograficznym w Nyon, a *Brouillards d'enfance* (hiszp. *Nieblas del Niño* – Mgły dzieciństwa, 1978) w konkursie w Bagnolet. W 1978 wraz z choreografem i tancerzem Danielem Ambashem założyła swój pierwszy zespół Théâtre de l'Arche, który w 1984 otrzymał siedzibę w Créteil pod Paryżem i zmienił nazwę na Compagnie Maguy Marin, od 1989 działał jako jedno z narodowych centrów choreograficznych.

Jej pierwsze prace inspirowane były hiszpańskimi piosenkami popularnymi, muzyką Johanna Sebastiana Bacha, Igora Strawińskiego, Franza Schuberta czy minimalisty Steve’a Reicha. W 1981 powstał jeden z najważniejszych i najsłynniejszych spektakli Marin – *May B*, inspirowany dziełami Samuela Becketta, zaprezentowany od tego czasu na scenach całego świata ponad 600 razy. Charakterystyczny dla Becketta język afazji i agnozji znalazł tutaj swoje wcielenie w groteskowych i przerysowanych postaciach świata stworzonego przez Marin oraz w jakości ruchu zapętlonego w redundancji i repetycji. *May B* jest też swoistą realizacją globalnej idei wyłaniającej się z dzieł Becketta – idei o podróży do utopijnej ziemi obiecanej, raju, który na podobieństwo postaci Godota istnieje tylko w języku.



Il. 48. *May B*, Compagnie Maguy Marin. Fot. Hervé Deroo. ©Hervé Deroo/Cie Maguy Marin

W 1985 dla baletu Opéra National de Lyon Marin stworzyła oryginalną wersję *Kopciuszka*, przenosząc akcję do domku dla lalek, a z tancerzy czyniąc wielkie marionety. Uzyskany w ten sposób efekt – zarazem komiczny i pełen grozy – leży u podstaw kolejnego sukcesu choreografki. W 1987 Marin rozpoczęła współpracę z kompozytorem Denisem Mariottem, która na kolejne dziesięciolecia zdeterminowała stronę muzyczną jej spektakli, w tym jednego z najważniejszych dzieł francuskiego tańca ostatnich lat – minimalistycznego i radykalnego, niosącego mocny, ekologiczny przekaz *Umwelt* (2004).

W latach 1998–2011 zespół Marin rezydował w nowej siedzibie w Rillieux-la-Pape na przedmieściach Lyonu, po rezygnacji z obowiązków dyrektora centrum choreograficznego wraz z zespołem przeniosła się do Tuluzy, a następnie wróciła do Lyonu, gdzie w postindustrialnej przestrzeni stworzyła nowe centrum sztuki – Ramdam (od 2015).

Styl Marin charakteryzuje organizacja ruchu i przestrzeni według wyraźnej struktury rytmicznej, zaangażowanie społeczne i polityczne prac (przejawiające się w krytycznej analizie tematów takich jak bieda, religia, przemoc, seks, ochrona środowiska, terroryzm, rasizm etc.), teatralizacja i liczne odwołania do tekstów kultury – utworów muzycznych i literackich, ale także malarstwa czy rzeźby. Marin podkreśla, że wiele spektakli to kreacje z istotnym udziałem tancerzy, z których należy wymienić przede wszystkim Ulisesa Alvareza, związanego z zespołem nieprzerwanie od 1986. Innym wieloletnim współpracownikiem zespołu (od 1998) jest Alexandre Béneteaud – reżyser światła.

Do najważniejszych prac Marin należą także: *Jaleo* (1983), *Babel Babel* (1992), *Cortex* (1991), *Coppélia* (1993), *Grossland* (1989), *Ha! Ha!* (2006 i 2017), *Salves* (2001), *Turba* (2007).

Compagnie Maguy Marin kilkakrotnie występowała w Polsce: w 1987 w Gdańsku z *May B* (jako Théâtre de l'Arche), w 1996 w ramach Krakowskiej Wiosny Baletowej, z *May B* w Krakowie

w 2006 na Festiwalu Dedykacje: Beckett oraz na Międzynarodowych Spotkaniach Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże), w Warszawie w 2014 – ze spektaklem *BiT*, natomiast *Kopciuszka* w choreogr. Marin na Łódzkich Spotkaniach Baletowych w 1983 zaprezentował Balet Opery Lyońskiej.

BIBLIOGRAFIA: *Maguy Marin*, wydanie specjalne, „Théâtre Public” 2017, nr 226.

Joanna Szymajda

Mazurówna Krystyna

[ur. 1939]

polska tancerka i choreografka. Absolwentka Państwowej Średniej Szkoły Baletowej w Warszawie w klasie Leona Wójcikowskiego (1957), solistka warszawskiego Teatru Wielkiego, gdzie wystąpiła m.in. w *Fauście* (1956), *Don Juanie* (1958), *Panu Twardowskim* (1959), *Święcie wiosny* (1962) i *Białowłosej* (1962). Tańczyła także w zespołach Państwowej Operetki Warszawskiej i Teatru Syrena. Jej partnerami scenicznymi byli m.in. Witold Gruca, Stanisław Szymański i Gerard Wilk. Popularność zdobyła w latach 60. jako wykonawczyni tańca jazzowego na scenach estradowych, a zwłaszcza w programach telewizyjnych. Od poł. lat 60. zajmowała się opracowywaniem choreografii do spektakli w Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel Kamińskiej, Teatrze Polskim i Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, łódzkim Teatrze im. Stefana Jaracza, krakowskim Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, Teatrze Muzycznym w Gdyni oraz Teatrze Wielkim w Łodzi. Występowała w filmach, m.in. *Sublokator* (1966), *Matężństwo z rozsądku* (1966), *Maskarada* (1967), *Przygoda z piosenką* (1968).

W 1967 założyła zespół Fantom, który zdobył pierwszą nagrodę na festiwalu jazzowym w Pradze za etiudy do muz. Krzysztofa Komedy, Andrzeja Kurylewicza i Andrzeja Trzaskowskiego. Mimo zaproszeń na występy zagraniczne zespół nie otrzymał zgody władz na wyjazd na *tournee*. Od 1968 mieszka Paryżu. Przez sześć lat występowała w Casino de Paris, współpracowała z choreografem Victorem Upshawem, a następnie samodzielnie opracowywała choreografie do przedstawień w teatrze Élysées Montmartre. Założyła własny zespół Ballet Mazurówna, który występował jako *support* przed koncertami Lizy Minnelli i Hanny Schygulli. Wiosną 1975 zatańczyła w rewii *Joséphine à Bobino*, będącej powrotem na scenę 69-letniej wówczas Josephine Baker.

Stworzyła choreografię do spektaklu *Chopin inaczej* w Polskim Teatrze Tańca – Balcie Poznańskim (2010), do *Wesołej wdówki* w Centrum Kultury Wrocław-Zachód (2015). Była choreografką w programie *You Can Dance – Po prostu tańcz* (TVN, 2010) i jurorką programu *Got to Dance – Tylko taniec* (Polsat, 1. i 2. edycja 2012).

Otrzymała Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury za całokształt pracy artystycznej (2013). Jako felietonistka publikowała w nowojorskim piśmie polonijnym „Kurier Plus”, współpracowała także z polskimi magazynami kobiecymi, wydała książki autobiograficzne.

BIBLIOGRAFIA: Mazurówna, K., *Burzliwe życie tancerki*, Warszawa 2011; Mazurówna, K., *Nasi za granicą*, Poznań 2018.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek



Il. 49. Wayne McGregor: *FAR*, Company Wayne McGregor, Sadler's Wells 2010
Fot. Ravi Deepres. ©Company Wayne McGregor

McGregor Wayne

[ur. 1970]

brytyjski tancerz, choreograf, pedagog i badacz tańca współczesnego. Studiował taniec w Bretton Hall College na Uniwersytecie w Leeds oraz w szkole José Limóna w Nowym Jorku. W 1992 został choreografem rezydentem w The Place w Londynie oraz założył swój zespół Random Dance (następnie Company Wayne McGregor), który przekształcił się w Studio Wayne'a McGregora. Realizuje tam nowatorskie projekty, łączące taniec, film, muzykę i sztuki wizualne z nauką oraz nowymi technologiami. Jego zespół rezyduje w Sadler's Wells Theatre w Londynie; jest to grupa wysoko wykwalifikowanych tancerzy, dzięki którym wypracował swój charakterystyczny styl ruchowy i wizualny, tworząc oryginalne dzieła (m.in. *Ataxia*, 2004; *Amu*, 2005; *Entity*, 2008; *FAR*, 2010; *Atomos*, 2013) i eksplorując koncepcję myślenia fizycznego.

Od 2006 jest choreografem rezydentem The Royal Ballet w Londynie, dla którego stworzył kilkanaście prac (m.in. *Chroma*, 2006; *Woolf Works*, 2015). Jest również autorem choreografii m.in. dla baletu Opéra national de Paris, New York City Ballet, Stuttgart Ballet, English National Ballet, Netherlands Dans Theatre. Jego prace znajdują się w repertuarze m.in. Boston Ballet, Baletu Teatru Bolszoi, San Francisco Ballet i Kongelige Danske Ballet (Królewskiego Baletu Duńskiego) oraz Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie (*Chroma*, premiera 2016; zob. Polski Balet Narodowy). Jest autorem licznych choreografii dla teatrów dramatycznych i operowych (m.in. mediolańskiej La Scali i londyńskiej Royal Opera House), do filmów (m.in. *Harry Potter* i *Czara*

Ognia, 2005; *Tarzan. Legenda*, 2016), teledysków (m.in. dla Radiohead, The Chemical Brothers), pokazów mody, programów telewizyjnych i instalacji artystycznych (prezentowanych m.in. w Hayward Gallery, National Gallery i Saatchi Gallery w Londynie, Centrum Pompidou w Paryżu). Znany jest z twórczej współpracy z artystami sztuk wizualnych (*Rain Room*, 2012; +/- *Human*, 2017 – z Random International) i filmowcami (z Ravi Deepres wyreżyserował film *Atomos*, 2017).

Dla jego twórczości charakterystyczna jest interdyscyplinarność, **choreografię** i taniec łączy z wiedzą naukową, nowymi mediami i technologiami. Współpracował m.in. z kognitywistami, badaczami mózgu i programistami (m.in. *software* The Choreographic Language Agent, 2004; projekt Distributed Choreographic Cognition, 2009). Jego wieloletnie badania nad wykorzystywaniem obrazów mentalnych w procesie twórczym znalazły ujście w Choreographic Thinking Tools (2010) – stworzeniu narzędzi do pracy choreograficznej. Artysta prowadzi również działalność edukacyjną. Od 2014 jest profesorem choreografii w Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance w Londynie. Tytuł doktora *honoris causa* otrzymał dwukrotnie: w 2013 na Uniwersytecie w Plymouth i w 2016 na Uniwersytecie w Leeds. Zdobył wiele nagród, w tym trzykrotnie Critics' Circle National Dance Award, dwukrotnie South Bank Sky Arts Award oraz Olivier Award, rosyjską Golden Mask Award, międzynarodową Prix Benois de la Danse. W 2011 otrzymał tytuł Komandora Orderu Imperium Brytyjskiego za zasługi dla tańca.

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013; www.waynemcgregor.com (dostęp: 13.05.2022).

Sandra Frydrysiak

Medycyna tańca

subdyscyplina nauk medycznych, która obejmuje procesy zachodzące w organizmach tancerzy profesjonalnych i amatorów na każdym etapie ich edukacji, kariery i po jej zakończeniu; łączy zdobycze medycyny naukowej i alternatywnej, jest pochodną medycyny sportu, rozwija się od lat 70. i 80. XX w. na całym świecie, na ogół w ważnych ośrodkach tanecznych. Kiedy w 1978 American Dance Festival przeniósł się na Duke University, lekarze z Duke University Hospital zainteresowali się badaniem tancerzy. W 1990 założono International Association for Dance Medicine & Science (IADMS), które obecnie zrzesza ponad 900 członków w 35 krajach, od 1997 wydaje pismo naukowe „Journal of Dance Medicine and Science” i organizuje coroczną konferencję. Specjalistów w zakresie medycyny tańca skupiają także: Performing Arts Medicine Association, które organizuje doroczne sympozjum, Tamed – Tanzmedizin Deutschland e.V. oraz One Dance UK – Healthier Dancer Programme. Do najważniejszych ośrodków medycznych na świecie należą: nowojorski The Harkness Center for Dance Injuries, w New York University – Langone Medical Center, Karolinska Institutet w Sztokholmie, w Polsce Carolina Medical Center. Ważne placówki świadczące diagnostykę, opiekę fizjoterapeutyczną i szkolenia w zakresie medycyny tańca to Praxis Klinik w Bazylei, Institut für Tanzmedizin Fit for Dance w Monachium. W Polsce badania naukowe w zakresie biomechaniki tańca prowadzi zespół pod kierunkiem Joanny Gorwy w Akademii Wychowania Fizycznego w Poznaniu. Specjaliści medycyny tańca są także zatrudniani przez instytucje kultury i zespoły taneczne.

Medycyna tańca jest dyscypliną akademicką jako specjalizacja po studiach medycznych (USA) lub w ramach studiów w dziedzinie tańca (USA, Wielka Brytania i Szwajcaria). Program studiów

często jest zbieżny z medycyną sportu, choć koncentruje się na tańcu. Spis akademickich kierunków medycyny tańca prowadzi i aktualizuje IADMS.

Taniec jest traktowany podobnie jak sport wyczynowy. Zarówno ostre, jak i chroniczne urazy dotyczą głównie stawów skokowych i kolanowych, biodrowych i kręgosłupa lędźwiowego, w mniejszym stopniu odcinka piersiowego i szyjnego czy obręczy barkowej. Wiedza na temat warunków pracy, obciążenia treningowego, czynników wpływających na układ mięśniowo-szkieletowy, narządy wewnętrzne, układ nerwowy, układ sercowo-naczyniowy, układ oddechowy i psychikę tancerza pomaga specjalistom w dziedzinie medycyny tańca skutecznie zapobiegać i odpowiednio wcześniej interweniować.

Badania naukowe z zakresu medycyny tańca obejmują m.in. biomechaniczne, fizjologiczne i psychologiczne aspekty pracy tancerza, czynniki ryzyka, źródła stresu, główne faktory urazogenne, obciążenia treningowe w relacji do wieku, zaburzenia psychiczne, odżywianie i jego zaburzenia, zmiany hormonalne, czynniki wysokiego ryzyka osteoporozy. Pod uwagę brane są także warunki zatrudnienia, wyposażenie sal, tryb pracy.

Medycyna tańca oferuje szerokie spektrum edukacji, profilaktykę schorzeń aparatu ruchowego, diagnostykę, badania przesiewowe, regularne przeglądy, testy fizjologiczne, techniki fizjoterapeutyczne, terapię urazów, wsparcie psychologiczne, terapię kondycyjną, porady w zakresie odżywiania zgodnego z zasadami fizjologii sportu, porady dermatologiczne, modyfikacje metod treningowych. Diagnostowane są także następujące problemy: nadmierne przyjmowanie leków przeciwzapalnych i przeciwbólowych, zbyt późne leczenie lub jego brak. Medycyna tańca wpływa również na dostosowanie procedur i ścieżek terapeutycznych do specyfiki zawodu, tak by szybka diagnostyka i przejrzyste planowanie leczenia umożliwiły tancerzom reorganizację i powrót do pracy. Nacisk kładziony jest na edukację, profilaktykę, w przypadku urazów – na fizjoterapię, jeśli zabieg chirurgiczny jest niezbędny, zaleca się zabiegi mało inwazyjne.

Profilaktyczne i terapeutyczne techniki i metody stosowane w medycynie tańca to: Gyrotonic Expansion System® i Gyrokinesis®, technika Alexandra, metoda Feldenkraisa®, pilates, joga, Body Mind Centering®, Qi Gong, Crawling Fitness®, NeuroCranial Mobilisation Technique®, Kinesiology Taping, Applied Kinesiology, chiropraktyka i inne.

BIBLIOGRAFIA: Achimowicz, A., *GYROKINESIS® as a unique method of supportive prof-lactic training for athletes and dancers*, www.researchgate.net, 2013 (dostęp: 29.08.2020); Exner-Grave, E., *TanzMedizin. Die medizinische Versorgung professioneller Tänzer*, Stuttgart 2008; Gorwa, J., L.B. Dworak, R. Michnik, J. Jurkojć, *Kinematic analysis of modern dance movement „stag jump” within the context of impact loads, injury to the locomotor system and its prevention*, „Medical Science Monitor” 2014, t. 20; Haas, J.G., *Anatomia w tańcu*, Warszawa 2011; Huwyler, J., *Tanzmedizin. Anatomische Grundlagen und gesunde Bewegung*, Bern 2015; Polańska-Moidini, G., *Podręcznik do nauki Pilates w zakresie ćwiczeń na macie. Poziom 1, 2, 3*, 2015, www.gretaspilates.com (dostęp: 13.05.2022); Simmel, L., *Dance Medicine in Practice. Anatomy, Injury Prevention, Training*, Oxon 2014; Simmel, L., *Tanzmedizin – Ausbildung und Arbeitsplatz Tanz. Eine Einführung für Ärzte und Therapeuten*, Berlin 2011; Solomon, R., J. Solomon, *Dance Medicine & Science Bibliography*, Andover 2017; Walewski, P., *Polacy pokochali taniec*, „Polityka” 2013, nr 33; Wilmerding, V.M., D. Krasnow, *Dancer Wellness*, Andover 2017.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Metoda Cecchettiego

autorska metoda nauczania tańca klasycznego opracowana przez Enrico Cecchettiego (1850–1928), włoskiego tancerza, choreografa i pedagoga. Cecchetti wywodził się ze szkoły Giovanniego Leprieo, ucznia Carla Blasisa, którego idee związane z kodyfikacją terminologii baletowej i metodyką nauczania stały się fundamentem nowego systemu. Cecchetti jest twórcą teorii dotyczącej uwzględniania uwarunkowań geograficznych w procesie kształcenia w szkolnictwie baletowym. Sugerował rozpoczynanie nauki między 9. a 12. rokiem życia w regionach północnej Europy i między 8. a 10. w regionach południowych. Główną cechą tej metody jest zasada rozplanowania materiału nauczania tańca klasycznego w stałych, niezmiennych zestawach ćwiczeń na każdy z sześciu dni tygodnia, zawierających całość *exercices*. Ćwiczenia ułożone są w usystematyzowany sposób, według określonego klucza. Pedagog każdego dnia kładzie nacisk na inne *pas*, prowadząc w ten sposób do kompleksowego rozwoju poszczególnych partii ciała. Przykładowy zestaw ćwiczeń na poniedziałek wg Cecchettiego wygląda następująco: *Adagio: 3 relevés, grand rond de jambé en dehors i en dedans, grand fouettés, coupe i frotté Cecchetti* do przodu i do tyłu, *quatre pirouettes en dedans. Allegro: assemblés*.

Cecchetti ustalił własne pozycje rąk i nóg, opracował też nowy układ punktów w sali baletowej; przywiązywał dużą wagę do *plié*, które w jego metodzie ma w każdej pozycji osiem powtórzeń, stanowiąc bazę do skoków. Specyficzny jest też układ „środką”, który zaczyna się od *port de bras*, niemających przypisanych numerów i wykonywanych w różnej kolejności. Wieńczące „środek” *adagio* jest w jego metodzie bardzo złożone. Cecchetti przypisywał mu funkcję ćwiczenia wypracowującego siłę, koordynację, płynność, miękkość i lekkość ruchu, równowagę i harmonijne współdziałanie z muzyką.

Uczniami Cecchettiego były najwybitniejsze postaci baletu początków XX w., m.in. Anna Pawłowa, Olga Prieobrażenska, George Balanchine, Serge Lifar, Marie Rambert, Ninette de Valois, Frederick Ashton. W latach 1903–1905 Cecchetti zajmował stanowisko dyrektora baletu i choreografa w warszawskim Teatrze Wielkim. Od 1910 był pedagogiem i tancerzem pantomimicznym Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa, a pod jego kierunkiem pracowali m.in. Wacław Niżyński, Leon Wójcikowski i Stanisław Idzikowski, który wspólnie z brytyjskim teoretykiem baletu Cyrelem de Beaumontem opisał metodę Cecchettiego w *A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing* (1922). W tym samym roku, m.in. z inicjatywy Rambert i de Valois, zostało powołane działające do dziś Cecchetti Society.

BIBLIOGRAFIA: Beaumont, C., S. Idzikowski, *The Cecchetti Method of Classical Ballet. Theory and Technique*, New York 2003; Narewska, A., *Boski nauczyciel, nauczyciel bogów. Metoda nauczania tańca klasycznego Enrica Cecchettiego*, [w:] *Taniec i sztuki pokrewne w nauce i praktyce*, red. A. Fredyk, A. Polechoński, Katowice 2016; Pudełek, J., *Warszawski balet w latach 1867–1915*, Kraków 1981.

Jagoda Ignaczak

Metoda Feldenkraisa®

stworzona przez Moshe Pinhasa Feldenkraisa (1904–1984) – naukowca i judokę – metoda świadomości ruchu, uzyskiwanej przez pracę w dynamice odpowiedniej dla reedukacji układu nerwowego. Feldenkrais pochodził z terenów dzisiejszej Ukrainy, w młodości wyjechał do Palestyny,

a następnie do Paryża, gdzie napisał doktorat jako asystent laureata Nagrody Nobla Frédérica Joliot-Curie. Poznał twórcę judo Kanō Jigorō i został jednym z pierwszych Europejczyków, którzy uzyskali czarny pas w tej dyscyplinie. Interesował się również psychologią, m.in. opatrzył komentarzem przetłumaczoną na hebrajski książkę Émile'a Coué'a o autohipnozie. Kontuzja kolana i chęć uniknięcia operacji skłoniły go do pogłębienia swojej dotychczasowej wiedzy z fizyki, mechaniki ciała i rozpoczęcia badań nad anatomią, fizjologią, psychologią, neurologią i cybernetyką. To doprowadziło go do stworzenia nowej praktyki ruchowej i w konsekwencji do porzucenia pracy naukowca na rzecz bezpośredniej pracy z ludźmi. W latach 60. odbył się pierwszy trening dla przyszłych nauczycieli tej metody.

Metoda Feldenkraisa® jest systemem edukacji ruchowej, bazującym na pracy z subtelnym ruchem i kierunkowaną uważnością, aktywną percepcją i wyobraźnią, w dowolnym dla ucznia zakresie. Istnieją dwa rodzaje praktyki: Awareness Through Movement® (Świadomość poprzez ruch) oraz Functional Integration® (Integracja funkcjonalna). Pierwsza jest praktyką grupową, w trakcie której prowadzący werbalnie przekazuje wskazówki dotyczące ruchu, eksplorując np. ruch z różnych okresów rozwojowych, taki jak obracanie się czy raczkowanie. Tematem praktyki może być też praca ze wzrokiem albo oddechem bądź eksplorowanie ruchu jakiegoś stawu. Integracja funkcjonalna to zajęcia indywidualne, oparte na niewerbalnej manipulacji. Oba warianty przez wolne tempo działań prowadzą do wzmocnienia reakcji zwrotnej w obrębie układu nerwowego. Ruch w metodzie Feldenkraisa® wykorzystywany jest w celu zrozumienia i rozpoznania indywidualnych wzorców ruchowych i nawyków oraz nauki alternatywnych, mniej wysiłkowych rozwiązań. Uczeń może eksplorować różne możliwości i sposoby wykonania tego samego ruchu, co w połączeniu ze wskazówkami nauczyciela wzmacnia proces uczenia się i rozbudza ciekawość i chęć eksperymentowania. Metoda, choć jest formą edukacji, a nie terapii, stosowana jest wspomagająco w terapii mózgowego porażenia dziecięcego (MPD) i rehabilitacji po udarach mózgu, w redukcji bólu i zwiększaniu zakresów ruchu. Może wzbogacić warsztat tancerzy, muzyków i aktorów, prowadzi do zwiększonej świadomości ciała.

BIBLIOGRAFIA: Feldenkrais, M., *Body Awareness as Healing Therapy. The Case of Norah*, Berkeley 1997; Feldenkrais, M., *Świadomość poprzez ruch*, przeł. J. Gołyś, Warszawa 2012; Hanna, T., *Explorers of Humankind*, New York–San Francisco–London 1979.

Gabriela Karolczak

Metoda Pilates®

autorska metoda ćwiczeń stworzona przez Josepha Hubertusa Pilatesa (1883–1967), który pod wpływem doświadczeń z dzieciństwa (związanych m.in. z astmą, krzywicą), sportów uprawianych w młodości oraz doświadczeń zebranych jako sanitariusz i rehabilitant zaczął poszukiwać alternatywnych metod leczenia. W 1912 przeniósł się do Anglii; po wybuchu wojny był internowany na wyspie Man, gdzie rozpoczął opracowywanie własnej metody ćwiczeń. Skonstruował wówczas specjalny sprzęt, w którym wykorzystał sprężyny mocowane do łóżek szpitalnych z podwieszanym systemem oporowym. Nacisk i opór przy wykonywaniu ćwiczeń dostosowany był do indywidualnych potrzeb i możliwości pacjenta, a sprężyny pomagały w rozciąganiu i kurczeniu mięśni. Do dziś w tzw. *equipment based pilates* (pilates z użyciem sprzętu) stosuje się urządzenia typu *cadillac* czy *reformer*. Po wojnie wrócił do Niemiec, gdzie poznał Rudolfa Labana, który zainteresował go tańcem. W 1926 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie

założył pierwsze studio, w którym organizował szkolenia oraz praktykował swoją metodę. Jego pierwszymi pacjentami byli tancerze, aktorzy i sportowcy wyczynowi. Tam też poznał Teda Shawna, który wprowadził elementy jego systemu do programu szkoły Denishawn. Również Hanya Holm, Martha Graham i George Balanchine używali tej metody i rekomendowali ją tancerzom, zwłaszcza po urazach nóg i pleców. W 1934 napisał *Your Health*, a w 1945 *Return to Life through Contrology* (wraz z Williamem Johnem Millerem). Swoją metodę określał jako „sztukę kontrologii”, czyli „kompleksowej kontroli ciała, umysłu i ducha”, która prowadzi do dobrego zdrowia [Miller 1998]. Po jego śmierci została opublikowana książka *The Pilates Method of Physical and Mental Conditioning* [Eisen, Friedman 1980], systematyzująca metodę i formułująca sześć zasad: 1) koncentracja – skupienie uwagi na wykonywanej czynności; 2) kontrola – świadome dopracowywanie każdego aspektu ruchu i używanie danej części ciała; 3) *centering* – istotnym elementem metody jest pojęcie „centrum” ciała, a jego świadomość wpływa na ekonomiczne zarządzanie wysiłkiem; 4) płynny ruch – równomierny, niegwałtowny, gibki ruch; 5) precyzja – ważna jest jakość (nie ilość) wykonywanych ćwiczeń; 6) oddychanie – pełna, dokładna inhalacja. Podstawą treningu są ćwiczenia na matach, wykorzystujące opór ciała ćwiczącego. Poszczególne zasady uczą, jak odpowiednio utrzymywać prawidłową postawę, angażować mięśnie brzucha, równomiernie i płynnie przechodzić przez kolumnę kręgosłupa, a w trakcie wysiłku fizycznego kontrolować również oddech. Regularny trening wpływa na korekcję postawy, poprawę koordynacji ruchowej i równowagi, zwiększa elastyczność, wysmukla sylwetkę. Pomaga zapobiegać kontuzjom układu kostnego i mięśni, przynosi ulgę w przypadku chronicznych bólów, wspomaga rehabilitację urazów nabytych. Z metody korzystają terapeuci osteopaci, fizjoterapeuci, chirurdzy i kręgarze (metoda rehabilitacyjna i rodzaj medycyny prewencyjnej), tancerze i sportowcy (aby zachować kondycję lub wrócić po urazach do treningu), nieprofesjonaliści (element codziennej gimnastyki). Certyfikowane studia metody prowadzone są na całym świecie.

BIBLIOGRAFIA: Eisen, G.S., P. Friedman, *The Pilates Method of Physical and Method Conditioning*, New York 1980; Latey, P., *The Pilates method: history and philosophy*, „Journal of Bodywork and Movement Therapies” 2001, nr 4; Pilates, J., W.J. Miller, *Return to Life through Contrology*, New York 1998 (wyd. 1 – 1945).

Magdalena Zamorska

Metoda Waganowej

metoda nauczania techniki tańca klasycznego i system ćwiczeń opracowany przez rosyjską tancerkę i pedagog Agrypinę Waganową (1879–1951), która wzorowała się na metodyce nauczania rosyjskich baletmistrzów wywodzącej się od Mariusa Petipy. Udoskonaliła i usystematyzowała formę nauczania techniki tańca klasycznego. Rosyjski styl tańca klasycznego powstawał na bazie francuskiej techniki romantycznej i włoskiej wirtuozerii, gdyż na carskich scenach początkowo występowali najwybitniejsi tancerze z Francji i Włoch – Waganowa połączyła obie szkoły, stawiając przede wszystkim na precyzję, harmonię i równowagę całego ciała tancerza w każdym momencie tańca, w każdym *pas* i każdej pozie. Stawiała także na samoświadomość ciała, tłumacząc sposób wykonania *pas* i pozy, gdyż perfekcyjne opanowanie techniki daje większą możliwość wyrażania się w tańcu.

Po ukończeniu Cesarskiej Szkoły Baletowej w Petersburgu (1897) rozpoczęła występy na scenie Teatru Maryjskiego. Była jedną z ulubionych solistek Petipy, nazywano ją „królową wariacji”.

W 1916 zrezygnowała z tańca, aby rozpocząć karierę pedagogiczną. W 1921 powróciła jako pedagog do macierzystej szkoły, działającej wówczas pod nazwą Leningradzka Szkoła Choreograficzna (od 1957 nosi jej imię). W latach 1931–1937 była kierownikiem i choreografką zespołu baletowego Państwowego Akademickiego Teatru Opery i Baletu im. Siergieja Kirowa w Leningradzie, z którym zrealizowała m.in. własne wersje *Jeziora łabędziego* i *Esmeraldy*.

W 1934 napisała *Zasady tańca klasycznego*, które do dziś pozostają najważniejszym podręcznikiem do nauczania techniki tańca klasycznego. W 1948 wydała *Podstawowe zasady rosyjskiego tańca klasycznego*, w których przedstawiła własną metodę treningu i technikę tańca klasycznego. Skupiała się na budowaniu siły mięśni pleców i brzucha, zwłaszcza niższych ich partii, plastyce ramion i rąk, harmonii ułożenia całego ciała w poszczególnych pozach oraz precyzji ich wykonania. Ruchy rąk mają nie tylko ozdabiać ruch, ale także pomagać tancerzowi w obrotach i skokach, w utrzymaniu równowagi. Ruch dłoni, sam w sobie elegancki i dyskretny, powinien być zakończeniem ruchu ręki i stanowić jego integralną część. Zwracała uwagę na rozciągnięcie i elastyczność, niezbędne do tworzenia idealnego *ballon*. Wybitne uczennice Waganowej to m.in. Marina Siewionowa, Galina Ułanowa, Natalia Dudinskaya, Ałła Szelest, Ałła Osipienko i Irina Kołpakowa.

BIBLIOGRAFIA: Waganowa, A., *Zasady tańca klasycznego*, przeł. O. Sławska, Kraków 1956.

Katarzyna Gardzina

Miasin Leonid

fr. Léonide Massine [1896–1979]

rosyjski tancerz i choreograf, jeden z pionierów współczesnego baletu, twórca ponad 70 choreografii. Wychowanek moskiewskiej szkoły baletowej przy Teatrze Wielkim, w 1913 dołączył do zespołu Baletów Rosyjskich, w którym doskonalił swój taniec u Enrico Cecchetti. Jako choreograf zadebiutował w 1915, po odejściu Wacława Niżyńskiego został także pierwszym tancerzem kompanii. Najważniejsze jego balety dla tego zespołu to: *Les Femmes de bonne humeur*, *Parade* (muz. Erik Satie, scenogr. Pablo Picasso), *Trójkątny kapelus* (muz. Manuel de Falla, scenogr. Picasso), *La Boutique fantasque* (muz. Ottorino Respighi, Gioacchino Rossini), *Słowik* (muz. Igor Strawiński, scenogr. Henri Matisse), *Pulcinella* (muz. Strawiński, scenogr. Picasso). W 1926 przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie w latach 1932–1937 przygotowywał choreografie dla zespołu Colonel Wassily de Basil Original Ballets Russes de Monte Carlo, kontynuującego tradycję Baletów Rosyjskich. W 1937–1943 wraz z René Blumem prowadził zespół Ballet Russe de Monte Carlo, dla którego stworzył jedną ze swoich najbardziej znanych prac – *Gaité Parisienne* Jacques’a Offenbacha (film *The Gay Parisian*, Warner Bros., 1941). Utwór ten wystawił także z American Ballet Theater w 1977, a w 1988 ponownie opracował go dla tego zespołu jego syn Lorca Massine i Susanna della Pietra. W 1945 stworzył Ballet Russe Highlights, z którym odbył *tournee* po 20 amerykańskich miastach. W latach 40. i 50. pracował gościnnie w Stanach Zjednoczonych, Meksyku, Brazylii, Anglii, Francji i we Włoszech. W latach następnych, 1968–1976, prowadził kurs choreografii w londyńskiej Royal Ballet Upper School. W 1977 wyjechał do San Francisco, gdzie był choreografem rezydentem w Marin Ballet.

Jako pierwszy tworzył interpretacje choreograficzne dzieł symfonicznych Piotra Czajkowskiego, Johannesa Brahmsa, Ludwiga van Beethovena i Hectora Berlioza. Wystąpił w roli Szewca Griszy w filmie baletowym we własnej choreografii pt. *Czerwone trzewiki* (*The Red Shoes*, reż. Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948), z Moirą Shearer w roli głównej. Sfilmowane zostały także

Opowieści Hoffmanna w jego choreografii (*The Tales of Hoffmann*, reż. Powell, Pressburger, 1951). Jego styl choreograficzny eksponował szybką pracę stóp, a technikę tańca klasycznego łączył z elementami tańca charakterystycznego, tworząc jednolity język taneczny, odzwierciedlający czas, miejsce i grupę społeczną, w jakiej rozgrywa się akcja baletu. Stworzył własny system notacji tanecznej.

BIBLIOGRAFIA: García-Márques, V., *Massine. A Biography*, New York 1995; Massine, L., *Massine on Choreography. Theory and Exercises in Composition*, New York 1976; Massine, L., *My Life in Ballet*, New York 1968; Norton, L., *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*, Jefferson, North Carolina 2004.

Katarzyna Gardzina



Il. 50. Zespół baletowy Janiny Mieczyńskiej w *Tańcu chłopskim*, Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Wiedniu, 1934. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Mieczyńska Janina

właśc. Janina Mieczyńska-Lewakowska [1888–1981]

polska tancerka, choreografka i pedagog tańca. Uczęszczała na zajęcia w warszawskim Zakładzie Gimnastyki Szwedzkiej Heleny Kuczalskiej, a następnie kształciła się w Instytucie Rytmiki i Umuzykalnienia Émile’a Jaques-Dalcroze’a w Genewie i Hellerau pod Dreznem. „Szybko zrozumiałam, że właśnie tu, w umuzykalniającej, ruchowej metodzie Jaques-Dalcroze’a znalazłam spełnienie

moich ruchowych i muzycznych zamiłowań – a może i wrodzonych zdolności” [Mieczysława-Lewakowska 1993: 26]. W 1912 założyła w Warszawie prywatną Szkołę Rytmiki i Plastyki, przekształconą w 1913 w filię Instytutu Émile’a Jaques-Dalcroze’a. Uczestniczyła w letnich kursach w Dreźnie, Monachium, Berlinie prowadzonych przez Mary Wigman, w Salzburgu przez Haralda Kreutzberga i w Laxenburgu pod Wiedniem przez Rosalię Chladek i Christine Baer-Frisell. W okresie I wojny światowej przebywała w Moskwie, studiowała w Instytucie Muzycznym A.G. Szora, w Szkole Tańca Artystycznego Ludmiły Aleksiejewej, filii szkoły Isadory Duncan w Berlinie (1915–1918). Uczyła także rytmiki w moskiewskiej filii Instytutu Jaques-Dalcroze’a. W 1918 ponownie otworzyła swoją warszawską szkołę (zob. polskie szkoły tańca w okresie międzywojennym), która działała regularnie do września 1939. Była to wówczas jedna z najważniejszych szkół prywatnych, niezwykle przysłużyła się rozwojowi polskiego tańca artystycznego, cieszyła się popularnością i największym uznaniem fachowej krytyki i środowiska tanecznego. Krytyk Jan Ostrowski-Naumoff pisał o szkole w 1936: „Znana i popularna to placówka krzewienia gimnastyki artystycznej i nowoczesnego tańca. Bije chyba krajowy rekord długości trwania i przez bodaj już ćwierćwiecze istnienia przeszła wielką rewolucję od skromnych poczynań w zakresie pedagogiki umuzykalnienia do wysokich zadań artystycznych w sztuce tanecznej, uwieńczonych już laurami międzynarodowymi” [Ostrowski-Naumoff 1936]. Szkoła kształciła na dwóch kierunkach: gimnastyki rytmicznej i gimnastyki tanecznej. Uczennice corocznie dawały występy publiczne, a przy szkole utworzony został zespół taneczny, który zdobył m.in. pierwszą nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Tańca w Wiedniu (1934) za układy Poli Nireńskiej z muz. Adama Kapuścińskiego: *Ziarno na chleb powszedni*, *Melodie* i *Taniec chłopski*. W ciągu lat szkoła zmieniała program, włączając np. tańce stylizowane czy elementy ekspresjonizmu tanecznego, wszystkie nurty i techniki, które pomagały najbardziej wszechstronnie wykształcić zawodowego tancerza. Zatrudniała wyjątkowe grono pedagogiczne, współpracowała z młodymi kompozytorami, m.in. Romanem Maciejewskim, Janem Ekierem, Kazimierzem Krantzem, Kapuścińskim, Jadwigą Likiernik, Franciszką Leszczyńską, Stanisławem Wiechowiczem, Piotrem Rytle, Tadeuszem Mayznerem, z osobowościami cieszącymi się uznaniem w świecie naukowym – Stanisławem Głowackim, i artystycznym: Haliną Hulanicką, Ziutą Buczyńską, Nireńską; sprowadzała wielu specjalistów z zagranicy, np. Ruth Sorel, Georga Grokego, Verę Zahradnik, Ingeborgę Kröker. Do jej najśłynniejszych uczniów należeli m.in. Irena Prusicka, Hulanicka, Buczyńska, Nireńska, Alina Janowska, Elżbieta Barszczewska, Irena Eichlerówna, Nina Andrycz, Irena Kwiatkowska, Aleksander Bardini, Jan Kreczmar, Marian Wyrzykowski, Irena Turska.

Wykładała także metodę Jaques-Dalcroze’a dla aktorów w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej (PIST): „Mimo wielu trudności praca na tym wydziale [...] dawała mi dużo satysfakcji, zwłaszcza gdy do programu nauczania włączono również taniec...” [Mieczysława-Lewakowska 1993: 80]. Działalność pedagogiczną kontynuowała w czasie II wojny światowej na zajęciach konspiracyjnego PIST-u. Po wojnie przez wiele lat (1945–1963) pracowała jako pedagog w wyższych szkołach teatralnych i muzycznych w Warszawie i Łodzi. W okresie 1945–1948 prowadziła w Łodzi prywatną Szkołę Rytmiki i Tańca Artystycznego. Współpracowała z teatrami łódzkimi: Teatrem Wojska Polskiego (1946/1947), Teatrem im. Stefana Jaracza (1949/1950), Teatrem Powszechnym (1953/1954, 1980), Teatrem Młodego Widza (1954, 1958, 1959), Teatrem Nowym (1955/1956), Teatrem Rozmaitości (1960). Od 1949 współpracowała z Państwową Wyższą Szkołą Muzyczną w Łodzi, gdzie na Wydziale Pedagogicznym utworzyła studia w zakresie rytmiki (cztery lata nauki zakończone tytułem magistra), jedyne takie na poziomie akademickim w Polsce.

W 1956 otrzymała Nagrodę Teatralną Miasta Łodzi za pracę pedagogiczną i artystyczną, w 1962 obchodziła 45-lecie pracy artystycznej i pedagogicznej. W 1973 nadano jej tytuł członka

zasłużonego SPATiF–ZASP. W 1977 opublikowała wspomnienia pt. *Moja droga pedagogiczna* („Pamiętnik Teatralny” 1977). Jej książka *Fakty i ludzie z mego życia*, przygotowana do druku przez jej uczennicę Irenę Turską, została wydana w 1993.

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Mieczysława-Lewakowska, J., *Fakty i ludzie z mego życia*, Łódź 1993; Mieczysława-Lewakowska, J., *Moja droga pedagogiczna*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 2; Ostrowski-Naumoff, J., „Kurier Poranny”, 17.03.1936.

Jadwiga Majewska

Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych

najstarszy polski festiwal tańca współczesnego, odbywający się w Kaliszu w latach 1993–2011 (w 1993 jako Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych, 1994–2009 Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych, 2010–2011 Strefa Kontaktu), stworzony i kierowany przez Witolda Jurewicza, choreografa i twórcę Teatru Tańca Alter. W latach 1993–2008 dyrektorem artystycznym MPWFT był Jurewicz, w okresie 2009–2011 funkcję koordynatora festiwalu pełniła Aleksandra Kubiak. Organizatorem festiwalu było Centrum Kultury i Sztuki (CKiS) w Kaliszu, biuro organizacyjne tworzyli m.in. Andrzej Tylczyński, Agata Wierzejska i Ewa Zakrzewska. Festiwal odbywał się każdego roku w marcu, inicjując kalendarz polskich imprez tanecznych. W latach 1993–2007 miał formułę konkursową, co wyróżniało go wśród innych festiwali tanecznych.

Kolejne edycje finansowane były głównie z budżetu miasta Kalisza, współfinansowały je: Ministerstwo Kultury i Sztuki (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego), Wielkopolski Urząd Wojewódzki, Urząd Marszałkowski Województwa Wielkopolskiego oraz sponsorzy krajowi i zagraniczni.

MPWFT był pierwszym festiwalem, wokół którego zogniskowało się i rozwinęło polskie środowisko taneczne. W latach 1993–1997 powstały kolejne festiwale, m.in. Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże) w Warszawie, Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej w Bytomiu, Międzynarodowe Warsztaty Tańca Współczesnego w Poznaniu, Bałtycki Uniwersytet Tańca w Gdańsku, Małe Formy Teatru Tańca (od 2001 Festiwal Ciało/Umysł) w Warszawie, Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie. Przed 1993 zespoły tańca współczesnego (nie licząc jedyne instytucjonalnego Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego) nie miały wielu okazji do pokazywania efektów swojej pracy, wymiany doświadczeń i udziału w warsztatach. Istniały jedynie konkursy dla zespołów estradowych i dziecięcych (w Koninie, Piotrkowie Trybunalskim, Radomiu) oraz festiwale baletowe (w Łodzi, Krakowie) – precedens stanowiła wówczas międzynarodowa impreza Dance of the World, zorganizowana w 1991 w ramach Światowej Dekady Rozwoju Kultury UNESCO. „Podstawowym celem [MPWFT] było stworzenie stałego miejsca prezentacji i konfrontacji dla tańca, z profesjonalnym wyposażeniem scen [...]. To były załączki tańca jazzowego czy współczesnego w Polsce, później dopiero zaczynaliśmy nazywać to, co robimy” [Jurewicz 2017: 24, 25]. Szczególnie ważną rolę odegrały pierwsze edycje MPWFT jako przestrzeń spotkania choreografów i tancerzy z teatrów

instytucjonalnych i zespołów zagranicznych oraz tzw. ruchu amatorskiego, czyli instruktorów tańca z zespołami działającymi w domach kultury i w ramach warsztatów prowadzonych przez Centrum Animacji Kultury (wcześniej Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury) [Majewska, Szymajda 2009: 12]. Od 1994 MPWFT rozszerzał formułę dzięki współpracy Jacka Łumińskiego, stając się miejscem prezentacji, warsztatów, debat i seminariów z udziałem artystów i menedżerów zagranicznych. Festiwal promował polski taniec za granicą oraz pełnił funkcję ośrodka edukacji dla choreografów i tancerzy (nagrody, zaproszenia na festiwale polskie i zagraniczne, omówienia przedstawień i dyskusje z członkami jury). Jury MPWFT kierowane było w latach 1995–2004 przez Conrada Drzewieckiego, 2006–2007 przez Łumińskiego. Członkami jury byli m.in. Danuta Horn, Jan Łosakiewicz (1993, 1995), Łumiński (1994–1998, 2001–2002), Bożena Kociołkowska (1994–1996), Wojciech Misiuro (1997–1999), Mikołaj Grabowski (1998), Ewa Wycichowska (1998–1999), Jacek Tomasik (1999), Jadwiga Ignaczak, Leszek Mądzik (2000), Susan Shields (2002), Paweł Konic, Carolyn Dorfman, Jonathan Hollander (2003), Edward De Soto (2005), Robert Anderson (2006), Peter Schelling (2007). Seminaria w ramach festiwalu prowadzili m.in. Stephanie Reinhart i Kate Peila (1994), Roman Arndt (1995, 2003), Misiuro (1996), Tomasik (1997), Drzewiecki (1997, 2000, 2001), Christine Roquet, Deirdre Smith (2003), Jessy Tuddenham, Gabriele Koch (2008).

MPWFT stymulował rozwój tańca współczesnego i tańca jazzowego w Polsce, ale stanowił również przegląd aktualnych trendów i poziomu artystycznego polskiego tańca. Wśród nagrodzonych znalazły się m.in. zespoły: Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, Eksperymentalne Studio Tańca EST, Teatr Dada von Bzdülów, Teatr Tańca Alter, Teatr Otwartej Kracji, mufmi Teatr Tańca, Teatr Tańca Saga, Teatr Tańca DF. Od 2000 osobno oceniano występy solowe – nagrody otrzymali m.in. Jacek Owczarek, Marta Pietruszka, Anna Wytych. Laureatami MPWFT były także zespoły zagraniczne: Chelyabinsk Theatre of Contemporary Dance, Cie NoVaS z Linzu, Laroque Dance Company z Salzburga, Aura z Kowna, Jenny Haack Projects. Jako goście specjálni wystąpili m.in. Joe Alter Dance Group, Carolyn Dorfman Dance Company, Compagnie Drift, Gilles Jobin, Polski Teatr Tańca, Śląski Teatr Tańca.

Od początku drugiej dekady istnienia MPWFT pojawiały się krytyczne opinie, wskazujące zarówno na brak perspektyw dla czekającego na systemowe wsparcie tańca współczesnego (którego rozwój koncentrował się w mniejszych ośrodkach, domach kultury i tworzonych przez nie festiwalach) [Leśniewska 2006], jak i na niski poziom i niereprezentatywny charakter MPWFT [Wilk 2003: 23]. Na zarzuty Jurewicz odpowiadał: „Nie jest naszym celem bycie «wielkim». Pozycja kaliskiego konkursu zależy od poziomu rozwoju tańca współczesnego w naszym kraju” [Jurewicz 2003: 23].

MPWFT był kulminacją odbywającej się w Kaliszu całorocznej pracy edukacyjnej – od 1992 CKiS nie tylko w czasie festiwalu, ale dwa, trzy razy w ciągu roku organizowało warsztaty tańca współczesnego dla choreografów i instruktorów (później dla tancerzy). Zajęcia prowadziła czołówka polskich tancerzy oraz m.in. Alter, Nicole Berndt-Caccivio, Hilke Diemer, Katy Dymoke, Iris Heitzinger, Risa Jaroslow, Tamara McLorg, Peter Pleyer, Sebastian Prantl, Roquet, Helen Weinzierl, Ivan Wolfe. Do oferty festiwalowej w 1996 dołączyła specjalizacja *taniec współczesny* prowadzona w Państwowym Pomaturalnym Studium Kształcenia Animatorów Kultury w Kaliszu.

BIBLIOGRAFIA: Jurewicz, W., *Nowe sytuacje (rozmowa z Sandrą Wilk)*, „Strefa Tańca” 2003, nr 2; Jurewicz, W., *Teatr Tańca „Alter” i Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu w latach 1993–2000*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie*

XX wieku, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; Królicza, A., *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Tarnów 2011; Leśnierowska, J., *Czekając na Małyszka*, „Didaskalia” 2006, nr 75; Majewska, J., J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*, Kraków–Łódź 2009; Wilk, S., *Taniec zmieniającym jest*, „Strefa Tańca” 2003, nr 1.

Grzegorz Kondrasiuk

Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca

jeden z najstarszych i największych polskich festiwali tańca współczesnego, odbywający się w Lublinie nieprzerwanie od 1997. Wcześniejsze nazwy: Lubelskie Spotkania Teatrów Tańca (1997–1998), Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca (1999), Międzynarodowe Lubelskie Spotkania Teatrów Tańca (2000–2004), od 2005 – MSTT. Festiwal zainicjowała Hanna Strzemiecka, choreografka, twórczyni Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej (GTWPL) i Lubelskiego Teatru Tańca (LTT). Organizatorem wszystkich edycji MSTT jest Centrum Kultury w Lublinie. Współorganizatorzy: Politechnika Lubelska (1997–1998, 2003–2006), GTWPL (1999–2002), Towarzystwo Edukacji Kulturalnej (2001–2005, 2009). Za program festiwalu do 2009 odpowiadała Strzemiecka jako dyrektor artystyczna, a od 2010 LTT. Festiwal finansowany jest przez Urząd Miasta Lublina i Urząd Marszałkowski Województwa Lubelskiego, współfinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ministerstwo Edukacji Narodowej (1997–2002) oraz krajowych i zagranicznych donatorów. Formułując ideę MSTT, Strzemiecka zwracała uwagę na chęć poszerzenia sieci festiwali tanecznych organizowanych w większości w centralnej i zachodniej Polsce, konieczność profesjonalizacji polskiego środowiska tańca współczesnego oraz zwiększenie dostępu do edukacji tanecznej. Instytucjonalizacja lubelskich zespołów tańca oraz organizacja MSTT miały doprowadzić do stworzenia ośrodka tańca współczesnego na wzór istniejących w Europie Zachodniej. Strzemiecka korzystała także z doświadczeń Jacka Łumińskiego i jego Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego w Bytomiu oraz powoływała się na słowa Conrada Drzewieckiego, honorowego gościa pierwszych edycji MSTT: „Dziś mogę powiedzieć, że polska awangarda tańca współczesnego wyrasta z ruchu amatorskiego” [*Dlaczego Spotkania?* 1997]. W pierwszej dekadzie formuła festiwalu była oparta na programowym eklektyzmie: „MSTT konsekwentnie proponują niesklasyfikowane, wolne od określonej tematyki czy zgodności z aktualnymi trendami próby pokazania sposobu myślenia o otaczającym nas świecie” [Katalog VI MSTT 2002: 1]. Festiwal kreślił aktualny obraz światowego tańca i zestawiał go z najważniejszymi polskimi premierami. Zaprezentowano na nim prace takich choreografów, jak m.in. Joe Alter (1998–2001, 2005–2006, 2011), Jonathan Burrows (1998, 2011), Katie Duck (1998), Peter Player & Eszter Gall (1998, 2000), Sanna Kekäläinen (2000–2001, 2003–2004, 2006, 2011), Yann Marussich (2002), Tom Roden & Pete Shenton (2002), Anouk van Dijk (2003), Eddie Ladd (2004), Gideon Obarzanek (2006), Paul Taylor (2006), Ann van den Broek (2007, 2009, 2011, 2022), Pál Frenák (2009, 2011), Vera Mantero (2012), Merce Cunningham (2012), Klaus Obermaier (2013), Susanne Linke (2015), Batsheva Dance Company (2017), Tanztheater Wuppertal Piny Bausch (2021). O specyfice MSTT decydowały także: stała obecność artystów z Europy Środkowo-Wschodniej, polskie debiuty choreograficzne, lokalne premiery. W 2000 na festiwalu zaprezentowano taniec z krajów należących do Grupy Wyszehradzkiej (2. edycja projektu Dworzec Centralny). Profilowanie programu MSTT rozpoczęto w 2007 od bloku propozycji z krajów bałkańskich, Rumunii i Turcji.

W latach 2008–2010 festiwal pokazywał związki tańca z innymi dziedzinami sztuki: literaturą, muzyką, sztukami wizualnymi. Tematy kolejnych edycji to: 2011 – powroty osobowości związanych z MSTT, 2012 – spotkanie jako proces twórczy, 2013 – relacje tradycja/awangarda, 2014 – idea narodowych platform tańca (edycja połączona z *Polską Platformą Tańca*), 2015 – taniec w przestrzeniach nieteatralnych. W 2016 z okazji 20. edycji program stanowił przegląd tematów podejmowanych w poprzednich latach. Równolegle z prezentacjami spektakli odbywały się kilkudniowe warsztaty, zróżnicowane wg stopnia zaawansowania uczestników, prowadzone przez ponad 100 występujących na festiwalu artystów. Od 2013, po modernizacji siedziby Centrum Kultury, nastąpiła poprawa infrastruktury, co umożliwiło uruchomienie programu rezydencji i koprodukcji festiwalowych.

BIBLIOGRAFIA: *Dlaczego Spotkania?*, [w:] *Lubelskie Spotkania Teatrów Tańca*, 1997; dokumentacja archiwalna MSTT 1997–2016; katalogi MSTT z lat 1997–2016; Kowalczyk, A.Z., *Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca, Lublin 1997–2011*, Lublin [b.d.w.]; Wysocki, A., *Międzynarodowe Lubelskie Spotkania Teatrów Tańca*, [w:] *Kultura alternatywna w Lublinie*, red. E. Krawczak, Lublin 2005.

Grzegorz Kondrasiuk

Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże

[dawniej: Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże]

międzynarodowy festiwal interdyscyplinarny, organizowany przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie w latach 1994–2016 oraz w wersji kameralnej w 2018 i 2021. Jego kuratorem jest Janusz Marek, a festiwal ma charakter autorski. Prezentuje twórczość artystów działających na pograniczu różnych dziedzin sztuki – teatru, tańca i sztuk wizualnych. Do udziału w festiwalu zapraszani są wybitni twórcy z zagranicy – co roku z innego kraju lub regionu, oraz artyści działający w Warszawie, co sprzyja konfrontacji tańca polskiego i światowego, szukaniu zarówno wspólnych, jak i różniących ich obszarów działań estetycznych.

W ciągu 25 edycji festiwalu swoje spektakle prezentowali twórcy z kilkunastu krajów. Wśród gości większość stanowili artyści wyznaczający historię światowego tańca, od Kazuo Ohno, Piny Bausch, Susanne Linke, Mathilde Monnier, Anne Teresy de Keersmaeker, Trishy Brown, poprzez Jana Fabre’a, zespół Billa T. Jonesa i Arniego Zane’a, po Julyena Hamiltona, Ko Murobushiego, Emio Greco, Christiana Rizzo, czeską grupę DOT 504, Saburo Teshigawarę i Wayne’a McGregora. Stołeczne środowisko artystyczne reprezentowały takie zespoły, jak Akademia Ruchu, Teatr Academia, Studium Teatralne, a spośród twórców tańca – Teatr Tańca Nie Tylko Flamen-co, Teatr Bretoncaffe, taneczno-wizualny kolektyw U/LOI (Universal Law of Impermanence), powstały z inicjatywy Kai Kołodziejczyk, oraz twórcy: Anna Piotrowska, Renata Piotrowska, Ilona Trybuła. Ważną częścią Rozdroża były prelekcje na temat twórczości wybranych artystów lub sztuki z kraju/regionu, wokół którego skupiała się dana edycja wydarzenia. Wykłady często przybierały unikalną formułę zakładającą wystąpienia samych artystów połączone z otwartymi spotkaniami lub wykładów popularyzatorskich prowadzonych przez wybitnych specjalistów i/lub współpracowników zaproszonych artystów. Warto tu wymienić choćby Mårtena Spångberga – znanego dziś choreografa i reżysera – z prelekcją o twórczości Fabre’a czy wybitnego socjologa i badacza tańca Rudiego Laermansa z wystąpieniem o flamandzkim tańcu współczesnym. Pokazy festiwalowych spektakli odbywały się w Centrum Sztuki Współczesnej Zamku

Ujazdowskim oraz na scenach teatrów dramatycznych (m.in. Teatru Studio, Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, Teatru Collegium Nobilium, nieistniejącego już Teatru Małego – sceny impresaryjnej Teatru Narodowego). Ze względu na to, że występy wielu twórców na festiwalu były ich pierwszymi prezentacjami w Polsce (a w niektórych przypadkach jednocześnie jedynymi), festiwal pełnił funkcje popularyzatorskie. Szczególną zasługę na polu edukacji artystycznej Rozdroże miało w pierwszej dekadzie swojego istnienia, ponieważ po wejściu Polski do Unii Europejskiej (2004) znacznie łatwiejsze stało się zarówno pozyskanie przez organizatorów środków na występy zagranicznych twórców, jak i wyjazdy polskich artystów na zagraniczne wydarzenia. Festiwal niezmiennie dobrze spełniał swoje zadanie, a dzięki interdyscyplinarno-autorskiej formule nie miał odpowiednika wśród odbywających się w Polsce imprez kulturalnych. W 2021 nastąpiło wznowienie festiwalu.

Julia Hoczyk

Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny w Paryżu

[Concours de chorégraphie]

zorganizowany w 1932 z inicjatywy Archives internationales de la danse (AID – Międzynarodowe Archiwa Tańca), działającego w latach 1931–1952 stowarzyszenia powołanego przez Rolfa de Maré, którego celem było dbanie o dziedzictwo Baletów Szwedzkich, a także szersza działalność dokumentacyjna, recenzencka i archiwizacyjna dotycząca tańca. Stowarzyszenie AID prowadziło m.in. muzeum, wydawało czasopismo, organizowało konferencje i wystawy. W dniach 2–4 lipca 1932 AID zorganizowało w Paryżu pierwszy Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny, poświęcony pamięci choreografa Baletów Szwedzkich Jeana Börlina (1893–1930).

Programowi głównemu towarzyszyły konkursy dla młodych tancerek i tancerzy oraz konkurs makiet scenograficznych i kostiumów do spektakli baletowych. W konkursie choreograficznym wzięli udział uczestnicy z: Austrii (Gertrud Bodenwieser, Tanzgruppe Hellerau–Laxenburg z choreografią Rosalii Chladek), b. Czechosłowacji (Teatr ruchu Jarmily Kröschlovej), Francji (Janine Solane, Pierre Conté, Tony Gregory), b. Jugosławii (Pia i Pino Mlakar), Litwy (Anna Kerré), Niemiec (Folkwangbühne Essen – Kurt Jooss, Dorothee Günther, Ursel Renate Hirt oraz Oskar Schlemmer z *Baletem triadycznym*), Polski (zespół Ireny Prusickiej ze spektaklem *Uśmiech lalki*, aranżacja muz. Mieczysław Gomółka, oraz Balet Tacjanny Wysockiej z czteroczęściową suitą *Images Polonaises*, muz. Jan Adam Maklakiewicz, libretto Leon Schiller, kostiumy Zofia Stryjeńska i Wincenty Drabik), Rosji (Lubov Yegorova, Boris Knyazev, Lydia Nesterovsky), Stanów Zjednoczonych (Caird Leslie), Szwajcarii (Trudi Schoop) oraz Szwecji (Astrid Malmberg). Przyznano dwie główne nagrody finansowe i medale: złoty wraz z pierwszą nagrodą dla *Zielonego stołu* w choreogr. Joossa, i srebrny wraz z drugą nagrodą dla Chladek za spektakl *Les contrastes*, brązowy medal dla *Baletu triadycznego*.

Dwa kolejne konkursy międzynarodowe AID zorganizowało w Sztokholmie (1945, pierwsza nagroda – Julián Algo, druga nagroda – Birgit Cullberg) oraz w Kopenhadze (1947, pierwsza nagroda – Jean Weidt, druga nagroda – Ivo Cramér).

BIBLIOGRAFIA: *Archives internationales de la danse*, Paris 1932.

Joanna Szymajda



Il. 51. Ruth Sorel-Abramowicz w tańcu solowym *Matka*, Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie, 1933. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego

[Warszawa 1933]

jeden z najważniejszych konkursów tańca w dwudziestoleciu międzywojennym, często niesłusznie numerowany jako I MKTA. Chronologicznie był drugim takim wydarzeniem, choć pierwszym poświęconym prezentacjom solowym – pozostałe konkursy odbyły się m.in. w 1932 (Paryż), 1934 (Wiedeń), 1936 (Berlin), 1939 (Bruksela). Zorganizowany został przez czasopismo „Muzyka / La Musique”, wydawane pod redakcją Mateusza Glińskiego. Wydarzenie odbyło się w dniach 9–16 czerwca 1933 w warszawskim Teatrze Wielkim i zaangażowało nie tylko osoby ze świata tańca, lecz także reprezentantów innych dziedzin sztuki i elity polityczne. Konkurs patronatem objęła Jadwiga Beck, pierwsza dama polskiej dyplomacji, żona Józefa Becka, ministra spraw zagranicznych II RP. Komitet honorowy skupiał aż 23 osoby ze świata sztuki i administracji kulturalnej.

W skład komitetu wykonawczego wchodził m.in. polityk i dyplomata Karol Bertoni, *prima-balerina* Halina Szmolcówna, dyrektor baletu warszawskiego i warszawskiej szkoły baletowej Piotr Zajlich, tancerki i choreografki sceny pozabaletowej: Janina Mieczysłowska, Adolfina Paszkowska, Irena Prusicka, Taczanna Wysocka. W sędziach konkursowych zasiadali zarówno badacze i krytycy (np. Stanisław Głowacki, Josef Lewitan, Henryk Liński, Rolf de Maré), jak i artystki i artyści tańca (m.in. Gertrud Bodenwieser, Valeria Kratina, Antoni Romanowski, Max Terpis, Carlotta Zambelli), sztuk plastycznych (Wincenty Drabik, Zofia Stryjeńska) czy muzyki (Grzegorz Fitelberg, Jan Adam Maklakiewicz). W skład jury honorowego wchodziły sławy nieobecne, ale dodające wydarzeniu prestiżu, wśród nich: Jan Ciepliński, Elizabeth Duncan, Matylda Krzesińska, Rudolf Laban, Leon Schiller.

MKTA był otwarty na wszystkie nurty tańca, grupy wiekowe, narodowości. Nadeszło 128 zgłoszeń z 23 krajów, ostatecznie przybyło 105 uczestników z 19 krajów. Każda prezentacja mogła trwać do 15 minut. Jury brało pod uwagę kilka kryteriów i oceniało: kompozycję tańca (do 20 punktów przy wykonaniu własnej choreografii, do 5 punktów, gdy układ był cudzego autorstwa, co część prasy odebrała jako wyraz preferencji nurtów pozabaletowych), technikę (do 20 punktów), ekspresję (do 15 punktów), muzykalność (do 10 punktów), kostium (do 5 punktów), wrażenie ogólne (do 30 punktów). Na wydarzenia towarzyszące złożyły się: występ baletu opery warszawskiej (*Obrazek sprzed 100 lat. Zaproszenie do tańca*, inscenizacja i choreogr. Zajlich, muz. Carl Maria Weber; *Szopeniana*, choreogr. Zajlich, muz. Fryderyk Chopin; *Pan Twardowski*, choreogr. Zajlich, muz. Ludomir Różycki), *Wieczór tańca zespołowego. Nowe formy taneczne* (zespoły Haliny Krukowskiej, Stefanii Paszkówny, Prusickiej, Wysockiej – z tańcami autorstwa dyrektorek, zespół Mieczysłowskiej w tańcach w choreogr. dyrektorki i Ingeborgi Kröker), *Wieczór tańców polskich* w wykonaniu zespołu Wysockiej, *Koncert polskiej muzyki tanecznej* Orkiestry Polskiego Radia pod dyr. Grzegorza Fitelberga, *Halka* zaprezentowana przez Teatr Wielki oraz oficjalne wydarzenia towarzyskie odbywające się w Warszawie, Wilanowie, Natolinie, Łowiczu.

Zwycięstwo w większości przypadło wykonawcom tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*): pierwszą nagrodę zdobyła Ruth Sorel-Abramowicz, drugą Rosalia Chladek (która rok wcześniej w Paryżu zajęła ze swoją trupą także drugie miejsce), trzecią przyznano Rolfowi Arco, a czwartą Alexandrowi von Swaine. Wręczono też medale: złote zdobyli Georg Groke i Olga Sławska, zarazem laureatka nagrody dodatkowej Rolfa de Maré dla najlepszego zawodnika; srebrne medale trafiły do Marii Fedro, Poli Nireńskiej i Simone Binoi, a brązowe przyznano Lilli Sandberg, Gerdzie Kretzschmar i Africe Doering. Wręczono także nagrody specjalne: Radenowi Mas Jodjanie za taniec narodowy (artysta zrzekł się jej na rzecz innego uczestnika – Roemahlaiselana), Lycette Darsonval za taniec klasyczny,

Ziucie Buczyńskiej za polski taniec ludowy i Julii Marcus za taniec groteskowy. W kategorii dziecięcej na podium stanęły kolejno: Luba Szapiro, Ewa Kołogórska i Cesia Fijewska.

Warto zauważyć, że część nagrodzonych odniosła sukces także rok później, w Wiedniu, gdzie w kategorii solowej zwyciężyła Buczyńska, Nireńska otrzymała drugą nagrodę, a Sławska zajęła miejsce ósme. Fedro przypadło wówczas czwarte miejsce jako solistce, a ze swoją grupą zdobyła drugą nagrodę w kategorii zespołowej. Wiedeński tryumf Buczyńskiej nie był bynajmniej ostatnim, gdyż w 1936 w Berlinie zajęła w kategorii solowej pierwsze miejsce *ex aequo* z pięciorgiem innych nagrodzonych; Sławska otrzymała tam honorowe wyróżnienie. Także zawodniczki z kategorii dziecięcej wyróżniły się w kolejnych latach. Kołogórskiej w Wiedniu przyznano dyplom uznania, a dwie dziecięce zawodniczki wyróżnione w Warszawie nagrodami rzeczowymi odnotowały wysoką punktację w 1939 w Brukseli: Stefania Pokrzywińska zdobyła już wtedy w kategorii zawodowej drugie miejsce i nagrodę Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, a Irasema Warchałowska otrzymała trzecią nagrodę w kategorii juniorek.

Na zakończenie MKTA odbył się pokaz nagrodzonych, a następnie *tournee* po Polsce. Konkurs odbił się szerokim echem w prasie zagranicznej. Relację zamieszczoną w miesięczniku „Pologne Littéraire” zatytułowano *Świetny sukces artystycznej imprezy tanecznej* [Księga pamiątkowa 1933: 44], „Dancing Times” pisał o *Pięknych dniach w stolicy Polski* [Księga pamiątkowa 1933: 45], a „Neue Freie Presse” donosiła o *Wydarzeniu artystycznym szczególnego znaczenia* [Księga pamiątkowa 1933: 48]. „L’Intransigeant” twierdził, że „Konkurs musi wywołać renesans sztuki tanecznej w Polsce” [Księga pamiątkowa 1933: 51], a „La Revue Musicale” zapowiadało, że „Polska stanie się ziemią obiecaną dla tańca artystycznego” [Księga pamiątkowa 1933: 52].

Opinie polskiej prasy były bardziej zróżnicowane i choć przeważały wrażenia pozytywne, nie obyło się bez sporów. Można odnieść wrażenie, że każdy aspekt wydarzenia zbierał zarówno krytykę, jak i pochwały. „Jury zgrupowało sporo tegich nazwisk. [...] Ci, co są, zwłaszcza jeśli idzie o zagranicę, przedstawiają się bardzo imponująco. Za to z nami gorzej, bo poza Romanowskim reszta naszych jurorów, chociaż malowała od czasu do czasu taneczne obrazki, kostiumy czy komponowała muzykę, to przecież z samą techniką tej sztuki ma bardzo mało wspólnego” [„Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony” 13 VI 1933] – tę krytyczną opinię kontrowano podkreśleniem, że „obok specjalistów, tancerzy i teoretyków tańca, jak Lewitan i Rolf de Maré”, w sądzie konkursowym zasiadali malarze i muzycy umiejący fachowo punktować kryteria określone w regulaminie [„Kurjer Poranny” 6 VII 1933]. Różnorodność prezentacji konkursowych spotykała się zwykle z uznaniem, o którym świadczą na przykład słowa podsumowania: „istnieje tylko jedna sztuka taneczna [...] wszystkie jej dzisiejsze odmiany wywodzą się ze wspólnego źródła, którym jest założone głęboko w naturze ludzkiej dążenie do piękna i jego wyrażania ruchem ciała” [„Kurjer Poranny” 6 VII 1933]. Ale budziła także kontrowersje: „Sceny mimiczne nie mające nic z tańcem wspólnego, taniec obrzędowy, to znów jakieś impresje, groteski, symbole, ba – taniec kabaretowy... Cały pele-mele przewija się przed oczyma sędziów” [„Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony” 14 VI 1933].

Recenzje nie były też zgodne co do oceny poziomu polskiej reprezentacji. Z jednej strony twierdzono, że „Kraj, który dał tylu pierwszorzędnym tancerzy, na konkursie nie pokazał nic. Zresztą, gdyby nie Niemcy, męska reprezentacja zawodników konkursowych przedstawiałaby się zdecydowanie słabo. A w ogóle, poza kilku tancerkami, strona artystyczna konkursu przedstawiała się bardzo miernie” [„Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony” 16 VI 1933]. Z drugiej zaś strony relacje bogate były w opinie zgoła przeciwne: „Trudno objąć w danej chwili całokształt konkursu ze względu na jego różnorodność; zaznaczyć z zadowoleniem można, że tancerze polscy zdobyli znaczną przewagę, zwycięsko konkurując z zagranicą. Polski balet raz jeszcze podkreślił te chlubne tradycje, jakie posiada w królestwie Terpsychory” [„Świat” 17 VI 1933].



Il. 52. Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie, 1933, rozdanie nagród w Teatrze Wielkim. W pierwszym rzędzie (od drugiej osoby od lewej): Irena Prusicka, Karol Bertoni, Halina Szmolcówna, Stanisław Brzeziński, Wacław Jędrzejewicz, Warszawa 1933
©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Najsilniej kwestionowano werdykt plasujący polską tancerkę dopiero na szóstym miejscu, ale i te zarzuty odpierano na łamach prasy. Maklakiewicz podkreślał, że w każdym konkursie jury musi oceniać wyłącznie poziom artystyczny, nie ulegając pokusom patriotycznej stronnicości. Na dowód przywoływał wydarzenie muzyczne: „polskie w przeważającej większości jury konkursu szopenowskiego dwukrotnie oddawało w obce ręce palmę pierwszeństwa [...], a pianistów polskich umieszczało na szarym miejscu” [„Kurjer Poranny” 6 VII 1933].

Niezależnie od różnic w opiniach o kompetencjach jury, zasadności zróżnicowania nurtów artystycznych czy poziomie polskiej reprezentacji – raczej zgadzano się co do walorów propagandowych konkursu i chwalono zaangażowanie węgla reprezentacji rządu. Nawet gazety niechętnie organizatorom zapowiadały występ finałowy z entuzjazmem: „Cała elita stolicy z korpusem dyplomatycznym na czele wybiera się na ten wielki festiwal pożegnalny, który będzie pięknym zakończeniem sezonu teatralnego” [„Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony” 18 VI 1933].

Pokłosem MKTA były liczne występy solistek oparte na ich prezentacjach konkursowych, a także wzmożone zainteresowanie udziałem w kolejnych podobnych wydarzeniach. „Na warszawskich i prowincjonalnych scenach i estradach odzywały się w ciągu r. 1934 przeważnie echa, preludia i postludia obu konkursów, warszawskiego z 1933 r. i nowego, wiedeńskiego” [Głowacki 1935: 200]. Głowacki wskazywał także na pokonkursowy wzrost zainteresowania Polską jako atrakcyjnym miejscem pracy dla tancerzy („doskonała para laureatów Sorel i Groke, którzy po konkursie

osiedlili się na jakiś czas w Warszawie i pracowali [...] z wielką korzyścią dla powierzonej im młodzieży” [Głowacki 1935: 200]) oraz podkreślał wpływ konkursu na wzmocnienie polskich struktur tanecznych: o Towarzystwie Miłośników Sztuki Tanecznej pisał, że „ta komórka organizacyjna powstała w r. 1933, jako dalszy ciąg komitetu, który zajmował się urządzeniem międzynarodowego konkursu warszawskiego” [Głowacki 1935: 200]. Wśród założeń towarzystwa znajdowały się plany wspierania wszelkich rodzajów tańca, od scenicznego po społeczny; stanowiło ono odgałęzienie Société Internationale de la Danse (z central   w Wiedniu), którego cz  lonkami były pisma „Archives internationales de la danse” (Paryż), „Dancing Times” (Londyn) i „Der Tanz” (Berlin). Cz  łonkowie zarządu TMST byli korespondentami tych gazet, co wzmacnia   obecność polskiego ta  nca w międzynarodowym obiegu prasowym.

BIBLIOGRAFIA: „Dobry Wieczór! Kurjer Czerwony” 13 VI 1933, 14 VI 1933, 16 VI 1933, 18 VI 1933; G  lowacki, S., *Taniec w roku 1934*, „  ycie Sztuki” 1935, nr 2; *Księga pamiątkowa I-go Międzynarodowego Konkursu Ta  nca Artystycznego zorganizowanego przez czasopismo „Muzyka”*, Warszawa 1933 („Muzyka” 1933, nr 101); „Kurjer Poranny” 6 VII 1933; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; *Pierwszy Międzynarodowy Konkurs Ta  nca Artystycznego. Spis uczestników i program produkcji*, Warszawa 1933; Raszevska-Kursa, H., *Polskie – nasze | zagraniczne – cudzoziemskie – obce. Międzynarodowy Konkurs Ta  nca Artystycznego z 1933 roku w warszawskiej prasie*, [w:] *Re-Writing Dance Modernism*, red. J. Hoczyk (w druku); „  wiat” 17 VI 1933.

Hanna Raszevska-Kursa



Il. 53. Mikołaj Mikołajczyk w spektaklu solowym *Projekt: Tomaszewski*, Komuna Warszawa 2012
Fot. Marta Ankiersztejn.   Komuna Warszawa/Marta Ankiersztejn

Mikołajczyk Mikołaj

właśc. Paweł Mikołajczyk [ur. 1969]

polski tancerz i choreograf. Występował jako adept we Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego (1989/1990) i w Polskim Teatrze Tańca – Balcie Poznańskim Ewy Wycichowskiej (1990–1995), gdzie osiągnął stanowisko solisty. W 1993 uzyskał dyplom Państwowej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu. W latach 1996–1999 był związany z Teatrem Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, a następnie z Badisches Staatstheater w Karlsruhe (1999–2000). W sezonie 2000/2001 kierował zespołem baletowym w Operze na Zamku w Szczecinie, który przekształcił w autorski Teatr DNA – taniec zakodowany genetycznie. Tańczył zarówno w repertuarze klasycznym (*Giselle*, *Jezioro łabędzie*), jak i współczesnym, współpracując z takimi choreografami jak: Wycichowska, Jerzy Makarowski, Emil Wesołowski, Teresa Kujawa, Henryk Konwiński, Gray Veredon, Mats Ek, Birgit Cullberg, Antal Fodor. Był tytułowym *Wybrańcem*, w choreogr. Wycichowskiej i w reż. Marka Wortmana (TV, 1995). Debiutował jako choreograf w 1996 w Teatrze Wielkim w Poznaniu widowiskiem baletowym *Tomaszów z muz. Zygmunta Koniecznego*. Od tego czasu zrealizował wiele spektakli i projektów choreograficznych, m.in. *Tango*, *Dobranoc* (1997), *Szopen to zabawne* (1999), *Żegnaj, Polsko i Najpierw się zdziwisz, a potem się oddasz* (2001), *Oktamuj mnie, pocatuj też* (2002), *Kronika zapowiedzianej śmierci* (2003), *Wszystko jutro, czyli lalki wybawione* (2010), *Projekt: Tomaszewski* (2012), *Projekt: Mikołaj Kantor Mikołajczyk* (2015), *Śledztwo* (2019). Przygotowywał choreografię i ruch sceniczny w teatrach dramatycznych i operowych do spektakli m.in. Barbary Wachowicz, Krystyny Meissner, Mikołaja Grabowskiego, Krzysztofa Warlikowskiego, Mai Kleczewskiej, Michała Borczucha, Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Garbaczewskiego.

Po kontuzji doznanej w 2003 związał się ze Starym Browarem w Poznaniu, gdzie w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec realizował tryptyk taneczny: *Waiting* (2006), *Z tobą chcę oglądać świat* (2008) i *Plaisir d'amour* (2011), będący rodzajem artystycznej autobiografii. Od 2012 współpracuje z Zakrzewskim Domem Kultury – Dom Polski, gdzie zrealizował m.in. premierę *Teraz jest czas* w ramach projektu Wielkopolska: rewolucje.

Jest jednym z najbarwniejszych twórców polskiej choreografii ostatnich dwóch dekad; budzi skrajne emocje, nie stroni od skandalizowania i używania nagości jako formy autokreacji. Angażuje się w przygotowanie i realizację programów warsztatowych i festiwalowych, np. Letnie Spotkania Artystyczne w Kutnie, Łądeckie Lato Baletowe w Łądku Zdroju, Scena Tańca Studio Instytutu Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca). W 2016 wraz z Janem Komasą przygotował widowisko *Ksenofonia. Symfonia dla Innego*, pokazywane w ramach obchodów rocznicy Czerwca '56 w Poznaniu. W 2018 zrealizował w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku autorski spektakl *Śmierć w Wenecji, czyli czego najbardziej żałują umierający*. W ostatnim czasie podjął współpracę choreograficzną z Kaliningradzkim Okręgowym Teatrem Dramatycznym (*Orkiestra Tytanik, Najłatwiejszy sposób na rzucenie palenia*) i reżyserską w Kirowskim Teatrze Akademickim *Złote Wrota (Miłość/Любовь)*.

W 2014 został wyróżniony odznaką Zasłużony dla Kultury Polskiej, przyznawaną przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, którego stypendystą był w 2015.

BIBLIOGRAFIA: Majewska, J., *Pieski żywot (tancerza)*, „Didaskalia” 2009, nr 89.

Jagoda Ignaczak

Mim

[gr. *mimos*, łac. *mimus*]

aktor, którego ciało stanowi jego główny środek przekazywania komunikatów i ekspresji; podczas gry posługuje się przede wszystkim (lub wyłącznie) kodami ciała. Mim to ten, który naśladuje. Współcześnie częściej mówi się o aktorach teatrów pantomimy niż o mimach. Termin mim oznacza także sztukę naśladowania za pomocą ciała (sztuka mimu).

Genezy mimu należy szukać w starożytnej Grecji, ale to rzymscy mimowie byli najlepiej wykształceni w tej profesji i utrwalili ją w powszechnym dyskursie. Od początków istnienia (ok. V w. p.n.e.) mim był formą widowiska ludycznego, inną propozycją sceniczną niż uznawane za bardziej wyrafinowane formy rapsodycznego opowiadania; unikał słowa, opowieść swą snuł za pomocą gestów. Ten gatunek charakteryzował się elastycznością i zmiennością formy, stąd trudno określić jego kanoniczny kształt.

W starożytności bywali mimowie używający słów, zawsze jednak najważniejszym środkiem ekspresji był gest i ruch. Grecy mimowie nie używali masek, natomiast u rzymskich pantomimów – jak pisze Mirosław Kocur [2016] – maska odgrywała fundamentalną rolę. Sztuka pantomimy rozwijała się do końca Cesarstwa Rzymskiego. Wraz z nadejściem nowożytności skończyła się pewna tradycja. W średniowieczu miejsce mimów zajęli kuglarze, waganci, wędrowni aktorzy. Wtedy oczekiwano od nich nierzadko umiejętności akrobatycznych i cyrkowych. Typ spektakli, w których można było ich zobaczyć, ewoluował do chłopskiej farsy, intermediiów, mistrali czy XVI-wiecznej komedii sowizdrzalskiej, a we Włoszech – do komedii *dell'arte*.

Patrice Pavis [1998: 292–293], zwracając uwagę, że charakter mimu jest mocno związany z wykonawcą, wskazuje na trzy odmiany: 1) mimodram – forma, która stara się oddać pewną fabułę, narracyjna; 2) mim taneczny – używa ruchu stylizowanego, abstrakcyjnego; bliski jest baletowi, wykorzystuje muzykę. Ten typ mimu stosował Henryk Tomaszewski we Wrocławskim Teatrze Pantomimy; 3) mim czysty – forma stawiająca na czysty gest, bez potrzeby przedstawiania sytuacji.

Inaczej przedstawia odmiany mimu Helena Bytnar, która pisze: „Podążając za tradycją francuską i anglosaską, pojęcie «mim czysty», «sztuka mimu» (ang. *mime*), jeśli nie jest dookreślone w inny sposób, odnosi się do jednej jedynej techniki – tej wynalezionej przez Étienne’a Decroux, znanej również jako *mime corporel dramatique* [...]. Mim czysty nie musi odbywać się w ciszy. W klasycznym repertuarze nie ma, co prawda, tekstu towarzyszącego choreografiom, ale z tego tylko powodu, że Decroux daje pierwszeństwo ekspresji ciała. Mim w jego rozumieniu może używać głosu i nie czyni to z niego zdrajcy tradycji. Aktor bowiem staje się mimem po prostu dzięki zdolnościom technicznym i umiejętności wykonania utworów z klasycznego repertuaru na odpowiednim poziomie. Kontrola nad własnym ciałem uwalnia od przymusu ruchu naturalistycznego albo przesadnie emocjonalnego i pozwala na gest abstrakcyjny, innymi słowy – na metaforę” [Bytnar 2018].

Współcześnie technika mimu czystego jest nauczana na profesjonalnym poziomie w kilku szkołach na świecie, np. w International School of Corporeal Mime Theatre de l'Ange Fou w Londynie i Moveo Centre for Training and Creation w Barcelonie.

Polska szkoła pantomimy, zapoczątkowana przez Henryka Tomaszewskiego, wprowadza nieco zamieszania terminologicznego, gdyż Tomaszewski nazywa pantomimą to, co na świecie nazywano sztuką mimu czy mimem tanecznym. Jest twórcą mimu zbiorowego. „Stworzył grupowe przedstawienia o bardzo głębokich treściach, w których aktorzy używali głównie ciała,

ale – oprócz atletycznej doskonałości – wymagał od członków zespołu umiejętności interpretacji i improwizacji. Nie pozostał wierny konwencji wybielonej twarzy, nie poszedł żadną wcześniej wytyczoną ścieżką treningu ruchowego – wypracował własne zasady. Wielkie spektakle Tomaszewskiego nazywamy dziś pantomimicznymi. Zaprzeczyły one obiegowym opiniom o estetycznych granicach tej sztuki (choćby takiej, że aktor rezygnuje ze słowa albo posługuje się nim dopiero na drugim miejscu)” [Bytnar 2018].

W polskim dyskursie wokół pantomimy bardziej tradycyjne podejście do mimu przedstawia Stefan Niedziałkowski, uczeń Tomaszewskiego, twórca własnego Teatru Sztuki Mimu, wykładowca pantomimy w szkole Marcela Marceau – artystę mima nazywa milczącym aktorem, którego rzemiosło określa umiejętność przekazywania myśli i przeżyć emocjonalnych za pomocą ciała.

Współcześni polscy aktorzy pantomimy nie utożsamiają swojej profesji z nazwą mim, uważają bowiem, że w swojej praktyce używają znacznie szerszej gamy środków artystycznych niż naśladowanie, np. kreują rolę, grają, tańczą, a nawet posługują się słowem.

W polskim tańcu współczesnym doświadczenie sztuki mimu w swojej praktyce artystycznej zdobyli: Wojciech Misiuro, Mikołaj Mikołajczyk, Leszek Bzdyl, Maćko Prusak. Obecnie Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego podejmuje współpracę z polskimi choreografami, zapraszając ich do tworzenia spektakli repertuarowych, np. *Historia brzydoty*, choreogr. Anna Piotrowska (2013/2014), *Pustka. Pustynia. Nic*, choreogr. Bzdyl (2015/2016), *Bachantki*, choreogr. Maćko Prusak (2015/2016).

BIBLIOGRAFIA: Bytnar, H., *O sztuce pełnej smutku*, „Teatr” 2018, nr 8; Kocur, M., *O pochodzeniu pantomimy*, [w:] *Teatr swój widzę kuliście. 60 lat Wrocławskiego Teatru Pantomimy*, red. A. Charkot, J. Bajda, M. Gubler, Wrocław 2016; Królica, A., *Podobne zasady, różne profesje. Dywagacje o kondycji aktora pantomimy w kontekście praktyki teatralnej i tanecznej*, [w:] *Teatr swój widzę kuliście...*; Lecoq, J., *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, Wrocław 2011; Niedziałkowski, S., *Teatr Sztuki Mimu / Mime Art Theatre*, Warszawa [b.r.w.].

Anna Królica

Misiuro Wojciech

[ur. 1953]

polski tancerz, mim, choreograf, reżyser teatralny i telewizyjny. Absolwent Studia Baletowego przy Państwowej Operze i Filharmonii Bałtyckiej (obecnie Opera Bałtycka) oraz Studia Pantomimy przy Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Jako tancerz zadebiutował w 1967 w POiFB, a w latach 1969–1973 był tam zatrudniony jako tancerz zespołu baletowego pod kierunkiem Janiny Jarzynówny-Sobczak; wystąpił m.in. w *Szecherezadzie* (1972) i *Zamku księcia Sinobrodego* (1972) w choreogr. Jarzynówny-Sobczak. Następnie pracował jako tancerz w Operze Wrocławskiej (1973–1974), jako aktor mim we Wrocławskim Teatrze Pantomimy oraz jako aktor w Teatrze STU w Krakowie (1978–1979). Od 1975 zajmuje się choreografią, opracował układy ruchu do przedstawień w reż. Tadeusza Minca, Adama Hanuszkiewicza, Helmuta Kajzara, Kazimierza Brauna, Tomaszewskiego, Piotra Cieślaka, Jerzego Gruzy. Od 1978 do 1982 był głównym choreografem Teatru Narodowego w Warszawie.

W latach 1987–2000 prowadził autorski Teatr Ekspresji, którego był kierownikiem artystycznym i choreografem, z zespołem tym odniósł największe sukcesy artystyczne (m.in. *Umarli*

potrafią tańczyć, 1988; *Dantończycy*, 1989; *ZUN*, 1990; *Idole perwersji*, 1991; *Miasto mężczyzn*, 1994; *Kantata*, 1997; *Tango*, 1999). Teatr Ekspresji był zjawiskiem międzygatunkowym, znajdującym się na pograniczu teatru tańca, body art, sztuki performansu i sztuk wizualnych.

Do najważniejszych jego prac, stworzonych do dzieł dramatycznych i operowych, należą choreografia do opery *The Music Programme* Roxany Panufnik (reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2000), spektaklu *Hanemann* (reż. Izabela Cywińska, Teatr Wybrzeże, 2002) i opery *Don Carlos* Giuseppe Verdiego (reż. Warlikowski, Teatr Wielki – Opera Narodowa, 2000). Najważniejsze autorskie spektakle stworzone po rozwiązaniu Teatru Ekspresji to *Tamashii* (ostatnia część trzyczęściowego wieczoru *Men's Dance*, w którym choreografie stworzyli także Jacek Przybyłowicz i Roman Komassa, premiera 6 II 2009, Opera Bałtycka) i *Sen* (premiera 25 III 2011, Opera Bałtycka). W 2014 współtworzył wielkoobsadowy happening *Pierwsze Publiczne Otwarcie Dachy* w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim z okazji 450. urodzin Williama Shakespeare'a.

Charakterystyczną cechą jego choreografii autorskich jest zainteresowanie nagością, eksponowanie rzeźby ciała tancerzy, swoiste „myślenie obrazem” i wykorzystywanie bezruchu tancerzy w celu skomponowania dynamicznych obrazów scenicznych przypominających akty, w których na pierwszy plan wydobywana jest rzeźba, strzelistość, sprężystość i napięcie mięśni nagiego ciała.

Jest laureatem Pomorskiej Nagrody Artystycznej Gryf za całokształt twórczości (2012) i Sopotkiej Muzy – Nagrody Prezydenta Sopotu (1995).

BIBLIOGRAFIA: Królicza, A., *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Kraków 2011; Misiuro, W., *Autorski Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX w.*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Tomczyk-Watrak, Z., *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro. O estetyce i symbolice ciała*, Gdańsk 2003.

Katarzyna Pastuszak

Mochniej Wojciech

[ur. 1953]

polski tancerz, choreograf, pedagog, od 1994 mieszka w Kanadzie. Naukę tańca rozpoczął w młodzieżowym zespole tanecznym pod kierunkiem Renaty Pysznik w Dzielnicowym Domu Kultury Spółdzielni Mieszkaniowej Czechów w Lublinie. W latach 1989–1991 tańczył w zespole baletowym Teatru Muzycznego w Lublinie; członek założyciel i tancerz Śląskiego Teatru Tańca (1991–1995). Współzałożyciel i dyrektor artystyczny Gdańskiego Teatru Tańca (wraz z Melissą Monteros, 1994); współzałożyciel Gdańskiej Szkoły Tańca Współczesnego (1994–2002) i Stowarzyszenia Tańca Współczesnego z siedzibą w Gdańsku (1994–2004); pomysłodawca i organizator Dance EXplosions, Mini-festiwalu Improwizacji (później: Międzynarodowy Festiwal Improwizacji w 2001 w Gdańsku, w latach 2002–2006 w Zielonej Górze). Od 1995 wykładowca na Wydziale Tańca School of Creative and Performing Arts na Uniwersytecie w Calgary. W okresie 2009–2011 był członkiem Komitetu Rozwoju Tańca Współczesnego w Warszawie. Od 2007 pełni funkcję dyrektora artystycznego Center of Movement Arts w Calgary w Kanadzie i dyrektora artystycznego (wspólnie z Monteros) organizacji–parasola pod nazwą W&M Dance Projects, w ramach którego działa m.in. Surge Co. (od 2007) – zespół młodych tancerzy w wieku 16–21 lat, oferujący regularne lekcje tańca i występy, oraz WM2 Dance Co. (od 2008) – zespół adeptów W&M Physical Theatre.



Il. 54. *Time*, choreogr. i wykonanie Wojciech Mochniej i Melissa Monteros. Fot. Mike Sinnott
©W&M Dance Company

Jako tancerz występował w spektaklach takich twórców jak Anna Sokolow, Liz Lerman, Talley Beatty, Mark Haim, Stephanie Skura, Risa Jaroslow, David Dorfman, Alpo Aaltokoski, Avi Kaiser, Paula Ross, Davida Monk, Tania Alvarado i Peggy Baker.

Najważniejsze spektakle zrealizowane wspólnie z Monteros to: *Granice/Borders* (1994), *Bone Songs* (1994), *Pamiętania* (1995), *Na marginesie* (1996), *Malowany ptak* (1997), *Cienie i Szepty* (1998), *Cele/Cells* (2001), *Life is Good* (2006), *CoACTION* (2013), *We_selle* (premiera kanadyjska 2 II 2017, premiera polska 14 VI 2018) – wyprodukowany we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) w ramach programu Zamówienia choreograficzne 2018, oraz choreografie zrealizowane samodzielnie: *Made in Polska* (2004), *Secret Moments. A Trilogy of Life* (2005), *Walking on Stones* (2006), *Skins: Bodies for Sale* (2009), *Just Po Prostu* (2007).

Otrzymał nagrodę magazynu „Dance Europe” za spektakl *Just Po Prostu* w kategorii Male Dancer (2008), Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska (1999), Nagrodę Prezydenta Miasta Lublina (2000). Był stypendystą Centre for Research in the Fine Arts (2015), Canadian Network of Dance Presenters – CanDance Project (2015), Alberta Foundation for the Arts (2014).

BIBLIOGRAFIA: Kabza-Biernacka, A., *Dance in Post Communist Poland; the Story of Dance Theatre of Gdańsk*, Warszawa 2016; Kabza-Biernacka, A., *Szepty Gdańskiego Teatru Tańca – święta a jawna tajemnica*, [w:] *Ciało Ludzkie – Znak Uniwersalny*, Kraków 2003; Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Monteros, M., *Gdy runęły mury: powstanie Gdańskiego Teatru Tańca*, współpraca W. Mochniej, A. Machnik, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Katarzyna Pastuszek

Modern dance

nurt tańca, którego początki datuje się na koniec XIX w., charakteryzował się poszukiwaniem specyficznych elementów wyróżniających taniec spośród innych dziedzin sztuki. *Modern* było początkowo określeniem synonimicznym do współczesności, w historiografii tańca przyjęło się jednak wiązać jego rozwój z teoriami modernizmu i szerzej – nowoczesności, datując schyłek jego rozwoju na lata 50. XX w. (z twórczymi kontynuacjami w postaci, m.in. teatru tańca Piny Bausch). Za pionierską uznaje się pedagogikę François Delsarte’a i Émile’a Jaques-Dalcroze’a, a także artystyczne eksperymenty Loïe Fuller, Isadory Duncan, a następnie Rudolfa Labana i Mary Wigman, a w Stanach Zjednoczonych Ruth St. Denis, Doris Humphrey, Marthy Graham. Na rozwój *modern dance* w poszczególnych krajach miała wpływ specyfika danego kręgu kulturowego.

Taniec *modern* charakteryzuje się skupieniem na eksploracji ruchu ciała (jego jakości, dynamiki, uwarunkowań) jako głównym medium, którym operuje ta dziedzina sztuki. Poszukiwano ruchu naturalnego i swobodnego, poza rygiem ustalonych układów baletowych. Niezwykle istotne było generowanie ruchu, który miał ewokować emocje, przekazując w intencji twórców autentyczne duchowe stany pozacielesne. Taniec ten jednocześnie podążał za nurtem epoki, badając racjonalizację i funkcjonalizację ruchu względem indywidualnych i społecznych uwarunkowań w dobie industrializacji. Wart podkreślenia jest fakt, że w rewolucji tańca *modern* najistotniejszą rolę odegrały kobiety, dla których praktyka tańca okazała się sposobem na zerwanie z kulturowymi i społecznymi schematami ruchowymi, w jakie wtłoczone było ciało kobiety u progu XX w.

Taniec *modern* w Polsce rozwijał się dynamicznie w obszarze tańca wyrazistego – szczególnie w wydaniu *Ausdruckstanz* Wigman, u której szkoliło się wiele polskich tancerek. Znaczenie miała również chętnie praktykowana rytmika Jaques-Dalcroze’a, jak i taniec Duncan. W Polsce *modern dance* istniał nie tylko w wydaniu tańca charakterystycznego, ale również w sprzężeniu z tańcem widowiskowym czy tańcem ludowym. Do najważniejszych twórców w Polsce należeli m.in. Ziuta Buczyńska, Stefania Dąbrowska, Georg Groke, Loda Halama, Jadwiga Hryniewiecka, Janina Mieczysława, Pola Nireńska, Feliks Parnell, Irena Prusicka, Ruth Sorel-Abramowicz, Taczanna Wysocka.

BIBLIOGRAFIA: Brandenburg, H., *Der moderne Tanz*, München 1913; Brandstetter, G., *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995; Franko, M., *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington 1995; Lämmel, R., *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, Berlin 1928; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Manning, S., *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*, Minneapolis–London 2004; Martin, J., *The Modern Dance*, New York 1933; *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. K. Słoboda, Łódź 2017; *The Modern Dance*, red. V. Stewart, E. Weyhe, New York 1935.

Katarzyna Słoboda

Monteros Melissa

[ur. 1967]

kanadyjska pedagog, choreografka, tancerka, zasłużona dla rozwoju tańca współczesnego w Polsce. Ukończyła Uniwersytet Kalifornijski w Los Angeles na Wydziale Tańca oraz Uniwersytet Utah w Salt Lake City, gdzie obroniła licencjat na Wydziale Sztuk Pięknych. Od 1989 jest profesorem School of Creative and Performing Arts na Uniwersytecie w Calgary, gdzie pełniła funkcję dziekana Wydziału Tańca (2013–2014 i 2016–2019); w 2016 otrzymała tytuł profesora. Od 1994 jako dyrektor artystyczna, choreografka i tancerka współtworzy razem z Wojciechem Mochniejem W&M Physical Theatre, który w latach 1994–2002 działał w Gdańsku pod nazwą Gdański Teatr Tańca (GTT), a od 2002 ma siedzibę w Calgary (Kanada). W okresie 1991–1994 współpracowała z Jackiem Łumińskim, tworząc podstawy Śląskiego Teatru Tańca w Bytomiu; w 1993, dzięki stypendium Fulbrighta, pracowała w ŚTT na stanowisku doradcy artystycznego. Dla ŚTT stworzyła takie choreografie jak *Empty Rooms* (Puste pokoje, 1992), *Voices* (Głosy, 1992), *Limits of Joy* (Granice radości, 1994). Jako tancerka występowała w spektaklach zespołu Strong Wind – Wild Horses (Seattle), M-Body Company pod kierownictwem Davidy Monk (Calgary), a także w choreografiach Pauli Ross, Alpo Aaltokoskiego, Aviego Kaisera, Darcy’ego McGehee, Erina O’Connora, Christine Fricker. Jako choreografka współpracowała m.in. z JoJo Oulu Dance Centre (Finlandia), Risa Steinberg Company (Nowy Jork), Springboard Dance Collective (Calgary), EKO Dance Projects (Calgary). Tworzy choreografie również dla teatru dramatycznego i filmu.

W 1996 razem z Mochniejem założyła Gdańską Szkołę Tańca Współczesnego, w której uczyli tancerze GTT i zapraszani przez Monteros i Mochnieja wykładowcy z Polski i z zagranicy. W latach 1997–2003 organizowali ogólnopolskie prezentacje form tanecznych Dance EXplosions; od 1996 do 1999 byli doradcami artystycznymi i promotorami artystów dla Bałtyckiego Uniwersytetu Tańca.

Od 2007 pełni funkcję dyrektora artystycznej (wspólnie z Mochniejem) organizacji parasolowej pod nazwą W&M Dance Projects.

Za wkład w rozwój tańca współczesnego w Polsce i Gdańsku oraz za całokształt pracy artystycznej Monteros została wyróżniona Nagrodą Prezydenta Miasta Gdańska (1996). Otrzymała nagrody Canada Council, Alberta Foundation for the Arts i wielu innych międzynarodowych organizacji wspierających kulturę.

BIBLIOGRAFIA: Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pękała, Gdańsk 2017; Monteros, M., *Gdy runęły mury: powstanie Gdańskiego Teatru Tańca*, współpraca W. Mochniej, A. Machnik, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; Hajdysz, M., *Raport o stanie tańca w Trójmieście*, przygotowany na I Kongres Tańca, IMiT 2011; Majewska, J., J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*, Kraków–Łódź 2009.

Katarzyna Pastuszek

Mudra

ośrodek kształcenia artystycznego i badań nad sztukami performatywnymi (Mudra – Centre de perfectionnement et de recherche des interprètes du spectacle) – szkoła tańca założona w Brukseli przez Maurice’a Bédarta, działająca w latach 1970–1988. Był to pierwszy niezależny ośrodek kształcący w zakresie współczesnego baletu według koncepcji jego założyciela, uwzględniającej naddaną warstwę spirytualistyczną (słowo „mudra” w sanskrycie oznacza rytualny gest). Program nauczania obejmował początkowo trzy lata, potem ze względów finansowych został skrócony do dwóch. Kompleksowość nauczanych przedmiotów – taniec klasyczny i taniec współczesny, śpiew, rytmika, solfeż, scenografia, joga, *flamenco*, gra aktorska – miała służyć kształceniu „tancerza totalnego”. Wśród absolwentów szkoły znajdują się pionierzy nowego tańca francuskiego i nowego tańca belgijskiego: Dominique Bagouet, Anne Teresa de Keersmaecker, Maguy Marin, Michèle Noiret, Michèle-Anne De Mey, Pierre Droulers, Karine Ponties. W 1977 Bédart otworzył filię Mudry w Dakarze (Mudra–Afrique), natomiast od 1992 opracowana przez niego koncepcja kształcenia jest kontynuowana w szkole Rudra w Lozannie.

BIBLIOGRAFIA: Genevois, D., *Mudra, 103 rue Bara. L'École de Maurice Bédart, 1970–1988*, Bruxelles 2016.

Joanna Szymajda

Musical

amerykański gatunek teatru muzycznego, którego istotnym składnikiem jest taniec. Sceny baletowe były częścią opery od jej powstania (XVII w.); przykład bliższy współczesności to tańczony w rytmie *ragtime’u* duet Filizanki i Czajniczka z opery *Dziecko i czary* Maurice’a Ravela (1925). Taniec osadził się też mocno w dziejach operetki, zwłaszcza francuskiej i wiedeńskiej od poł. XIX w. i na początku XX w. (np. galopy i kankan w utworach Jacques’a Offenbacha, walce w utworach Johanna Straussa i Franza Lehára). Na obecność tańca w musicalu wpływ wywarła

rywalizacja z popularną na kontynencie amerykańskim europejską operetką, rozkwit jazzu, jak też rozwój baletu i *modern dance*. Taniec musicalowy cechowała silna rytmizacja. Po raz pierwszy profesjonalni tancerze wystąpili w musicalu *Oklahoma* Richarda Rodgersa i Oskara Hammersteina II (Broadway 1943). Dzięki choreografii Agnes de Mille plastycznie wyrazili dramatyczny konflikt między farmerami a kowbojami w tańcach inspirowanych folk i etno, zachowali spójność z charakterami postaci, pogłębili znaczenia ich działań. Znalazła się tu też scena snu bohaterki Laurey, tzw. *dream ballet*, odtąd składnik wielu musicali (czasem w konwencji klasycznych wariacji, *adagia* albo *pas de deux*). Do *Kiss me, Kate* Cole'a Portera (Broadway 1948) choreografka Hanya Holm, współtwórczyni amerykańskiego *modern dance*, zaangażowała dwa zespoły – białych i czarnych tancerzy, wykorzystując dla ich układów m.in. technikę stepu.

Największe osiągnięcia w musicalowej choreografii miał Jerome Robbins. W *Billion Dollar Baby* Mortona Goulda (Broadway 1945) dał wystudiowany satyryczny obraz lat 20. XX w., ze słynnym *charlestonem*, żalobną procesją gangsterów i dwiema scenami *dream ballet*. Sfilmowane *West Side Story* (Broadway 1957) przyniosło mu dwa Oscary, za choreografię – po raz pierwszy w dziejach nagrody – i za współreżyserię. Równie silnie utanczniony był *Skrzypek na dachu* Jerry'ego Bocka w choreogr. Robbinsa (Broadway 1964). Zawierał rozbudowaną scenę wesela żydowskiego (taniec chasydów, taniec z butelkami) i dwie sceny *dream ballet*: liryczny taniec dziewcząt (myśli Tewjego o losach córek) i miłosne *adagio* Chawy z Fiedką; tytułowy Skrzypek to postać niema, częściowo tańcząca.

Rockowy musical *Hair* Galt MacDermota (off-off Broadway 1967, choreogr. i reż. Gerald Freedman) oddawał w naturalny sposób tańce ówczesnych hippisów. *Chorus line* Marvinha Hamlisha (Broadway 1975) w akcji przedstawiającej casting do spektaklu musicalowego zręcznie łączył taniec zindywidualizowany ze zbiorowym; choreograf tego przedstawienia, Michael Bennett, sam wcześniej był tancerzem musicalowym. Musical *Chicago* Johna Kandra, z akcją osadzoną w latach 20. (Broadway 1975), miał bogatą warstwę choreograficzną opracowaną przez Boba Fosse'a; sfilmowany w 2002 otrzymał sześć Oscarów, w tym za choreografię dla Roba Marshalla.

Polskie utwory zwane musicalami powstawały od lat 60. XX w.; dominował w nich taniec rewiowy. Musicalowy styl wykonawczy ukształtował się w Teatrze Muzycznym w Gdyni. W *Panu Zagłobie* Augustyna Blocha (choreogr. Wiktor Charczenko, 1972) była inscenizowana scena bitwy, tańce kozackie, taniec Zmor w Czarcim Jarze. W musicalu *Pancerni i pies* Benedykta Konowalskiego (choreogr. Zofia Kuleszanka, 1973) obok sceny bitwy pojawiły się tańce myśliwych, *dream ballet* (*Poznanie dziewczyny*) oraz „pojedynek” tańców syberyjskiego ze zbójnickim. W amerykańskich musicalach wystawianych w Gdyni choreografie tworzyli: Jan Szurmiej (*Skrzypek na dachu*, 1984), Jerzy Sidorowicz (*Jesus Christ Superstar*, 1987), Jarosław Staniek (*West Side Story*, 1992; *Hair*, 1999; *Chicago*, 2002), Joanna Semeńczuk (*Kiss me, Kate*, 2006). Pod koniec dyrekcji Macieja Korwina (1995–2013) wystawiono, ze sprawnym zespołem baletowym, cieszące się uznaniem polskie musicale z muz. Piotra Dziubka: *Lalkę* wg Bolesława Prusa (2010) i *Chłopów* wg Władysława Reymonta (2013); taniec i ruch (choreogr. Beata Owczarek i Eliza Kujawska) organizowały tam, w najdrobniejszym szczególe, przestrzeń sceniczną, tempo spektakli i ich narrację.

Teatr Rozrywki w Chorzowie (uprzednio Music-Hall TVP) wystawiał kameralne musicale od 1985 (*Huśtawka* Cy Coleman, choreogr. Zofia Rudnicka). Z powiększonym zespołem baletowym grał *Skrzyпка na dachu* (choreogr. Henryk Konwiński, 1993), *Evitę* Andrew Lloyd Webbera (choreogr. Przemysław Śliwa, 1994), *Oliwiera* Lionela Barta (choreogr. Jacek Badurek, 2008). Sceną amerykańskich i londyńskich musicali stał się pod dyr. Wojciecha Kępczyńskiego, reżysera, Teatr Muzyczny Roma (do 1994 Operetka Warszawska). Po premierze *Crazy for you* George'a Gershвина

(1999) wystawiono tam m.in. *Koty* (2004) i *Upiora w operze* Webbera (2008), *Miss Sajgon* (2000) i *Les Misérables* Claude-Michela Schönberga (2010), *Deszczową piosenkę* Nacio Herba Browna (2012). Choreografie Marka Pałuckiego, Jacka Badurka, Pauliny Andrzejewskiej, Agnieszki Brańskiej wzorowały się na licencjonowanych inscenizacjach Broadwayu i West Endu.

Teatr Muzyczny w Poznaniu obok klasycznego repertuaru operetkowego sporadycznie wystawia musicale (*Evita*, 2015). Pojawiają się też one w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu, jak *Chorus Line* z oryginalną choreografią Bennetta (2008) czy *Hair* (2010).

Choreografią spektaklu dyplomowego warszawskiej PWST (obecnie Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza) *Złe zachowanie* (na podstawie musicalu *Ain't Misbehavin* Fatsa Wallera, 1984) zwrócił na siebie uwagę Janusz Józefowicz (absolwent Wydziału Aktorskiego warszawskiej PWST, tańca uczył się w Szkole Wokalno-Tanecznej TVP w Koszęcinie i w Pradze u Franka Towena). Współpracował przy telewizyjnych widowiskach rozrywkowych, współtworzył *Metro* Janusza Stokłosa, uznane za pierwszy polski musical broadwayowski. Pracował wówczas przez osiem miesięcy z przyjętymi po castingach amatorami; po premierze (1991) *Metro* pokazano na Broadwayu (1992). Wraz ze Stokłosą tworzył inne musicale: *Piotruś Pan* (2000), *Romeo i Julia* (2005), *Polita* (2011), jest obecnie wiodącym twórcą polskiego tańca musicalowego.

BIBLIOGRAFIA: Bielacki, M., *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994; Kydryński, L., *Przewodnik operetkowy*, Kraków 1977; Mikołajczyk, J., *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwice 2010.

Małgorzata Komorowska

Muzyka w tańcu

Muzyka tworzy z tańcem historycznie zmienne relacje na płaszczyźnie rytmicznej, formalnej i ekspresyjnej. Zachodzi w nich równorzędność albo nadrzędność muzyki lub tańca. Pierwotnie muzyka – instrumentalna – spontanicznie towarzyszyła rytuałom religijnym i świeckim; jej rytm, tempo i dynamika dyktowały kroki i ruch z jego ekspresją; pełniła funkcję porządkującą i w znacznym stopniu inspirującą. Bywała nieodzowna przy tańcach we wczesnych formach teatralnych, w antyku (greckie dionizje) i średniowieczu (misteria). W epoce renesansu muzykę komponowano i zapisywano, a jej funkcja – formotwórcza: frazy, okresy, części instrumentalnego utworu znajdowały odbicie w układzie tańca. W okresie baroku (XVI–XVII w.) doszło do absolutnej jedności w splocie muzyki i tańca. Dworskie tańce z opisem kroków i figur otrzymały swoją kodyfikację (*Orchésographie* Thoinot Arbeau, 1589). Odpowiadające im utwory muzyczne – instrumentalne bądź instrumentalno-wokalne – zbierano w suity o ustalonym porządku, zależnie od kraju pochodzenia, francuskie bądź angielskie. Ich przeznaczenie było koncertowe lub teatralne (ceremonie, bale, przedstawienia), na poły dekoracyjne. W czasach Ludwika XIV, znanego mecenasa baletu, poza formami dworskimi (Jean-Baptiste Lully) rozwijały się także tańce wiejskie, wykonywane z towarzyszeniem instrumentów ludowych i śpiewu, utrwalające w tradycji określone kroki i figury. Praktyk i teoretyk baletu Jean-Georges Noverre w swoim dziele *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) odszedł od mozaiki barokowych tańców jako przerywników, suit, *entrées*; stworzył koncepcję *ballet d'action*, w której muzyka zyskała ciągłość, przybrała charakter programowy, ilustrujący akcję. Uważał, że „skoro muzyka i taniec tworzą widowisko sceniczne, efekty wytworzone przez połączenie tych sztuk stają się wzniosłe, a ich magia wyczarowuje triumf zarazem serca i umysłu” [za: Mamontowicz 1982]. Tę koncepcję

zrealizował Christoph Willibald Gluck, komponując muzykę do pierwszego w dziejach baletu fabularnego *Don Juan* (1761). W XIX w. kreacyjne talenty choreografów i kunszt ekspresyjny tancerzy wraz z rozkwitem klasycznej techniki baletowej odpowiadającej romantycznemu treściom doprowadziły do dominacji tańca nad muzyką. Muzyka, aż do kompozycji baletowych Piotra Czajkowskiego służebna i użytkowa, poprzestawała na funkcji porządkującej. W XX w. role znowu się odwróciły (zob. kompozytorzy baletów w XX w.). Muzyka tworzona dla tańca zyskała takie wartości autonomiczne, że wykonywana jest na koncertach. Kompozytorzy wzbogacają ją o funkcję dramaturgiczną (motywy przewodnie postaci i sytuacji, np. w *Romeo i Julii* Siergieja Prokofiewa), choreografowie wykorzystują na rozmaite sposoby. Cały nurt symfonicznych baletów to wynik inspirującej funkcji muzyki; emocjom w muzyce odpowiadają emocje wyrażane tańcem. Muzyka oparta na stylizacji folkloru (*Trójkątny kapelusz* Manuela de Falli, *Harnasie* Karola Szymanowskiego, *Gajane* Arama Chaczaturiana, *Rodeo* Aarona Coplanda) pełni funkcję lokalizującą akcję baletu, narzucając tańcom charakter narodowy (hiszpański, góralski, armeński, kowbojski). Funkcję porządkującą muzyki przypomniał twórca metody tzw. rytmiki – Émile Jaques-Dalcroze; w rezultacie George Balanchine czystą konstrukcją ruchową dokonywał choreograficznej paraleli, wizualizacji partytury muzycznej (m.in. w realizacjach baletów Igora Strawińskiego). Modelowy przykład porozumienia kompozytora z choreografem stanowił temat z wariacjami *Cztery temperamenty* Paula Hindemitha, w którym Balanchine, zgodnie z tytułem utworu, układem kolejnych *pas de deux* oddał charakter melancholika, sangwinika, flegmatyka i choleryka (1946). Serge Lifar deklarował bunt przeciwko Strawińskiemu; twierdził, że jego utwory (o nieregularnym metrum) nie nadają się do tańca. Uważał, że taniec był pierwszy i doskonale może obywać się bez muzyki; tańcem można wyrazić wszystko. Cytował Paula Valéry'ego: „Pięty tancerki zazdroszczą wargom filozofa” [Lifar 1955: 11]. Manifestem takiej jego postawy stał się balet *Ikar* (1935), tańczony jedynie przy dźwiękach perkusji w rytmach podyktowanych przez Lifara. Perkusję i rytm jako partnera warstwy ruchowej propagował także Rudolf Laban i jego uczniowie, a jednym z najsłynniejszych utworów z wykorzystaniem perkusji jest *Hexentanz* Mary Wigman.

Przeciwny nurt reprezentował Michaił Fokin; jego zdaniem tańczyć można każdą muzykę. Ta tendencja przeważała. Choreografowie zestawiają w kolażach dowolne utwory muzyczne: podobne (Boris Eifman, Krzysztof Pastor) albo kontrastowe (John Neumeier, Jean-Christophe Maillot), to podobieństwo albo kontrast odzwierciedlają tańcem i kostiumem scenicznym. W nowoczesnym teatrze tańca twórcy chętnie operują ciszą, wpłatają utwory muzyczne z uwagi na ich funkcję tekstu kulturowego (np. Pina Basuch) lub pejzażu dźwiękowego. Czasem ograniczają się do dźwięków, jakie rodzi ruch (muzyka ciała, tzw. gestodźwięki, *body percussion*), dają też tancerzom głos (wydawanie okrzyków, wypowiadanie sylab i słów). Nowy materiał dźwiękowy (elektronika) i nowe techniki kompozytorskie (serializm, aleatoryzm) wymuszają inne rodzaje ruchu. W nieustannym rozwoju i przemianach zarówno muzyki, jak i tańca ich wzajemna zależność wydaje się trwała.

BIBLIOGRAFA: Arvey, V., *Choreographic Music for the Dance*, New York 1941; Haskell, A., *Balet*, przeł. A. Bońkowska, Kraków 1969 [*Tło estetyczne – Muzyka*]; Lifar, S., *La musique par la danse. De Lulli à Prokofiev*, Paris 1955; Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie doświadczenia* [materiały z konferencji na temat relacji muzyki i tańca w ramach Festiwalu Interbalet '82 w Budapeszcie], „Taniec”, Poznań 1982; Turska, I., *Funkcje muzyki w widowisku baletowym*, „Taniec”, Poznań 1980.

Małgorzata Komorowska

Nagość w tańcu

W sztuce tańca problematyka nagości wynika z rozumienia roli ciała. W kulturze zachodniej aż do końca XIX w., kiedy dominował taniec dworski, a później baletowy, tańczący eksponowali kompozycję ruchową związaną z kompozycją muzyczną, co w praktyce oznaczało traktowanie ciała ludzkiego jako kinetycznego obiektu przeznaczonego do percepcji wzrokowej. Stopniowo taniec zaczynał być postrzegany jako estetyczna forma ruchu ludzkiego, a w końcu jako fizyczny wyraz kreatywności jednostki. Dokonało się to za sprawą przemian obyczajowych. Nastąpiło rozdzielenie ubioru jako znaku tożsamości społecznej od ciała jako symptomu obecności indywiduum w horyzoncie percepcyjnym innego. Zbiegło się to z narodzinami tzw. tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*), który odrzucił konwencję baletową wraz z jej, ukrywającym ciało performerem, kostiumem i skodyfikowanym językiem ruchowym.

Tendencja ta zmierzała do rewizji społecznych uwarunkowań rozumienia przeciwieństwa kostiumu i nagości lub eksponowała walory samej cielesności ludzkiej czy wręcz ciała jednostkowego. W pierwszym przypadku należałoby zatem potraktować nagość jako znak lub akt publicznego obnażenia (postaci dramatycznej lub konkretnej osoby), w drugim przypadku jako działanie sceniczne będące elementem estetyki widowiska, w tym jako środek oddziaływania na emocje widza (prowokacja), jako przedmiot kontemplacji (krytyczna reakcja na wygląd ciała) lub jako narzędzie artystycznej kreacji (uwidacznia grę ciałem). Często nagość staje się dodatkowo znakiem scenicznej egalitarności performerów lub unieważnienia społecznych różnic postaci dramatycznych. Dzięki nagości tancerza widz może także ocenić materialność ciała i jego relacje z materią otoczenia, śledzić wysiłek tancerzy oraz ich wzajemne oddziaływania fizyczne.

Odkrycie artystycznych walorów nagości stało się więc niezbędnym elementem rozwoju tańca współczesnego. Za prekursorkę tej sztuki uznaje się Isadorę Duncan, która na początku XX w. zrzuciła baletowy kostium i pantofle, żeby obnażyć własne ciało jako ciało tańczące. Za tym przykładem poszły największe gwiazdy sceny tanecznej: Wacław Niżyński, tańczący pozornie nago w *Popołudniu fauna* (1912), czy Doris Humphrey w *Hoop Dance* (1924). W drugiej dekadzie XX w. wybitny choreograf i teoretyk tańca Rudolf Laban preferował nagich tancerzy ze względu na ich klasyczny wygląd, ale także wyszkolone przez niego tancerki pojawiały się nago w dadaistycznych i surrealistycznych kabaretach, a popularność scenicznych rewii, które tańczące ciało sytuowały czasem na granicy striptizu, przeniosła się do filmu. Być może dlatego późniejsi twórcy *modern dance* i *postmodern dance*, tacy jak Martha Graham czy Merce Cunningham, podchodzili do nagości z rezerwą, uznając, że odbiera ona sztuce tanecznej należną jej powagę. Nagość wróciła na scenę wraz z rewolucją obyczajową lat 60. Wówczas to rozwinęła się estetyka tańca *postmodern*, która wywodziła ruch performerów z naturalnych poruszeń ciała ludzkiego w przestrzeni, rezygnując przy tym z postaci scenicznej na rzecz autoprezentacji realnej osoby. Artystyczna awangarda wzmocniła rolę pracy warsztatowej, nagość stała się obiektem i narzędziem praktyk badawczych, opartych na doświadczeniach zmysłowych i relacyjnych czy na pamięci kinetycznej. Wówczas widz stał się świadkiem akcji, w której performer nie był już częścią spektaklu, lecz sam stawał się spektaklem.

Przełom tysiącleci wciągnął nagość w grę medialnego zapośredniczenia percepcji. Kiedy w humanistyce pojawiło się pojęcie płci kulturowej, nagość z jednej strony znowu, często intencjonalnie, zaczęła się kojarzyć z seksualnością i wróciła na scenę jako manifestacja postaw ideowych. Z drugiej strony bogactwo multimedialne współczesnych spektakli tanecznych spowodowało, że pojawiające się w nich nagie ciało zdaje się przenosić uwagę na organiczne, nieuwarunkowane technologią życie. Dzieła takich twórców jak Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Felix Ruckert czy Vera Mantero wykorzystywały nagie ciało również w celu prezentacji samej materii cielesnej lub przeciwnie – skrajnie uprzedmiotawiały i mechanizowały, dehumanizując ciało, kwestionując przy tym jego estetyczny status, a nawet samą konwencję teatralizacji. Innym przykładem redukcji wrażeń wzbudzanych przez nagość na rzecz ekspresji cielesności w postaci bezosobowego bioobiekta jest popularność japońskiego tańca *butō*. Jeżeli pod koniec XX w. spektakle korzystające z mediów wizualnych umieszczały nagiego performerza za zasłoną ekranu, igrając z *voyerystyczną* i komercyjną funkcją ekspozycji ciała, to dziś nagie ciało na scenie zdaje się wyzwalać percepcję widzów spod władzy symulaków.

BIBLIOGRAFIA: Carr-Gomm, Ph., *A Brief History of Nakedness*, London 2012; Gay, P.L., *The Naked Truth. An Analysis of Nudity in American Avant-Garde Dance of the Twenty-First Century*, <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:168212/datastream/PDF/view> (dostęp: 14.05.2022); Lepecki, A., *Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography*, „The Drama Review” 1999, nr 43.4; Macaulay, A., *Nakedness in Dance, Taken to Extreme*, <https://www.nytimes.com/2012/08/19/arts/dance/nakedness-in-dance-taken-to-extremes.html> (dostęp: 14.05.2022); Majewska, J., *Dać się zobaczyć. Kilka uwag o nagości w tańcu*, „Teatr” 2012, nr 9, <https://teatr-pismo.pl/4259-dac-sie-zobaczyc-kilka-uwag-o-nagosci-w-tancu/> (dostęp: 14.05.2022); Ragona, M., *Ecstasy, Primitivism, Modernity. Isadora Duncan and Mary Wigman*, <https://core.ac.uk/downloadpdf/235884436.pdf> (dostęp: 14.05.2022); Savrami K., Tsouvala M., *The Human Body in Contemporary Dance: from Costumes to Nakedness*, <http://www.critical-stages.org/13/the-human-body-in-contemporary-dance-from-costumes-to-nakedness/> (dostęp: 14.05.2022); Szymajda, J., „Czy oni nie mogliby się choć trochę ubrać?” *O nagości w tańcu*, 2009; Toepfer, K., *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft167nb0sp;brand=eschol> (dostęp: 14.05.2022).

Jadwiga Majewska

Naharin Ohad

[ur. 1952]

izraelski tancerz, choreograf i kompozytor. Edukację taneczną rozpoczął w 1974 w Batsheva Dance Company, gdzie jego talent dostrzegła Martha Graham i zaprosiła go do swojego zespołu. Odbýwał także praktykę taneczną w School of American Ballet i w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Karierę wykonawczą kontynuował w izraelskiej grupie Bat-Dor Dance Company i w zespole Maurice’a Béjarta Balet XX wieku. W 1980 wrócił do Nowego Jorku, gdzie zadebiutował jako choreograf w Kazuko Hirabayashi Studio. Wówczas wraz z żoną Mari Kajiwarą stworzył Ohad Naharin Dance Company. Przez 10 lat występował z tym zespołem w Nowym Jorku i na scenach świata, zyskując pozycję wybitnego tancerza i choreografa.



Il. 55. *Venezuela*, choreogr. Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, 2017
 Fot. Ascaf. ©Batsheva Dance Company

Jednocześnie realizował spektakle dla Kibbutz Contemporary Dance Company, Nederlands Dans Theater i Batsheva Dance Company, którego dyrektorem artystycznym został w 1990. Dla tego zespołu i grupy juniorów Batsheva Ensemble stworzył ponad 20 choreografii. Nad wieloma z nich wciąż pracuje, stale je doskonaliąc i rozwijając. Efektem takiej koncepcji twórczej jest *Deca Dance* – spektakl, który w progresywny sposób łączy elementy pochodzące z różnych dzieł tego artysty. Jego prace choreograficzne mają charakter synkretyczny, zbliżający je pod względem gatunkowym do formuły współczesnego teatru tańca. Takie układy jak *Kyr*, *Anaphasa*, *Hora*, *Max*, *Mamootot* czy *Three* weszły do kanonu współczesnego języka ruchu. Jego opracowania choreograficzne mają w swoim repertuarze m.in. Nederlands Dans Theater, Frankfurt Ballet, Ballet de l'Opéra national de Lyon, Compañía Nacional de Danza, Cullberg Ballet, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Finnish National Ballet, Ballet de l'Opéra national de Paris, Balé da

Cidade de São Paulo, Cedar Lake Contemporary Ballet, Hubbard Street Dance Chicago, Les Grands Ballets Canadiens de Montréal i Polski Teatr Tańca – Balet Poznański. Jest twórcą innowacyjnego języka ruchu GaGa, który zrewolucjonizował metodę szkolenia tancerzy w Batsheva Dance Company, przeradzając się w światowy system kształcenia w dziedzinie praktyki ruchu.

Za swoje osiągnięcia został wyróżniony doktoratem *honoris causa* w dziedzinie filozofii Weizmann Institute of Science i Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie oraz Israel Prize for Dance, nagrodą EMET w kategorii sztuka i kultura, Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, dwukrotnie New York Dance and Performance Bessie Award, Dance Magazine Award oraz Samuel H. Scripps American Dance Festival Award.

W 2010 w Polskim Teatrze Tańca – Balecie Poznańskim zrealizował swoją jedyną polską produkcję – spektakl *Minus 2*. W 2015 powstał film biograficzny Tomera Heymanna *Mr. Gaga*.

BIBLIOGRAFIA: *Batsheva Dance Company*, <https://www.ecotopiadance.com/14/index.htm> (dostęp: 14.05.2022); Galili, D., *Contemporary Dance in Israel*, Getxo 2012.

Jagoda Ignaczak

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

państwowa instytucja kultury powołana przez ministra kultury i dziedzictwa narodowego Bogdana Zdrojewskiego 1 X 2010, co było realizacją jednego z postulatów Kongresu Kultury Polskiej w 2009; do maja 2021 działała pod nazwą Instytut Muzyki i Tańca.

W proces powołania IMiT-u była także szczególnie zaangażowana nieformalna organizacja – Otwarte Forum Środowisk Sztuki Tańca. Misję statutową IMiT-u określono jako działalność na rzecz rozwoju kultury muzycznej i tanecznej w Polsce oraz na rzecz edukacji kulturalnej i rozwoju twórczości artystycznej. W strukturze IMiT-u wyodrębniono departament muzyki i departament tańca, kierowane odpowiednio przez dyrektora instytutu i wicedyrektora (powoływanych przez ministra ds. kultury) oraz dwie rady programowe – ds. muzyki i ds. tańca. Departament muzyki organizował Andrzej Kosowski (dyrektor w latach 2010–2017), zaś za profil departamentu tańca odpowiadała Joanna Szymajda (zastępca dyrektora w latach 2010–2017). W pierwszym statucie IMiT-u zapisano docelowe dążenie do rozdzielenia na dwie niezależne instytucje – Instytut Muzyki i Instytut Tańca. W 2021 wraz ze zmianą nazwy instytutu zmieniono jego statut, likwidując m.in. odrębne rady programowe oraz stanowisko zastępcy dyrektora ds. tańca jako powoływanego przez ministra ds. kultury, a także wykreślając zapis o docelowym rozdzieleniu na dwie odrębne instytucje.

Oba departamenty realizują zadania statutowe poprzez własne programy rezydencyjne, twórcze, naukowe, wydawnicze oraz stypendialne i działalność edukacyjną. W dziedzinie tańca Instytut prowadził programy: wydawniczy (do 2021), edukacyjny (*Myśl w ruchu* do 2021), Scena dla tańca (do 2021), Zamówienia choreograficzne, Wspieranie aktywności międzynarodowej, program wsparcia przekwalifikowania zawodowego tancerzy, różnorodne programy rezydencyjne, program regularnych prezentacji Scena Tańca Studio (w latach 2015–2020 we współpracy z Teatrem Studio w Warszawie zrealizowano 40 odsłon projektu, programowanych przez różne zespoły kuratorskie), a także – wspólnie z departamentem muzyki – program zamówień kompozytorsko-choreograficznych.

Priorytetem Instytutu jest także prowadzenie portali internetowych poświęconych muzyce i tańcowi. Już w pierwszym roku działalności uruchomiono portal o polskim tańcu artystycznym (www.taniecpolska.pl) i – wspólnie ze Związkiem Kompozytorów Polskich – bazę–portal Polskiego

Centrum Informacji Muzycznej (www.polmic.pl), następnie powstały m.in. portal poświęcony polskim instrumentom, portal o tańcach tradycyjnych, tańcach narodowych i tańcach dawnych.

Instytut jest także organizatorem wydarzeń o charakterze konkursowym, jak Polska Platforma Tańca (w cyklu dwuletnim do 2019), nagroda Koryfeusz Muzyki Polskiej oraz organizowane w trybie przemiennym konkursy Młody Muzyk Roku i Młody Tancerz Roku (krajowe eliminacje do konkursów Eurowizji). Organizuje konferencje, programy szkoleniowe i ogólnokrajowe spotkania branżowe, takie jak Konwencja Muzyki (od 2011) i Kongres Tańca (2011, 2020, 2023). NIMiT przygotowuje także raporty dla ministerstwa, stanowi zaplecze eksperckie, dokumentuje i archiwizuje wydawnictwa na temat muzyki i tańca, a także przedstawia postulaty środowiska, m.in. w sprawie przekwalifikowania zawodowego tancerzy.

W latach 2018–2022 za departament tańca odpowiadała Aleksandra Dziurosz, która zainicjowała m.in. projekt Korzenie Tańca. NIMiT został także operatorem wyodrębnionego z programów ministra programu Taniec oraz jednym z koordynatorów programu MKiDNS (obecnie MKiDN) Przestrzenie sztuki, w ramach którego określone ośrodki (Lublin, Kielce, Łódź, Białystok) realizują projekty rezydencyjne i produkcyjne polskich twórców. Od 2022 zastępcą dyrektora ds. tańca jest Karol Urbański.

BIBLIOGRAFIA: *I Kongres tańca Warszawa 27–29.04.2011 raport*, red. J. Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa 2011; Szymanówka, M., *Ruchy na marginesie*, „Didaskalia” 2015, nr 126; www.nimit.pl (dostęp: 18.10.2021).

Katarzyna Gardzina

Nederlands Dans Theater

[Niderlandzki Teatr Tańca]

zespół taneczny z siedzibą w Hadze, jedna z największych instytucji tanecznych w Holandii. Utworzony w 1959 przez grupę tancerzy niezadowolonych z konserwatyizmu amsterdamskiego Nederlands Ballet. Towarzyszył im znakomity pedagog baletowy Amerykanin Benjamin Harkavy, wkrótce do zespołu dołączył choreograf Hans van Manen, dziś uznawany za jednego z najwybitniejszych holenderskich twórców baletowych XX w. Pod ich wspólnym kierownictwem zespół realizował w latach 60. program łączenia baletowej wirtuozerii technicznej ze współczesną estetyką spod znaku *modern dance*. Wśród choreografów współpracujących w tamtym okresie z grupą największy wpływ na jego progresywne podejście do tanecznego medium mieli van Manen, który reprezentował minimalistyczną, abstrakcyjną estetykę, oraz Glen Tetley, płynnie łączący balet klasyczny z tańcem nowoczesnym. Momentem przełomowym w dziejach zespołu było objęcie stanowiska dyrektora artystycznego w 1975 przez Jiříego Kyliána, którego styl – oparty na technice klasycznej, ale otwarty na inkorporację elementów innych rodzajów tańca, operujący ruchem maksymalnie harmonijnym, precyzyjnym, ale też podszytym wyrazistymi emocjami – zdecydowanie określił charakter zespołu. W 2002 kierownikami artystycznymi zostali wychowankowie Kyliána: Anglik Paul Lightfoot i Hiszpanka Sol León, obecnie kierownikiem zespołu jest kanadyjska artystka baletowa Emily Molnar. Zespół chętnie zaprasza do współpracy choreografów, którzy śmiało wychodzą poza tradycyjnie pojmowaną estetykę baletową, nie zaniedbują przy tym technicznej wirtuozerii, takich jak William Forsythe, Ohad Naharin, Wayne McGregor czy Hofesh Shechter.

W ramach zespołu istnieją dwa składy tancerzy pochodzących z całego świata: główny zespół NDT1 oraz NDT2, złożony z tancerzy będących u progu kariery. Z obiema grupami pracują

uznani choreografowie, dzięki czemu zespół ma bardzo bogaty repertuar, z którym podróżuje po całym świecie. W latach 1991–2006 działał także NDT3, skupiający tancerzy powyżej 40. roku życia, ograniczenia finansowe spowodowały jednak jego likwidację. Już sama idea oddaje charakter instytucji, która stara się dbać o swoich tancerzy na każdym etapie ich kariery, nierzadko stwarzając również szansę debiutu choreograficznego. Zespół wielokrotnie występował w Polsce, a ostatnio w 2022 na Łódzkich Spotkaniach Baletowych.

BIBLIOGRAFIA: Lanz I., *A Garden of Dance. A monography on the work of Jiří Kylián, 20 years at Nederlands Dans Theater*, Amsterdam 1995; Schmidt J., *Der Zeitgenosse als Klassiker. Über den holländischen Choreographen Hans van Manen*, Köln 1982.

Wojciech Klimczyk

Nelson Lisa

[ur. 1949]

amerykańska performerka, artystka tańca, pedagog. Naukę tańca rozpoczynała w baletowych zespołach dziecięcych, a następnie kontynuowała w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Ukończyła studia na kierunku taniec w Bennington College (Vermont). Na początku lat 70. współpracowała z Workgroup Daniela Nagrina. Od 1977 współredaktorka „Contact Quarterly”, magazynu zrzeszającego praktyków kontakt improwizacji, oraz agendy Contact Collaborations Inc., gdzie prowadzi program Videoda, mający na celu zapis tej praktyki na wideo i jej upowszechnianie. Korzystając ze swojego doświadczenia w dokumentowaniu improwizacji tańca oraz praktyki Body Mind Centering® za pomocą pierwszych przenośnych kamer (ok. 1974), opracowała oryginalną metodę pracy kompozycyjno-badawczej i pedagogicznej zwanej „strojeniem partytur” (ang. *tuning scores*). Polega ona na uruchamianiu i badaniu wielozmysłowej percepcji w działaniu i dialogu, a opiera się na zadawaniu pozornie prostych pytań: „co widzimy, gdy patrzymy na taniec?”, „co i jak widzimy, gdy tańczymy?”. Od 1972 współpracuje ze Steve'em Paxtonem, ich wspólne prace to *PA ART* (1978–2003) i *Night Stand* (2004). W latach 90. w ramach Image Lab (razem z K.J. Holmes, Karen Nelson, Scottem Smithem) prezentowała performanse jako publiczne *Observatories*.

W 1987 otrzymała New York Dance and Performance Bessie Award, a w 2002 Alpert Award in the Arts.

Razem ze Smithem prowadziła laboratoria ze „strojenia partytur” w Starym Browarze Nowym Tańcu (2012, 2015), w 2013 wystąpili z duetem GO w ramach wystawy *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca* w Muzeum Sztuki w Łodzi.

BIBLIOGRAFIA: Buckwalter, M., *Composing while dancing. An improviser's companion*, Madison 2010; De Spain, K., *Landscape of the Now. A Topography of Movement Improvisation*, Oxford 2014; Słoboda, K., *Percepcja zestrojona. Praktyka tańca Lisy Nelson w inspiracji Batesonowskiej*, [w:] *Humanistyczne wyzwania ekologii umysłu*. Gregory Bateson w Polsce, red. M. Jaworska-Witkowska, L. Witkowski, Warszawa 2016.

Katarzyna Słoboda

Neumeier John

[ur. 1939]

amerykański tancerz, choreograf, dyrektor baletu. Naukę tańca rozpoczął w Milwaukee u Sheili Reilly, wśród kolejnych jego pedagogów byli: Bentley Stone i Walter Camryn w School of Ballet w Chicago (1957–1962) oraz Sybil Shearer; w jej zespole tańczył w latach 1960–1962 i zadebiutował jako choreograf; tu również zetknął się z techniką *modern dance*. Jednocześnie studiował na Wydziale Literatury i Teatru Marquette University w Milwaukee (Wisconsin). Baletową edukację kontynuował w Europie, w Kopenhadze pod kierunkiem Very Volkovej (1962) i w Royal Ballet School w Londynie (1962–1963). W 1963 John Cranko zaangażował go do swojego zespołu Stuttgart Ballet. Był tam solistą, a jednocześnie spełniał się jako twórca: w Noverre Society w Stuttgarcie (powołanym jako forum młodych choreografów) stworzył pierwsze liczące się balety: *Aria da capo* (muz. Francis Poulenc, 1966) i *Haiku* (muz. Claude Debussy), po nich zaś dla Stuttgart Ballet *Separate Journeys* (muz. Samuel Barber, 1968), dla amerykańskiego Harkness Ballet *Stages and Reflections* (muz. Benjamin Britten, 1968) i szkockiego Theatre Ballet *Frontier* (muz. Arthur Bliss, 1969). W 1969 objął kierownictwo baletu Opery we Frankfurcie nad Menem, gdzie uznanie przyniosły mu realizacje arcydzieł literatury baletowej, jak *Ognisty ptak* Igora Strawińskiego (1970), *Romeo i Julia* Siergieja Prokofiewa, *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego (1971) oraz *Don Juan* Christopa Willibalda Glucka, *Święto wiosny* Igora Strawińskiego, a także *Dafnis i Chloé* Maurice’a Ravela (1972). W tym okresie stworzył dla opery frankfurckiej kilka interesujących choreografii w przedstawieniach operowych (*Falstaff* i *Aida* Giuseppe Verdiego, *Chowańszczyzna* Modesta Musorgskiego) oraz dla Festiwalu w Bayreuth w *Tannhäuserze* Richarda Wagnera (scena bachanaliów, 1972).

W 1973 na zaproszenie Augusta Everdinga, ówczesnego dyrektora Hamburgische Staatsoper, przeniósł się do Hamburga na stanowisko dyrektora artystycznego baletu i naczelnego choreografa. Dokonał tam szeregu zmian organizacyjnych. Balet wyodrębnił ze struktur opery (Hamburg Ballett, 1974), powołał szkołę (Hamburg Ballett John Neumeier Schule, 1978), zainicjował działania popularyzatorskie (Ballett-Werkstatt – comiesięczne niedzielne spotkania z widzami poprzedzające przygotowywane premiery, 1973; Hamburger Ballett-Tage – doroczny festiwal na zamknięcie sezonu, 1975; zwiedzanie Ballettzentrum – ufundowanej przez władze miasta nowej siedziby baletu i szkoły, 1989). Dzięki temu w Hamburgu powstał prężny ośrodek sztuki tańca, jeden z ważniejszych w Europie.

Dla Hamburg Ballett i innych zespołów na świecie stworzył blisko 150 dzieł choreograficznych, niektóre w kilku wersjach, w tym wiele baletów pełnospektaklowych. Szereg jego opracowań choreograficznych zyskało rejestrację filmową lub telewizyjną, bywały też prezentowane podczas licznych występów gościnnych bądź przenoszone na inne sceny. Jego styl choreograficzny nazwać można „nową klasycznością”; określa go najczęściej stosowana, lecz traktowana swobodnie i twórczo technika neoklasyczna, zmysł piękna kompozycji, konsekwencja dramaturgiczna i nowoczesny typ narracji, a także silny emocjonalizm. Margot Fonteyn, tańcząc fragmenty jego baletu *Don Juan* (Covent Garden 1975), w pracy choreografa podziwiała upór, z jakim dążył, by „jego choreografia zawierała emocjonalną treść” [Fonteyn 1984: 297].

Dużą część jego twórczości stanowią balety fabularne inspirowane literaturą, z doskonale dobraną do nich muzyką. Tematy czerpał ze sztuk Williama Shakespeare’a: *Snu nocy letniej* (muz. Felix Mendelssohn-Bartholdy, György Ligeti, 1977), *Hamleta* (*Hamlet – Connotations*, muz. Aaron Copland, 1976 – dla American Ballet Theatre, z Michailem Barysznikowem w tytułowej roli; *Amleth*, muz. Michael Tippett, 1985 – dla Royal Danish Ballet), *Otella* (muz. Arvo Pärt,

Alfred Schnittke i in., 1985 – spektakl wystawiony w postindustrialnej przestrzeni Hamburga, Kampnagelfabrik), *Jak wam się podoba* (muz. Wolfgang Amadeus Mozart, 1985). Dokonał baletowych adaptacji: *Sagi króla Artura* (muz. Jean Sibelius, Hans Werner Henze i in., 1982), *Peer Gynta* Henrika Ibsena (muz. zamówiona u Schnittkego, 1989), *Medei* Eurypidesa (muz. Béla Bartók, Schnittke, Johann Sebastian Bach, 1990), *Mewy* Antoniego Czechowa (muz. Dmitrij Szostakowicz, Piotr Czajkowski, Aleksandr Skriabin, 2002), *Śmierci w Wenecji* Thomasa Manna (muz. Bach i Richard Wagner, 2003 – pisarz Aschenbach to tutaj choreograf, który pracuje nad baletem *Fryderyk Wielki*). W Atenach powstała jego *Odysea* wg Homera (muz. Georges Curopos, 1995), w Kopenhadze – na 200. rocznicę urodzin Hansa Christiana Andersena i otwarcie nowego gmachu opery – *Mała syrenka* (muz. Lera Auerbach, 2005). Dla wybitnej tancerki Marcii Haydée, która zaważyła na jego karierze, zwracając uwagę na jego talent, stworzył słynną *Damę kameliową* wg Alexandre’a Dumasa (muz. Fryderyk Chopin, 1978) i *Tramwaj zwany pożądaniem* wg Tennessee Williamsa (muz. Prokofjew, Schnittke, 1983). Była jego partnerką w miniaturowej *Krzesła* wg Eugene’a Ionesco w choreogr. Maurice’a Bójarta, w której od 1984 do 2008 występowali w wielu miastach świata (m.in. w Warszawie w 1992 na gali charytatywnej *Artyści baletu sprawnym inaczej*). Kontynuowane doświadczenia tancerza odgrywały istotną rolę w jego inwencji choreograficznej. Tańczył we własnych układach: *Pasji wg św. Mateusza* (muz. Bach, 1981) i *Winterreise* (muz. Franz Schubert, oprac. Hans Zender na tenor i małą orkiestrę, 2001).

W licznych symfonicznych baletach (w tym do wielkich dzieł oratoryjnych, jak *Magnificat* i *Oratorium na Boże Narodzenie* Bacha, *Requiem* Mozarta, *Mesjasz* Georga Friedricha Haendla) operował przeważnie techniką *modern dance* (bliską wersji Marthy Graham). Wyrażał w nich treści filozoficzne i egzystencjalne, zarysy akcji opierał na wątkach biblijnych. Niewyczerpane impulsy twórcze znajdował w muzyce Gustava Mahlera. Począwszy od *Trzeciej symfonii* (1975) stworzył balety do większości jego symfonii, także do cyklów pieśni (*Rückert-Lieder*, *Des Knaben Wunderhorn*), do pieśni Almy Schindler-Mahler i *Dziesiątej Symfonii* (*Purgatorio*, 2011) oraz do monumentalnej *Pieśni o Ziemi* (2015). Balet *Miłość i ból, i świat, i marzenie* (*Lieb Und Leid Und Welt Und Traum*) do muzyki *Pierwszej i Dziesiątej Symfonii* przygotował z zespołem Bójarta w Brukseli (1980) i przeniósł do Teatru Wielkiego w Warszawie (1985). Są to przeważnie balety niefabularne, niemniej nośnikami znaczenia są w nich relacje między tańczącymi, pełne napięcie i emocji. Z baletów będących czystym „studium estetyki ruchu, apoteozą piękna ludzkiego ciała i wrażeniową interpretacją tańczonej muzyki” [Świtała 2012: 10] wymienić można np. *Die Stille* (muz. George Crumb) czy *Kwintet C-dur* (muz. Schubert).

Sięgając po kanon literatury baletowej, dokonuje autorskich modyfikacji libretta, np. w baletach Czajkowskiego: w *Dziadku do orzechów* z radcy Drosselmeyera uczynił dyrektora baletu cesarskiego, który dzieciom ukazuje świat tańca, w finale *Śpiącej królewny* Aurora i Księżę Désiré okazali się młodą współczesną parą, a *Jezioro łabędzie* oparł na wątkach z życia Ludwika II Bawarskiego (*Illusionen – wie Schwanensee*, 1976). W tego rodzaju choreografiach słynie z wirtuozowskich wariacji i poetycznych duetów, a zarazem wyrazistych teatralnie postaci i świetnych scen rodzajowych. *Corps de ballet* powierza zawsze bardzo odpowiedzialne zadania. Często projektuje dekoracje i kostiumy.

Fascynuje go postać wybitnego tancerza polskiego Wacława Nizyńskiego, któremu poświęcił balety biograficzne *Vaslav* (1979) i *Nijinsky* (2000); jest kolekcjonerem pamiątek po tancerzu, coroczny festiwal w Hamburgu zamyka spektaklem *Nijinsky Gala*. Na koncertach festiwalu przypomina klasyczne choreografie Michaiła Fokina, Fredericka Ashtona, Jerome’a Robbinsa, Nizyńskiego, Rolanda Petita i in.; w repertuarze Hamburg Ballett utrzymywał *Oniegina* (muz. Czajkowski) w choreogr. Cranko. Swoim tancerzom w ramach specjalnego projektu umożliwia

dokonywanie prób choreograficznych. Własne balety dostosowuje do specyfiki zespołów, z którymi je przygotowuje, np. *Yondering* (folkowe piosenki Stephena Fostera nagrane przez Thomasa Hampsona) stworzył dla Canada's National Ballet School (1996), po wystawieniu przez szkołę baletową w Hamburgu balet ten tańczono w szkołach i akademiach Paryża, San Francisco, Londynu, Houston i Kopenhagi (uważa, że tylko studenci potrafią oddać wynikającą z muzyki swoistą atmosferę dzieła). Powołał pierwszy w Niemczech Narodowy Balet Młodzieżowy (Bundesjugendballett, 2011). Sporadycznie reżyserował opery (*Otello* Verdiego, Monachium 1977).

Do swojego zespołu w Hamburgu zaangażował (w różnym czasie) 12 Polaków. Pracował tam, jako pierwszy, Wacław Gaworczyk (1973–1982), a potem kolejno: Anna Grabka (1985–2001) i Janusz Mazoń (1985–1997, od 2013 pedagog w jego szkole), którzy byli tam cenionymi solistami, Małgorzata Falkowski (1988–1991), Bogdan Cholewa (1988–1991), Marek Zajączkowski (1989–1992), Beata Więch (1990–1991), Jacek Breś (1994–2003), Jacek Tyski (1995–2000), Adam Kozal (1998–2000), Izabela Milewska (1998–2001) i Natalia Wojciechowska (2001–2002).

W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie zrealizował trzy swoje balety: *Miłość i ból, i świat, i marzenie* (1984), *Sen nocy letniej* (2013) i *Damę kameliową* (2018).

W wywiadzie [Maj 2010] powiedział: „taniec jest dla mnie sztuką kompletną, która odzwierciedla istotę ludzką w jej pełni. [...] Taniec bez prawdy emocjonalnej jest pusty. [...] Człowiek stanowi centrum tańca i dlatego taniec jest tak wyjątkowy, gdyż posługuje się człowiekiem jako swoim narzędziem. Jednocześnie widz ma to samo narzędzie. Dzięki temu możliwa jest bezpośrednia komunikacja między jednym człowiekiem a drugim”.

BIBLIOGRAFIA: Fonteyn, M., *Autobiografia*, przeł. M. Beyer, Warszawa 1984; *John Neumeier. Życie i sztuka, taniec i los* [rozmowa F. Maj], [w:] *Muzyka współczesna i jej tożsamości*, Warszawa 2010; Koegler, H., *John Neumeier Pictures from a life*, Hamburg 2010; Pietras, S., *Kim jest John Neumeier*, „Taniec” 1977; Świtała, O., *John Neumeier i jego związki z Polską*, praca licencjacka, UMFC, Warszawa 2012 (maszynopis).

Małgorzata Komorowska

Niemcy – rozwój tańca współczesnego

Historia tańca na ziemiach niemieckich sięga wprawdzie początków naszej ery, ale oryginalny wkład w rozwój tańca światowego wnieśli tancerze niemieccy dopiero na początku XX w. Istotnym powodem było długotrwałe rozbiecie państwowe i brak centrum kulturalnego i artystycznego, jakim np. dla Francji był Paryż. Na Święte Cesarstwo Rzymskie Narodu Niemieckiego (962–1806) składały się pierwotnie kraje plemienne, później ok. 300 państw wasalnych o różnej wielkości i statusie. Po upadku Cesarstwa w czasie wojen napoleońskich podział ten uległ zmianom o tyle tylko, że na północy powstało silne Królestwo Prus, a na południu Królestwo Bawarii, które stanowiły ramy dla rozdrobnionych państweczek. Dopiero w 1871 nastąpiło zjednoczenie Niemiec w granicach II Rzeszy, na czele której do 1919 stał cesarz. Cały ten okres cechowała niestabilność polityczna, liczne zatargi militarne i wojny, zapaść gospodarcza i społeczna, utrudniony przepływ idei narodowych i kulturalnych. Sprawilo to, że praktyki taneczne miały charakter lokalny i pierwotnie wywodziły się z kultury ludowej, a od XVII w., kiedy taniec pojawił się na scenach teatrów dworskich, rozwijał się dzięki wpływom włoskim i francuskim.

Najwcześniejszą adnotację o tańcu na ziemiach germańskich znaleźć można w *Rocznikach* Tacyta, który opisuje tańce wojenne młodych mężczyzn przy dźwiękach instrumentów dętych. Stosunkowo skromne informacje pozwalają jedynie wspomnieć o wykonywanych z towarzyszeniem śpiewu tańcach wiejskich, często prowadzonych po kole, których elementem były proste kroki i podskoki. W różnych odmianach rozwinęły się one w poszczególnych regionach – Frankonii, Saksonii czy Turynii. Okazją do tańca były święta lokalne i religijne, przy czym władze kościelne narzucały liczne ograniczenia, widząc w nim pozostałość pogaństwa. Wraz ze wzrostem znaczenia miast taniec stał się ważnym elementem kultury mieszczańskiej, której kreatorami były przede wszystkim cechy rzemieślnicze, odpowiedzialne za organizację uroczystości rodzinnych i miejskich. Taniec przybierał w nich postać zabawy, rywalizacji lub gry, np. taniec gołębia polegał na naśladowaniu gestów i ruchów ciała partnera, co budziło powszechną wesołość. Dwory niemieckie natomiast nie organizowały publicznych widowisk tanecznych, jak było to w zwyczaj u we Francji czy Włoszech, a jedyną okazję do oglądania tańca w miastach dawały szkoły, które prezentowały tańce groteskowe w stylu *commedia dell'arte*, będące często pantomimicznym naśladowaniem gestów rzemieślników i chłopów. W 2. poł. XVI w. wraz z komediantami angielskimi z Wysp Brytyjskich dotarli na kontynent tancerze, którzy przenieśli tu kontredans, pierwotnie taniec wiejski, teraz wykonywany nie tylko w środowisku wiejskim i miejskim, ale prezentowany także na dworach niemieckich: w Dreźnie, Dessau, Lipsku, Frankfurtu nad Menem, i poddawany licznym przetworzeniom z dodatkiem nowych figur i kroków (np. kadryl). W XVII w. powstał szereg tańców regionalnych, np. na południu spopularyzował się wykonywany po żniwach taniec *Bandl* (wstążeczka), w którym tancerze, trzymając wstążeczki zwisające z pnia z wieniec żniwnym, poruszali się po okręgu, owijając wstążeczki wokół pnia. Stając się rozrywką towarzyską, od połowy XIX w. taniec przyjmował różne formy walca, popularność zdobyła polka (*Schnellpolka*) i polski mazurek pod nazwą *Warschauer*.

Taniec sceniczny – balet pojawił się na scenach teatrów dworskich na początku XVII w. za sprawą tancerzy włoskich i francuskich (*Die Befreiung des Friedens* – Wyzwolenie pokoju, Darmstadt 1600; *Ballett von dem Orpheo und der Euridice* – Balet o Orfeuszu i Eurydyce, Drezno 1638), którzy na wiele lat zdominowali tę dziedzinę sztuki. Także w Monachium od 1. poł. XVII w. organizowano widowiska baletowe. Wielkim miłośnikiem baletu był król Prus Fryderyk II Wielki, który zapraszał tancerzy francuskich, a w 1742 wybudował w Berlinie teatr operowy, w którym występował Jean-Barthélemy Lany, a pod koniec wieku Étienne Lauchery. Ale najważniejszym ośrodkiem baletowym w XVIII w. stała się stolica Wirtembergii, Stuttgart. W teatrze dworskim występował zespół baletowy liczący 120 osób oraz wybitni soliści – Gaëtan Vestris, Maximilien Gardel, Anna Heinel, a w latach 1760–1767 rezydował tu Jean-Georges Noverre. Tutaj także powstała pierwsza szkoła baletowa prowadzona w latach 1771–1794 przez Louisa Davigny. Innym wpływowym mistrzem baletu był Lauchery, który przez niemal pół wieku prowadził zespoły baletowe w Mannheim, Kassel, Monachium i Berlinie. Zagraniczni mistrzowie wprowadzili na sceny niemieckie standardowy repertuar spod znaku *ballet d'action*. Główną postacią na niemieckich scenach baletowych w XIX w. był Filippo Taglioni, który objął stanowisko baletmistrza w Stuttgarcie (1824–1828), oraz jego syn Paul, tancerz i baletmistrz w Berlinie (1856–1877), który wprowadził na scenę niemiecką wielki balet romantyczny – *Sylfidę* z Marią Taglioni w roli tytułowej oraz *Giselle*, *Ondynę*, *Esmeraldę*. Pierwszym baletmistrzem niemieckim był Friedrich Horschelt, działający w Monachium. Tu stworzył balety, dla których inspiracją były niemieckie legendy (m.in. *Leśna baśń*, *Srebrny wąż*). Był to jeden z nielicznych wyjątków, gdyż sztuka baletowa na scenach niemieckich nie zyskała

rysu oryginalnego i nawet niemieckie tancerki wołały występować w zespołach francuskich i rosyjskich (np. Adèle Grantzow).

Wielka zmiana nastąpiła dopiero na początku XX w., miała ona dwa źródła. Pierwszym, o charakterze artystycznym, były występy tancerek zagranicznych prezentujących nowe formy tańca. W 1902 Isadora Duncan po raz pierwszy wystąpiła w Monachium, w 1904 zaprezentowała się w scenie bachanaliów w Wagnerowskim *Tannhäuserze* w Bayreuth, a wkrótce po tym założyła swoją pierwszą szkołę w Berlinie. Rok 1906 przyniósł tryumfalne występy Ruth St. Denis, w 1908 Niemcy odwiedziła Anna Pawłowa, a dwa lata później Balety Rosyjskie Siergieja Diagilewa. Te występy gościnne przypadające na pierwszą dekadę XX w. zostały przyjęte entuzjastycznie jako nowa propozycja wobec skostniałego tańca akademickiego. Było to możliwe, gdyż zarówno środowisko artystyczne, jak i szerokie kręgi odbiorców były już przygotowane na nowe formy ekspresji cielesnej, od końca XIX w. bowiem wobec nasilającej się industrializacji i urbanizacji przybierało na sile dążenie do *Lebensreform* – ruchu na rzecz reformy życia, który stanowił drugie źródło rozwoju tańca. Jego zwolennicy kierowali się różnymi programami i tworzyli różne formy organizacyjne dla ich realizacji, ale wspólnym mianownikiem dla tych działań było ciało ludzkie – wyzwolenie go z ograniczeń cywilizacyjnych i powrót do natury. Dominującym hasłem stała się kultura cielesna, w które na równi wpisywała się medycyna naturalna, popularyzacja różnych systemów gimnastycznych (np. gimnastyka szwedzka, system Bess Mensendieck), naturyzm, ale także nowe praktyki taneczne. W tym nurcie mieści się zatem początkowy okres działalności Rudolfa Labana, który podstawy swojego systemu wypracował w czasie letnich pobytów w kolonii Monte Verità w Asconie, gdzie w naturalnej przestrzeni nad brzegami Lago Maggiore prowadził studia nad analizą ruchu. W ten nurt wpisuje się także działalność Instytutu Émile'a Jaques-Dalcroze'a w Hellerau k. Drezna. Obaj reformatorzy tańca w krótkim czasie nie tylko wykształcili szereg tancerzy i tancerek rozwijających nowy styl tańca, ale w istotny sposób wpłynęli także na popularyzację rytmiki jako elementu powszechnej edukacji oraz nowych praktyk cielesnych w środowiskach amatorskich.

Szczytowy rozwój niemieckiego tańca artystycznego, będącego nurtem opozycyjnym wobec tańca klasycznego, przypadł na lata Republiki Weimarskiej. Najbardziej reprezentatywny dla tego okresu styl określany jest jako *Neuer Tanz* lub *Ausdruckstanz* – taniec wyrazisty, a poza granicami Niemiec także jako *German Dance* albo taniec ekspresjonistyczny. Terminy te nie odnoszą się do określonej techniki wykonawczej, systemu nauczania ani spójnej estetyki, lecz obejmują różnorodne praktyki taneczne, których wspólnym celem było przywrócenie ciału tańczącemu naturalnego wyrazu. Głównymi przedstawicielami *Ausdruckstanz* obok Labana byli Mary Wigman, Kurt Jooss, Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Berthe Trümpy, Vera Skoronel, Valeska Gert, Margarete Wallmann, Clotilde von Derp, Lotte Goslar, Niddy Impekoven, Alexander Sacharoff. Styl poszczególnych wykonawców był zindywidualizowany, preferowano etiudy solowe lub układy dla niewielkich zespołów z eksponowaną rolą solisty. Ważnym elementem tańca wyrazistego – przy minimalistycznej scenografii – było światło i kostium, który działał jako znak plastyczny w przestrzeni (Wigman) lub dookreślał prezentowaną postać (Kreutzberg). Na tym tle wyróżnia się *Zielony stół* Joossa (1932), przedstawienie pacyfistyczne, uznawane za zapowiedź teatru tańca. Taniec wyrazisty szybko zyskał popularność nie tylko w Niemczech, ale także – dzięki częstym *tourneé* tancerzy i tancerek – w Europie i Stanach Zjednoczonych.

Ważną rolę w popularyzacji nowych praktyk tanecznych odegrały szkoły firmowane przez wybitnych twórców. Od 1923 Laban prowadził w Hamburgu swoją Tanzschule, a wkrótce jej absolwenci otworzyli w całych Niemczech 24 Laban Schule, w których nauczano według jego metody. Ponadto w 41 niemieckich miastach działały zapoczątkowane przez Labana chóry

ruchowe, skupiające amatorów ze środowisk akademickich, inteligenckich i robotniczych, kierowane przez labanowskich instruktorów. Ważnymi ośrodkami nowego tańca stały się także Drezno, gdzie działała szkoła Wigman, i Essen – siedziba Folkwangschule (zob. *Folkwang Tanzstudio*), prowadzonej przez Joossa. Zaslugą Labana były także inicjatywy na rzecz konsolidacji środowiska tancerzy, zapewnienia im niezależności od zespołów baletowych w teatrach operowych oraz zabezpieczenia infrastruktury dla tańca. Celem tym służyły kongresy tańca organizowane w Magdeburgu (1927), Essen (1928) i Monachium (1930).

Po dojściu do władzy partii narodowo-socjalistycznej taniec zyskał wysoką rangę jako wyraz narodowej kultury cielesnej. Kierownictwo utworzonej w 1934 Die Deutsche Tanzbühne, instytucji nadzorującej wszystkie sprawy tańca w III Rzeszy, powierzono Labanowi, którego zadaniem miało być m.in. wypracowanie zasad narodowego niemieckiego tańca artystycznego. W 1934 Laban zorganizował pierwszy festiwal tańca niemieckiego, w którym wzięli udział m.in. Kreutzberg, Palucca oraz uczniowie szkół Yvonne Georgi, Wigman, Valerie Kratiny. Szybko jednak okazało się, że dotychczasowe formy tańca nie były w stanie sprostać oczekiwaniom propagandowym Josepha Goebbelsa. Nie chodziło bowiem o wyrażenie tańcem indywidualnych przeżyć jednostki, lecz o ukazanie mas posłusznych przywódcy, dlatego ideologię partii lepiej miały przedstawiać chóry ruchowe oraz choreografie masowe. Okazją do ich prezentacji stały się XI Letnie Igrzyska Olimpijskie w 1936 w Berlinie. Na miesiąc przed rozpoczęciem olimpiady, w lipcu 1936, Laban zorganizował międzynarodowy konkurs taneczny – Internationale Tanzwettspiele, którego program ograniczono do tańca folklorystycznego. Wzięli w nim udział przedstawiciele 14 państw, w tym Polski. W maju 1936 stworzono także Meisterwerkstätten für Tanz, instytucję nadzorującą kształcenie młodych tancerzy, początkowo przydzieloną Labanowi. Na otwarcie igrzysk Laban przygotował widowisko masowe *Vom Tauwind und der neuen Freude* (O wietrze odwilży i nowej radości), lecz z powodu krytyki Goebbelsa nie zostało ono pokazane, a Laban zmuszony był opuścić Niemcy i podobnie jak już wcześniej Jooss przebywał na emigracji. Większość tancerzy aktywnych przed 1933 nie sprzeciwiała się jednak zarządzeniom nazistowskim, po wyjeździe Labana zajmowane przez niego stanowiska w nadrzędnych instytucjach tańca powierzono Wigman, także Palucca występowała na scenach niemieckich, Georgi prowadziła oficjalną działalność w Holandii okupowanej przez wojska niemieckie, a Kreutzberg z powodzeniem kontynuował występy gościnne za granicą. Nie przeszkodziło to nikomu z nich w kontynuowaniu kariery artystycznej w Niemczech po 1945.

Wkrótce po zakończeniu II wojny światowej w zrujnowanym Berlinie i innych niemieckich miastach z zadziwiającą intensywnością przywrócono działalność teatrów i scen tańca. Początkowo w czterech strefach okupacyjnych, a od 1949 w dwóch odrębnych państwach niemieckich taniec niemiecki odradzał się w odmiennych warunkach organizacyjnych, przy innych preferencjach estetycznych i funkcjach społecznych.

Po utworzeniu **Niemieckiej Republiki Demokratycznej** (powstałej ze strefy okupacji sowieckiej) taniec – obok sportu, higieny czy ochrony zdrowia – zyskał duże znaczenie jako element tzw. biopolityki, której celem było wychowanie zdrowego „ciała zbiorowego”, manifestującego wyższość społeczeństwa socjalistycznego. Dla realizacji tego zadania powołano szereg instytucji i organizacji, które miały wspierać, czyli kontrolować i nadzorować realizację programu narzuczonego przez partyjnych ideologów. Podobnie zatem jak w czasach nazistowskich podporządkowywano taniec propagandzie politycznej, nawiązując nawet do pewnych form wypracowanych przed II wojną światową. „Poprzez taniec we wszystkich jego przejawach manifestowała się specyficzna *Körperpolitik* [polityka ciała zbiorowego] z jej społecznymi, ekonomicznymi i kulturowymi kontekstami” [Primavesi 2015]. Wyznaczono trzy zasadnicze obszary praktyk tanecznych: taniec

artystyczny, *taniec ludowy* i taniec jako element kultury masowej. Wyznaczaniu linii rozwojowej tańca służyć miały środowiskowe konferencje (Berlin Wschodni 1953 i Bitterfeld 1959, 1964), podczas których deklarowano zerwanie z tradycją *Ausdruckstanz* jako nurtem formalistycznym, abstrakcyjnym i propagującym mistycyzm oraz postulowano poszukiwanie właściwych form wyrazu dla realizmu socjalistycznego i powiązanie tańca z tematyką wyrażającą problemy klasy robotniczej.

Jedną z głównych postaci zaangażowanych w organizację tańca w NRD była Palucca, która w 1945 otworzyła swoją szkołę tańca wyrazistego w Dreźnie. Zainteresowanie tańcem było tak duże, że przed 1951 w samej Saksonii działało ok. 50 podobnych prywatnych instytucji edukacyjnych. Z perspektywy władz uniemożliwiała to nadzór nad kształceniem tancerzy, dlatego podjęto decyzję o centralizacji i upaństwowieniu uczelni dających absolwentom uprawnienia zawodowe, zaś szkołom prywatnym pozostawiono możliwość kształcenia amatorów. Palucca, która opowiadała się za upaństwowieniem szkół tańca, w 1950 została przedstawicielką środowiska tanecznego w berlińskiej Akademii der Künste (Akademii Sztuk) i dzięki jej staraniom rok później otworzono w Berlinie Tanzhochschule für modernen und klassischen Tanz, Choreographie, Pädagogik und Tanzregie (Wyższą Szkołę Tańca Nowoczesnego i Klasycznego, Choreografii, Pedagogiki i Reżyserii Tańca) z dwoma wydziałami: tańca klasycznego i nowego tańca artystycznego, który miał polegać na dostosowaniu techniki *modern* do wymagań estetyki realizmu socjalistycznego. Podobnie zorganizowane były szkoły w Dreźnie i Lipsku. O ile jednak w Dreźnie, dzięki pozycji jaką posiadała Palucca, wydział nowego tańca artystycznego udało się zachować, o tyle w Berlinie i Lipsku uległ on szybko likwidacji, a kształcenie ograniczono do techniki klasycznej nauczanej metodą Waganowej. Aby zadbać o własne kadry, wysyłano studentów na pięcioletnie studia w Leningradzie, które poprzedzone były trzymiesięcznym szkoleniem ideologiczno-politycznym (pierwszymi stypendystami byli: Ursula Collein, Ursula Bormann i Egon Bischoff). Program nauczania wszystkich szkół dających uprawnienia zawodowe był ujednolicony, zaś ich absolwenci nie mieli możliwości wyboru zatrudnienia, lecz otrzymywali skierowanie do określonego zespołu.

W pierwszych powojennych latach działalność podjęły zespoły tańca nowoczesnego, już 21 sierpnia 1945 pierwsze przedstawienie – *Książniczka Turandot* – dał weimarski Theater des Tanzes założony przez Henna Haasa. Wigman, która początkowo powróciła do Drezna, wystawiła balet *Aus der Note der Zeit* (Z potrzeby czasu, 1945), a Dore Hoyer cykl tańców opartych na rysunkach komunistycznej malarki Käthe Kollwitz *Tänze für Käthe Kollwitz* (Tańce dla Käthe Kollwitz, 1946). Do końca lat 40. zespół Haasa występował w wielu miastach niemieckich, prezentując kolejne przedstawienia: *Das Zauberfell* (Magiczne futro, 1945), *Eine Vision des Irdischen Glücks* (Wizja ziemskiego szczęścia, 1948), *Apokalyptische Reiter* (Jeźdźcy Apokalipsy, 1949). Na początku lat 50. jednak wraz z nasilającą się dyskusją na temat estetyki realizmu socjalistycznego w tańcu możliwości uprawiania form nowoczesnych coraz bardziej się zawężały. Zaczęto natomiast preferować balet klasyczny, wzorując się na tradycjach i repertuarze radzieckim. Modelowy zespół baletowy stworzono w Deutsche Staatsoper w Berlinie, kierowały nim Tatjana Gsovsky (1945–1952), Daisy Spies (1952–1955), i Lilo Gruber (1955–1970). Oprócz dzieł z repertuaru klasycznego wystawiano także współczesne balety radzieckie (*Gajane* Arama Chaczaturiana, 1955) i niemieckie *Neue Odyssee* (Nowa Odyseja) Victora Burnsa w choreogr. Gruber (1957), o powrocie do domu żołnierza z wojny, czy *Ballade vom Glück* (Ballada o szczęściu) Kurta Schwaena w choreogr. Gruber (1967). Ze sceną tą współpracowała także choreografka Grita Krätke, która wystawiła m.in. *Die sieben Todsünden der Kleinbürger* (Siedem grzechów głównych drobnomieszczaństwa) Kurta Weilla (1963) i *Der verlorene Sohn* (*Syn marnotrawny*)

Siergieja Prokofiewa (1964). Wkrótce zespoły baletowe zaczęły powstawać w wielu teatrach poza Berlinem, nie tylko w dużych ośrodkach jak Drezno czy Lipsk, ale także w mniejszych miastach: w Weimarze, Rostocku, Halle, Karl-Marx-Stadt (obecnie Chemnitz), Cottbus, Gerze, Zwickau i Erfurcie. W latach 70. na scenie tańca pojawiło się młode pokolenie choreografów, którzy nie wyrosli w tradycji *Ausdruckstanz* i poszukiwali własnego języka tańca, m.in. Joachim Ahne, Stephan Lux, Brigitte Preuss, Dietmar Seyffert, Volker Tietbühl, Harald Wandtke.

Drugim akceptowanym w NRD obszarem był taniec ludowy, który podczas konferencji berlińskiej w 1953, podobnie jak taniec klasyczny, uznany został za dziedzictwo narodowe. Popularyzacji tańca ludowego służyło powołanie zespołów państwowych: w 1951 powstał Das Staatliche Volkskunst-Ensemble der DDR (Państwowy Zespół Sztuki Ludowej NRD), kierowany przez Aenne Goldschmidt, oraz utworzony w 1954 Staatliche Dorfensemble (Państwowy Zespół Wiejski) pod dyrekcją Rosemarie Lettow-Schulz. Oba zespoły działały przy Zentralhaus für die Kulturarbeit (Centralny Dom Kultury) w Lipsku, który podlegał bezpośrednio Ministerstwu Kultury, a jego zadaniem było ideologiczne ukierunkowanie programów zespołów, organizacja kursów instruktorskich, publikacja materiałów szkoleniowych. Pod koniec lat 50. w istniejących szkołach tańca wprowadzono specjalność taniec folklorystyczny, by zapewnić kadry dla dynamicznie rozwijającej się propagowanej praktyki tanecznej. Wkrótce zespoły tańca ludowego zaczęły tworzyć przy organizacjach i zrzeszeniach, zakładach pracy i uczelniach, czyniąc z nich ważny element masowej kultury socjalistycznej w skali centralnej i lokalnej. Organizowano festiwale i konkursy zespołów ludowych, np. w Rudolstadt systematycznie organizowano Fest des Deutschen Volkstanzes (Święto Niemieckiego Tańca Ludowego), na którym corocznie spotykało się ok. 3 tys. tancerzy.

Innym przykładem wprowadzania w życie socjalistycznej *Körperpolitik* były działania na rzecz tańca amatorskiego, a zwłaszcza nawiązanie do przedwojennej tradycji chórów ruchowych zapoczątkowanych przez Labana. Propagatorką tego ruchu, zwłaszcza w zakresie szkolnictwa powszechnego, była Jenny Gertz, instruktorka, która dyplom ukończenia kursu Labana uzyskała w 1923, a w latach 1925–1927 była zastępczynią Albrechta Knusta, kierownika chórów ruchowych w Hamburgu, lecz później – prześladowana za komunistyczne poglądy – udała się na emigrację i powróciła w 1947 do wschodniej części Niemiec, gdzie organizowała szkolne chóry ruchowe w Halle. Opracowywała scenariusze, które wpisywały się w program wychowawczy młodzieży w NRD – służyły kolektywizacji, przygotowaniu do pracy, wychowaniu nowego człowieka – członka socjalistyczno-komunistycznego społeczeństwa, np. po 1947 zrealizowano scenariusz *Das Neue (1000 Traktoren) kommt* (Nowe [1000 traktorów] nadchodzi).

Przywołane tu zjawiska pokazują, że polityka tańca w NRD nastawiona była przede wszystkim na rozwijanie praktyk tanecznych odrębnych od form obecnych w krajach kapitalistycznych, a skrajnym tego przykładem jest taniec towarzyski *Lipsi* (od zdrobnionej nazwy miasta Leipzig/Lipsk), który powstał w 1959 jako alternatywa wobec zachodniego *rock'n'rolla*, zdobywającego popularność wśród młodzieży.

Zupełnie inaczej potoczył się rozwój tańca w **Republice Federalnej Niemiec**, gdzie nie istniała odgórna presja ideologiczna, a techniki i style tańca oraz preferencje estetyczne podlegały weryfikacji w toku bieżącej praktyki scenicznej. W dziejach tańca w RFN i Berlinie Zachodnim można wskazać dwie fazy, których granicę wyznacza koniec lat 60. Cechy charakterystyczne pierwszego okresu to rozbiecie i atomizacja środowiska, jego umiędzynarodowienie i brak ciągłości w działalności zespołów. Choć do Niemiec Zachodnich powrócili wybitni przedstawiciele *Ausdruckstanz*, to uważano, że styl ten został skompromitowany w czasach nazistowskich i nie powracano do tej tradycji. Zanim jednak w drugiej fazie z nową energią zaczął odradzać się taniec

nowoczesny, starano się łączyć taniec klasyczny, któremu naturalną infrastrukturę zapewniały sceny operowe, ze współczesną estetyką tańca. Zespoły baletowe – wobec braku własnej kadry – często prowadzili artyści zagraniczni, którzy przyjmowali krótkie dwu-, trzyletnie kontrakty, a zatem nie byli w stanie zapewnić długoterminowego rozwoju zespołów. W Monachium pracowali Victor Gsovsky, a po nim od 1954 angielski tancerz i choreograf Alan Carter; z kolei Aurel Milloss, tancerz i choreograf pochodzenia węgiersko-włoskiego, pracował w Kolonii, gdzie w latach 1963–1966 zastąpił go Amerykanin Todd Bolender, by przez kolejne trzy lata prowadzić balet opery we Frankfurcie nad Menem, gdzie wcześniej (1957–1959) zatrudniony był brytyjski tancerz i choreograf Walter Gore. Tylko w nielicznych teatrach utrzymywały się dłuższe kadencje kierowników baletu.

Zespół baletu Deutsche Oper w Berlinie Zachodnim prowadziła w latach 1953–1966 tancerka i choreografka pochodzenia rosyjskiego Tatjana Gsovsky, która wcześniej stworzyła *ensemble* klasyczny w operze wschodniobерlińskiej. W 1955 założyła Berliner Ballett, z którym występowała gościnnie w wielu miastach europejskich, prezentując styl neoklasyczny z elementami ekspresjonistyczno-psychologicznymi. Następcą Gsovsky był Gert Reinholm, który prowadził balet opery berlińskiej od 1972. Zespołem baletu przy operze w Monachium kierował z kolei tancerz i choreograf Marcel Luipart, który zyskał rozgłos po wystawieniu w 1948 *Abraxas*, pierwszego powojennego pełnospektaklowego baletu niemieckiego, opartego na opowieści o Fauście w opracowaniu Heinricha Heinego. Wprawdzie w Monachium przedstawienie zostało zdjęte przez ministra kultury Bawarii po czterech wieczorach pod zarzutem szerzenia satanizmu, lecz przeniesione rok później do Berlina Zachodniego w interpretacji choreograficznej Janine Charrat odniosło wielki sukces i z powodzeniem wystawiane było za granicą. Trzecim ważnym ośrodkiem baletowym stał się po wojnie Hanower, gdzie kierownictwo zespołu objęła Georgi, która także przeniosła się tutaj z NRD. Baletem Opernhaus Hannover kierowała od 1954 przez 16 lat. Zgodnie z wyznawaną zasadą łączenia różnych form tańca starała się znaleźć syntezę tańca klasycznego i tańca nowoczesnego. Obok klasycznego repertuaru baletowego (*Dziadek do orzechów*, 1955; *Jezioro łabędzie*, 1965; *Kopciuszek*, 1968; *Romeo i Julia*, 1969) wystawiała własne choreografie modernistyczne, m.in. trzy wersje *Das Elektronische Ballett* do awangardowej wówczas muzyki elektronicznej Henka Badingsa (1957, 1958, 1960) czy *Jeux Vénitiens* (Gry weneckie) Witolda Lutosławskiego (1969). W Hanowerze Georgi do 1973 prowadziła także działalność pedagogiczną w tamtejszym Institut für Musik und Theater, kształcąc nowe pokolenie tancerzy.

Należy także wspomnieć o trzech mniejszych ośrodkach, które miały kolosalne znaczenie dla przyszłości tańca nowoczesnego w Niemczech. W 1949 powrócił z emigracji Jooss, który podjął pracę w Folkwangschule w Essen, w 1951 ponownie stworzył tam Folkwang Tanztheater, który jednak bez wsparcia finansowego po dwóch latach uległ rozwiązaniu. W latach 1962–1968 prowadził Folkwang Tanzstudio, gdzie kształciły się główne inicjatorki odnowy tańca – Pina Bausch, Reinhild Hoffmann i Susanne Linke. W Wuppertalu z kolei – z którym swoją drogę artystyczną związała Bausch – w 1953 jako tancerz i baletmistrz zaangażowany został zaledwie 26-letni Erich Walter. Bardziej niż balet tradycyjny pociągał Waltera neoklasycyzm w duchu George’a Balanchine’a. Do 1964 stworzył dla sceny wuppertalskiej 42 choreografie do muzyki Igora Strawińskiego, Claude’a Debussy’ego, Béli Bartóka, Arnolda Schönberga, Antonio Vivaldiego, Giovanniego Battisty Pergolesiego i Claudio Monteverdiego, przyczyniając się do europejskiego renesansu jego kompozycji w latach 60. Z kolei w Stuttgarcie zespół stworzył pochodzący z RPA John Cranko, występujący w londyńskim Sadler’s Wells. W latach 1961–1973 prowadził Stuttgarter Ballett i szkołę tańca. Do współpracy zaprosił artystów brytyjskich, m.in. Kennetha MacMillana, w latach 1966–1969 dyrektora baletu opery berlińskiej. Z zespołu Cranko wyszło

wielu tancerzy i choreografów, którzy zdobyli sławę jako samodzielni twórcy: Ashley Killar, Gray Veredon, John Neumeier, Jiří Kylián. Pochodzący z USA Neumeier zyskał międzynarodową sławę jako innowator repertuaru klasycznego, od 1973 był wieloletnim dyrektorem Hamburg Ballett, który od 1989 działał jako samodzielne Centrum Baletowe, prowadzące własną szkołę baletową (od 1978, Hamburg Ballett John Neumeier Schule). Zespół Neumeiera zyskał międzynarodową renomę, występując gościnnie w ponad 30 krajach.

Na przełomie lat 60. i 70. taniec w Niemczech Zachodnich osiągnął wysoki poziom artystyczny dzięki współpracy tancerzy i choreografów zagranicznych, ale także przybywający tu artyści otrzymywali atrakcyjne warunki pracy, co przekładało się na międzynarodowe sukcesy. Pod koniec lat 60. młode pokolenie twórców niemieckich wobec przemian politycznych w RFN domagało się swobody twórczej poza zinstytucjonalizowanymi teatrami operowymi i zainicjowało ruch na rzecz wolnych scen tańca. W Berlinie Gerhard Bohner współpracował z Akademie der Künste – instytucją otwartą na nowe inicjatywy artystyczne; w latach 1978–1981 wspólnie z Hoffmann prowadził Tanztheater w Bremie. W Kolonii Johann Kresnik wraz z innymi choreografami – Jochenem Ulrichem, Helmutem Baumannem, Veredonem – wykorzystywali potencjał tańca w dyskursie politycznym. W latach 1979–1989 Kresnik pracował w Heidelbergu. Ikoną nowego tańca niemieckiego stała się Bausch, która w 1973 objęła dyрекcję Tanztheater Wuppertal, gdzie stworzyła nowy rodzaj widowiska scenicznego – teatr tańca łączący sztukę ruchu z dramatycznym napięciem, taniec ze słowem, muzyką i efektami scenograficznymi. Ten nurt reprezentowali w indywidualnych odmianach także Kresnik, Hoffmann oraz Linke; styl Bausch stosunkowo szybko wyznaczył nowy kierunek rozwoju tańca europejskiego.

W latach 80. taniec niemiecki zaczął się charakteryzować niebywałym dynamizmem rozwoju. Niezależne zespoły wspierane przez lokalne władze powstawały w dużych miastach i mniejszych miejscowościach: w Bremie w latach 1986–1989 własny zespół prowadziła Heidrun Vielhauer, później przejęli go Linke i Urs Dietrich; w 1979 Rosamund Gilmore założyła Laokoon Dance Group, jeden z najpopularniejszych zespołów niemieckich; William Forsythe od 1982 działał z kolei we Frankfurcie nad Menem jako główny choreograf i kierownik tamtejszego baletu.

Po zjednoczeniu państw niemieckich w październiku 1990 ważnym projektem organizacyjnym było włączenie wschodnich krajów federacyjnych w jednolity system finansowania i wspierania środowiska tanecznego. Wprawdzie starano się nie ingerować zbyt silnie we wschodnioniemieckie środowisko teatralne, z powodu jednak głębokiego zaangażowania pewnych twórców w politykę władz komunistycznych zdecydowano się dokonać zmian w obsadzie niektórych stanowisk kierowniczych w teatrach. Gerta Reinholma na stanowisku dyrektora Ballett der Deutschen Oper w Berlinie zastąpił w 1990 Peter Schaufuss, w Staatsoper Unter den Linden w miejsce Egona Bischoffa w 1992 na krótko zaangażowano Michaëla Denarda, związanego wcześniej z Operą Paryską, zaś balet Komische Oper – po rezygnacji z kierowania zespołem w 1993 Toma Schillinga – przejmowali na krótko dyrektorzy zagraniczni (Doris Laine z Finlandii, Mark Jonkers i Jan Linkens z Holandii). Problemem dla władz Berlina okazało się jednak utrzymanie ze środków lokalnych tylu dużych zespołów baletowych. Z kolei w Dreźnie zespół baletowy tamtejszej opery prowadził w latach 1993–2006 Władimir Derevianko, rosyjski tancerz i choreograf, który zaprosił do współpracy m.in. Stephana Thossa, absolwenta szkoły Palucki, szybko zyskującego europejski rozgłos jako choreograf, a od 2016 prowadzącego balet Nationaltheater w Mannheim. W nowych krajach federacyjnych odrodziły się tradycje tańca nowoczesnego w Lipsku i Dreźnie, w dawnym Festspielhaus w Hellerau – odrestaurowanym po dewastacji dokonanej przez stacjonujące tam wojska radzieckie – powstało europejskie centrum kultury, które realizuje międzynarodowe projekty artystyczne i jest miejscem rezydencji

twórców. Od 1996 jest to siedziba teatru fizycznego *Derevo Antona Adasińskiego*, a w latach 2005–2015 rezydowała tu *The Forsythe Company*. Ważnymi ośrodkami tańca współczesnego są także *Tanzhaus* w Düsseldorfie, prowadzący m.in. międzynarodowe programy rezydencyjne, oraz *Sophiensäle* i *Hebbel am Ufer* w Berlinie. *Tanzhaus* przejął także tradycję organizacji kongresów tańca. Z kolei w Hamburgu istnieje ważne K3 – *Zentrum für Choreographie*.

Taniec artystyczny w Berlinie rozwijał się w zasadzie poza teatrami instytucjonalnymi i z wyjątkiem zespołu *Kresnika*, którego siedzibą od 1994 była *Volksbühne*, większość grup działała w offowej przestrzeni wolnego tańca, takich jak *Tanzfabrik Berlin*, założonej już w 1978, która stała się centrum eksperymentalnych technik tańca i do 2018 pokazała ok. 160 przedstawień gościnnych i 86 własnych produkcji. *Tanzfabrik*, obecnie pod kierownictwem Silke Bake, organizuje biennale *Tanznacht Berlin*, dysponując dużą infrastrukturą, jest jednocześnie ośrodkiem rezydencyjnym i edukacyjnym (zob. *Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin*). Innym przykładem jest *Tanzcompagnie Rubato*, stworzony w 1985 i nadal działający zespół Jutty Hell i Dietera Baumanna, których praca koncentruje się na doznaniach jednostki i kwestiach społecznych, takich jak przemoc, wykluczenie, dominacja. Nowym objawieniem na scenie berlińskiej okazała się *Sasha Waltz*, która od 1992 prezentowała swoje interdyscyplinarne projekty firmowane jako *Sasha Waltz & Guestes*, by w latach 2000–2004 razem z *Thomasem Ostermeierem* i *Jensem Hillje* objąć kierownictwo *Schaubühne*, a następnie produkować niezależnie swoje choreograficzne opery. Z kolei *Jonas Timm* w 1985 przyjechał do Niemiec z Izraela, gdzie tańczył w *Batsheva Dance Company*. Początkowo występował w Bremie i Bochum, ale po dwóch latach przeniósł się do Berlina, gdzie w latach 1993–1996 prowadził *Toladá Dance Company* jako rezydent teatru *Hebbel am Ufer*.

W dużych ośrodkach w zachodniej części Niemiec zespoły tańca działają przy teatrach operowych, zachowując w pewnym stopniu samodzielność artystyczną: *Hamburg Ballett* *Johna Neumeiera* działa w ramach tamtejszej *Staatsoper*; *Ballett der Deutschen Oper am Rhein* (Düsseldorf–Duisburg) po *Heinzu Spoerli* (1990 – 1996) przejął *Youri Vámos*; *Stuttgarter Ballett* po odejściu *Johna Cranko* prowadziła do 1996 *Marcia Haydée*, a później *Reid Anderson*, zaś *Bayerisches Staatsballett* w Monachium przejął w 1998 *Ivan Liška*, w 2016 dyrektorem zespołu został *Igor Zelensky*, a w 2022 funkcję tę objął *Laurent Hilaire*. We wschodniej części szczególnie wyróżnia się *Semperoper Ballett* w Dreźnie (dyr. *Aaron S. Watkin*), łączący klasykę z otwarciem na współczesność. Ponadto w ostatniej dekadzie XX w. działało wiele zespołów niezależnych, np. we Frankfurcie nad Menem miał siedzibę *S.O.A.P. Dance Theater*, założony i prowadzony w latach 1991–1999 przez portugalskiego tancerza i choreografa *Rui Hortę*; od 1992 do 2004 działał zespół *Amandy Miller Pretty Ugly Dance Company*, od 1997 włączony w struktury teatru we Freiburgu; w Düsseldorfie grupę *Neuer Tanz* w 1986 założyli tancerka i choreografka *Wanda Golonka* i artysta sztuk plastycznych *VA Wölfl*, a ich produkcje sytuują się na granicy tańca i sztuk wizualnych. W latach 1993–1998 w Stuttgarcie działał zespół *TrANZFORM* *Danieli Kurz*, która następnie objęła kierownictwo baletu w Norymberdze. Z Niemiec pochodził także jeden z głównych artystów europejskiego nurtu konceptualnego *Raimund Hoghe*.

Spośród licznych aktualnie aktywnych artystów niemieckich tańca współczesnego należy wymienić także duet *Katrin Deufert* i *Thomas Plischke*, *Annę Konjetzky*, *Isabelle Schad*, *Felixa Ruckerta*, *Thomasa Lehmena*, a z młodszego pokolenia – m.in. *Bena J. Riepe* oraz liczne grono działających w Niemczech, ale pochodzących z innych krajów artystów: *Meg Stuart*, *Constanzę Macras*, *Adama Lindera*, *Antje Pfundtner*, *Ester Szalomon* i *Florentinę Holzinger*.

Obecnie w Niemczech działa ponad 160 oficjalnie zarejestrowanych zespołów tańca, zarówno dużych baletów włączonych w struktury teatrów (nie tylko operowych), jak i grup niezależnych,

powstających na krótszy lub dłuższy okres i działających najczęściej jako NGO w systemie projektowym. Forum prezentacji nowatorskich zjawisk tańca i nowych tendencji w choreografii jest jedna z najstarszych w Europie platform tańca – organizowana od 1994 w systemie dwuletnim i wędrująca po kraju Tanzplattform Deutschland (TPD). W 2020 odbywała się ona w Monachium, a jury spośród aż 444 zgłoszonych produkcji zakwalifikowało 15 prezentacji. W 2022 organizatorem TPD był berliński teatr HAU – Hebbel am Ufer; w programie znalazło się 13 przedstawień twórców niemieckich i pracujących w Niemczech. W corocznych platformach bierze udział około 500 akredytowanych specjalistów z 40–50 krajów. Na stronie TPD znajduje się archiwum obejmujące dokumentację poprzednich wydarzeń oraz biogramy uczestniczących w nich artystów. Trzydzięć dotychczasowych przeglądów świadczy o silnej obecności różnorodnych form tańca w kulturze niemieckiej oraz potwierdza utrzymujący się wciąż międzynarodowy charakter tamtejszego środowiska tańca.

Jednym z najważniejszych międzynarodowych festiwali tańca jest berliński Tanz im August, zainicjowany w 1988 przez Nele Hertling i obecnie organizowany pod auspicjami Hebbel am Ufer, jego dyrektorami byli m.in. Matthias Lilienthal i Bettina Masuch, od 2014 dyrektor artystyczną jest Virve Sutinen. Ważnym miejscem prezentacji współczesnych produkcji światowej klasy twórców jest także interdyscyplinarne Ruhrtriennale. Kolejnymi festiwalami form współczesnych z wieloletnią tradycją są: obecnie organizowany w formule biennale Tanz Bremen (od 1988), Tanzfestival Bielefeld (od 1990), oferujący program spektakli i warsztatów, skoncentrowany na teatrze tańca (program w 2012 poświęcony był przeglądowi polskiej sceny współczesnej), czy tanz festival nrw (od 2007), organizowany równocześnie w kilku miastach regionu Nadrenii Północnej-Westfalii, oraz teatralno-taneczny Euro scene Leipzig (od 1991). Natomiast Tanztage w Berlinie to jeden z najstarszych przeglądów progresywnej sceny niezależnej, zapoczątkowany w 1988 jako Tanztage im Pfefferberg (od 2020 kuratorem wydarzenia jest Mateusz Szymanówka), regularnie pojawiają się tutaj twórcy polscy, jak Ania Nowak, Karol Tymiński, Agata Siniarska.

Festiwal Internationale Tanzwochen Neuss od 1983 prezentuje szeroki wachlarz gatunkowy wielkoformatowych spektakli od baletu przez folklor po taniec współczesny (np. w 1983 wystąpił tu Państwowy Zespół Pieśni i Tańca Mazowsze). Nabierającym znaczenia przeglądem stają się także międzynarodowe targi tańca w Düsseldorfie – Internationale Tanzmesse, zapoczątkowane w 1994, które co roku rozbudowują towarzyszący program prezentacji. Wieloletnim współpracownikiem Tanzmesse był Roman Arndt, obecnie jedną z kuratorek jest Julia Asperska. Spośród innych licznych inicjatyw można wymienić Tanz in Bonn (wcześniej jako festiwal produkcji solo), Spielarten, Get on stage, Purple Dance Festival – festiwale spektakli dla dzieci i młodzieży, czy uznany międzynarodowy konkurs choreograficzny w Hanowerze (Internationaler Wettbewerb für Choreographie, od 1987).

Niemiecka polityka kulturalna w zakresie tańca łączy wsparcie z budżetów miejskich, ministerstw poszczególnych krajów federacyjnych, budżetu centralnego oraz możliwość ubiegania się na drodze konkursów o dofinansowanie ze strony Unii Europejskiej. Przykładem jest realizowany w latach 2005–2010 projekt Tanzplan Deutschland (Niemiecki plan dla tańca), dofinansowany ze środków centralnych (Kulturstiftung des Bundes) w wysokości 12,5 mln euro oraz 8,4 mln euro z budżetów miejskich i krajów federacyjnych, przeznaczonych na kompleksowe wsparcie środowiska tańca, gromadzenia i udostępniania informacji na temat kształcenia w zakresie tańca, zatrudnienia tancerzy, bezpośredniego finansowego wsparcia zespołów, tworzenia międzynarodowych sieci tańca, prowadzenia badań nad tańcem. W ramach projektu zaprezentowano 1277 przedstawień przygotowanych przez 389 choreografów z 50 krajów. Po zakończeniu projektu Tanzplan Deutschland jego kontynuacją były działania finansowane także przez

Kulturstiftung des Bundes – Tanzfonds Partner (2011–2014) oraz Tanzfonds Erbe (2011–2019). Pierwszy projekt dotyczył współpracy instytucji tańca ze szkołami powszechnymi w celu popularyzacji sztuki tańca, zaś drugi z nich nastawiony był na ochronę dziedzictwa tańca XX w. i przyczynił się do dokumentacji i rekonstrukcji 60 dzieł takich twórców jak Wigman, Oskar Schlemmer, Hoyer, Laban, Forsythe.

Inną formą wsparcia jest Dachverband Tanz Deutschland (DTD, Zarządzanie Tańcem w Niemczech), organizacja powstała w 2004 jako Ständige Konferenz Tanz (Stała konferencja nt. tańca) i od 2006 jest ogólnokrajową platformą tańca artystycznego w Niemczech. Powołana została jako inicjatywa oddolna środowiska tanecznego, które – mimo różnic organizacyjnych i estetycznych – potrzebowało instytucji reprezentującej jego interesy ekonomiczne, prawne i organizacyjne. DTD skupia 40 członków instytucjonalnych oraz współpracuje z innymi stowarzyszeniami i związkami ogólnokrajowymi. Od 2016 realizuje program TANZPAKT Stadt–Land–Bund, którego celem jest wspieranie występów gościnnych i transfer twórców; od 2018 przyznaje Deutsche Tanzpreis; od 2020 w ramach NEUSTART KULTUR prowadzone są programy wspierające DIS-TANZ IMPULS i DIS-TANZ SOLO, a od 2021 także DIS-TANZ START – działalność pomocowa na rzecz młodych artystów wchodzących do zawodu.

Tradycja kształcenia tancerzy i choreografów w Niemczech sięga wprawdzie XVIII w., lecz początkowo był to obszar zarezerwowany przeważnie dla nauczycieli baletmistrzów zagranicznych bądź pozostających pod wpływem tańca francuskiego i rosyjskiego. Od XVIII w. starano się także włączyć taniec towarzyski, obok ćwiczeń fizycznych, do powszechnego nauczania (Wilhelm von Humboldt, Johann Heinrich Pestalozzi, Friedrich Fröbel). W okresie międzywojennym, wraz z silnym rozwojem tańca artystycznego, spopularyzowały się szkoły tańca prowadzone przez wybitnych tancerzy, które z jednej strony przygotowywały nowe pokolenie tancerzy i tancerek, z drugiej zaś zapewniały utrzymanie się artystom działającym poza teatrami instytucjonalnymi. Do najbardziej znanych i popularnych szkół tańca przed II wojną światową należały Laban Schule, których sieć istniała w wielu miastach niemieckich, szkoła Wigman w Dreźnie, w której studiowało wiele polskich tancerek (np. Pola Nireńska, Janina Mieczyska, Irena Prusicka), w Essen działała Folkwangschule, prowadzona przez Joossa. Po zakończeniu wojny tradycja ta została zerwana, w NRD przetrwała szkoła Palucki, zaś w RFN odrodziła się szkoła Joossa. Obecnie prowadzone jest wielokierunkowe kształcenie w zakresie różnych technik tańca; w uczelniach publicznych oferowanych jest 18 kierunków studiów pierwszego i drugiego stopnia w dziedzinie tańca klasycznego, tańca scenicznego, nowych technik tańca, choreografii (np. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem, Hochschule für Schauspielkunst w Berlinie, Folkwang Universität w Essen, Palucca Hochschule für Tanz w Dreźnie). Ponadto prowadzone są kierunki pedagogika tańca, taniec w pracy socjalnej oraz wiedza o tańcu (np. Freie Universität Berlin).

Profesjonalna krytyka tańca w Niemczech kształtowała się w okresie międzywojennym wraz z apogeum rozwoju tańca nowoczesnego. Przyczynili się do tego zwłaszcza Laban, rozwijający teorię tańca i popularyzujący nową terminologię, oraz Wigman, dysponująca dużą świadomością dotyczącą techniki tańca. Po II wojnie światowej dopiero w latach 60. badania nad tańcem i specjalistyczna krytyka tańca zyskały odrębność badawczą. Spośród obecnie ukazujących się czasopism poświęconych tańcowi należy wymienić wydawany od 1994 magazyn „Tanz” (utworzony w 1982 jako „Ballett international / Tanz aktuell” i połączony z „Tanzjournal”), a z krytyków tańca trzeba wspomnieć Rolfa Garske, Horsta Koglera, Johannes Odenhala, Arnda Wesemanna (zob. krytyka tańca).

Głównymi ośrodkami akademickimi prowadzącymi obecnie szeroko zakrojone badania nad tańcem są: Institut für Theaterwissenschaft Uniwersytetu Ludwiga Maximiliana w Monachium, z którym przez szereg lat współpracowała Claudia Jeschke, Zentrum für Bewegungsforschung na Freie Universität w Berlinie, założone przez Gabriele Brandstetter, oraz Institut für Angewandte Theaterwissenschaft Uniwersytetu Justusa Liebiga w Gießen, kierowany obecnie przez Geralda Siegmunda, z którym współpracuje Xavier Le Roy. Wsparciu niemieckich badań w zakresie tańca służy Gesellschaft für Tanzforschung (GFT, Towarzystwo Badań nad Tańcem) – organizacja naukowa założona z inicjatywy UNICEF w 1986, skupiająca badaczy z Austrii, Niemiec oraz Szwajcarii, działająca w sieci międzynarodowych powiązań. Organizuje konferencje, sympozja na aktualne tematy oraz warsztaty, performanse, dyskusje związane z estetyką i pedagogiką tańca oraz choreoterapią. W 2022 GFT zaplanowało np. organizację sympozjum *Spuren finden – Spuren sein* we współpracy niemiecko-fińskiej; warsztaty z okazji 30-lecia prowadzonych przez Eurolab badań nad ruchem Labana i Bartenieff; cykl warsztatów, rekonstrukcji i wykładów *Moderner Tanz: Created in Dresden*. GFT prowadzi także coroczne konkursy na najlepszą pracę dyplomową z zakresu tańca.

Istotną rolę w badaniach i dokumentacji tańca odgrywają zbiory archiwalne, posiadające łącznie ponad 1 mln obiektów – dokumentów, ikonografii, kostiumów, zapisów wideo. Ich gromadzeniem, opracowaniem i udostępnianiem zajmuje się Verbund Deutscher Tanzarchive (VDT, Związek Niemieckich Archiwów Tańca), instytucja, która od 2007 skupia pięć specjalistycznych archiwów: Deutsches Tanzarchiv Köln, Tanzarchiv Leipzig, Mime Centrum Berlin, Archiv Darstellende Künste przy Akademii der Künste w Berlinie oraz Deutsches Tanzfilminstitut Bremen. VDT koordynuje liczne projekty realizowane z artystami i badaczami tańca, np. European Video Dance, we współpracy z 13 partnerami z państw europejskich i finansowany ze środków EU, ma na celu nie tylko gromadzenie wideo dokumentacji tańca, ale także w ramach konferencji i sympozjów wypracowanie technologicznych, prawnych i ekonomicznych zasad ich udostępniania.

Tradycja współpracy polsko-niemieckiej w zakresie tańca współczesnego sięga początków XX w. Z bogatego programu w ostatnich dekadach należy wspomnieć m.in. o wizytach zespołu Piny Bausch (Wrocław 1987, Warszawa 1998 i 2011, Wrocław 2009, Lublin 2021) czy trzykrotnych występach Susanne Linke; zespół Reinhild Hoffmann zaprezentowano w Poznaniu w 2012. Kilkakrotnie wystąpiła w Polsce także Sasha Waltz, która inscenizowała również operę *Matsukaze* w koprodukcji Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. *Zielony stół* Kurta Joossa realizowany był przez balet Teatru Wielkiego w Łodzi oraz Polski Balet Narodowy, który posiada w repertuarze także choreografie Johna Neumeiera. Raimund Hoghe był zapraszany przez Festiwal Ciało/Umysł, Stary Browar Nowy Taniec, Klub Żak w Gdańsku, Festiwal Czterech Kultur w Łodzi. Ponadto Stary Browar Nowy Taniec prowadził wieloletnią współpracę z Peterem Pleyerem – berlińskim pedagogiem i choreografem. W 2018 i 2019 na MFT Malta wystąpiła berlińska grupa voguerów Future V, skupiająca osoby nienormatywne z doświadczeniem uchodźczym. Wielu polskich artystów tańca pracuje na stałe lub czasowo w Niemczech, w tym liczne grono artystów młodego pokolenia, współpracujące m.in. z Sophiensäle i Hebbel am Ufer (zob. polscy twórcy tańca na scenach europejskich i światowych).

BIBLIOGRAFIA: *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, red. G. Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992; Böhme, F., *Der Tanz der Zukunft*, München 1926; Brandstetter, G., *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Tanzfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995; Dörr, E., *Rudolf Laban. Ein*

Portrait, Norderstedt 2005; <http://www.tanzplattform.de/home> (dostęp: 15.07.2022); <https://balletcompanies.com/Countries/Germany.php> (dostęp: 1.07.2022); Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburg 2002; Karina, L., M. Kant, *Hitler's Dancers*, New York 2004; Kilian, H., G. Klaus, *John Cranko. Ballett für die Welt*, Sigmaringen 1977; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Laban, R., *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart 1920; Laban, R., M. Wigman, *Die tänzerische Situation unserer Zeit*, Dresden 1936; Maack, R., *Tanz in Hamburg. Von Mary Wigman bis John Neumeier*, Hamburg 1975; Primavesi, P., J. Raschel, T. Jacobs, M. Wehren, *Körperpolitik in der DDR. Tanzinstitutionen zwischen Elitelförderung, Volkskunst und Massenkultur*, „Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften” 2015, z. 14, http://www.denkstroeme.de/heft-14/s_9-44_primavesi-raschel-jacobs-wehren (dostęp: 15.07.2022); Rembowska, A., *Teatr Tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009; Rydberg, O., *Die Tänzerin Palucca*, Dresden 1935; Schmidt, J., *Tanztheater in Deutschland*, Berlin 1992; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013; *Tanz in Deutschland. Ballett seit 1945*, red. H. Regitz, Berlin 1984.

Małgorzata Leyko

Niesobska Janina

właśc. Zofia Paradowicz [ur. 1936]

polska tancerka, reżyserka ruchu, choreografka. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu, za szczególnie formujące doświadczenie uważa pracę z Feliksem Parnellem. Karierę sceniczną związała przede wszystkim z łódzką sceną baletową, gdzie tańczyła jako solistka w latach 1958–1982; znana zwłaszcza z ról o rysie aktorskim i charakterystycznym, m.in. Zaremy w *Fontannie Bachczysaraju*, Diablicy i Krasawicy w *Panu Twardowskim*, Panny Młodej w *Harnasiach*, Czarnej Królowej w *Szach-mat*, a także Partyzantki w *Zielonym stole* Kurta Joossa oraz Wysłanki w *Orfeuszu* Claudio Monteverdiego, głośnej łódzkiej inscenizacji Ericha Waltera (którego asystentką została następnie przy realizacji tego baletu w Düsseldorfie). Karierę choreograficzną rozpoczęła, pracując początkowo głównie dla telewizji i filmu, w latach 70. szczególną popularność zyskały jej rewie telewizyjne z cyklu *Dobry wieczór, tu Łódź*. Jako choreografka realizowała prace dla teatrów dramatycznych i operowych Bytomia, Krakowa, Łodzi, Wrocławia, Bydgoszczy, Szczecina i Warszawy, współpracując regularnie z reżyserami takimi jak Waldemar Zawodniński i Laco Adamik; reżyserowała także opery (m.in. *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego, Teatr Wielki w Łodzi, 2012) i realizowała spektakle baletowe. Jej największą samodzielną inscenizacją baletową był *Pan Twardowski* (Teatr Wielki w Łodzi, 1985). W sumie opracowała ponad 200 choreografii w teatrach operowych, muzycznych i dramatycznych w Polsce i Europie. Kierowała stworzoną przez siebie grupą tańca rozrywkowego i współczesnego Le Soleil. Wykładała w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Wyróżniona odznaczeniami państwowymi oraz licznymi nagrodami zawodowymi i regionalnymi, m.in. kilkakrotnie łódzką nagrodą teatralną Złota Maską za najlepszą choreografię (1993, 1994, 2000, 2001).

BIBLIOGRAFIA: <https://taniecpolska.pl/ludzie-tanca/janina-niesobska/> (dostęp: 13.03.2021).

Joanna Szymajda

Nikolais Alwin

[1910–1993]

amerykański tancerz, choreograf, kompozytor, scenograf i pedagog. W 1933 rozpoczął naukę tańca u Marthy Graham, Doris Humphrey, Charlesa Weidmana. W latach 1937–1939 w okresach letnich studiował w Bennington School of Dance (Vermont), gdzie nawiązał współpracę z Hanyą Holm. Jako choreograf debiutował w 1939 układem *Eight Column Line* (muz. Ernst Krenek) we współpracy choreograficznej z Trude Kaschmann. W okresie 1942–1946 służył w armii Stanów Zjednoczonych, po wojnie asystował Hanyi Holm w Colorado College (1947–1948), był dyrektorem Dance Faculty w University of Hartford, następnie przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie został dyrektorem Henry Street Playhouse (1948–1970); tutaj założył szkołę tańca oraz poznał swojego wieloletniego współpracownika Murraya Louisa, choreografa i tancerza, założyciela Louis Dance Company. Rozwinął koncepcję teatru totalnego, teatru mieszanych mediów, zgodnie z którą zrównał wszystkie elementy spektaklu: tancerzy, kostiumy, rekwizyty, światło, kolor i dźwięk. Pierwszą realizacją zgodną z postulatami artysty były *Masks, Props and Mobiles* (1953). W tym okresie porzucił taniec na rzecz pracy pedagogicznej, choreograficznej i scenograficznej dla Playhouse Dance Company, która później została przemianowana na Alwin Nikolais Dance Company. W kolejnych latach eksperymentował z dźwiękiem, a w 1963 jako jeden z pierwszych użył podczas występu specjalnie skonstruowanego syntezatora Moog. Nikolais Dance Theatre (obecna nazwa grupy) jest znany z wykorzystywania różnych obiektów jako przedłużeń ciała oraz wyrafinowanej scenografii uzyskiwanej za pomocą światła oraz projekcji scenicznych. Zespół już w latach 60. odbył *tourneé* po Europie. W 1974 Nikolais Dance Theatre oraz Murray Louis Dance Company wraz z The School and Chimerafilm stworzyły na Manhattanie Nikolais-Louis Foundation. W 1978 na prośbę francuskiego ministra kultury współtworzył pierwszą wyższą szkołę tańca współczesnego we Francji – Centre national de danse contemporaine d'Angers.

Jest twórcą wielu prac, m.in. *Kaleidoscope* (1953), *Totem* (1959), *Imago* (1963), *Sanctum* (1964), *Vaudeville of the Elements* (1965), *Somniloquy* (1967), *Tent* (1968), *Scenario* (1971), *Kyldex I* (1973), *Tribe* (1975), *The Mechanical Organ* (1980), *Persons and Structures* (1984), *Contact* (1985), *Crucible* (1985), *Aurora* (1992), a także *Schema* (1980) oraz *Arc-en-ciel* (1987) dla Opéra national de Paris i *Video Games* (1984) na otwarcie Olimpiady w Los Angeles. Zdobywca wielu nagród i stypendiów, m.in. stypendium Guggenheima, stypendium Fundacji Rockefellera oraz amerykańskiego Narodowego Medalu Sztuki (1987).

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Nik. *A documentary (Dance Perspectives)*, red. A. Nikolais, M.B. Siegel, New York 1971; Nikolais, A., L. Murray, *The Nikolais / Louis Dance Technique. A Philosophy and Method of Modern Dance*, New York–London 2005; Pedroni, F., *Alwin Nikolais*, Palermo 2000; *The Returns of Alwin Nikolais. Bodies, Boundaries and the Dance Canon*, red. C. Gitelman, M. Randy, Middletown 2007.

Magdalena Zamorska



II. 56. Pola Nireńska w tańcu *Krzyk*, Warszawa 1933. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Nireńska Pola

właśc. Pola Nirensztein [1910–1992]

polska tancerka, choreografka, pedagog. W latach 1929–1933 uczyła się w szkole Mary Wigman w Dreźnie, ponadto studiowała filozofię Wschodu w Deutsche Hochschule. W 1932 z zespołem Wigman odbyła *tourneè* po Stanach Zjednoczonych, w 1934 z powodu polityki antysemickiej musiała odejść z zespołu. Po powrocie do Warszawy prowadziła zajęcia w Konserwatorium Muzycznym, w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej oraz w Szkole Rytmiki i Tańca Artystycznego Janiny Mieczysławskiej. Przygotowała zespół Mieczysławskiej do występu w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Wiedniu w 1934, gdzie zdobyła pierwszą nagrodę.

W sezonie 1934/1935 w Laxenburg pod Wiedniem uczyła się u Rosalii Chladek tańca ekspresyjnego, w 1935 wyjechała do Florencji, gdzie występowała w zespole Teatru del Maggio Musicale Fiorentino, stworzonym przez Agnolę Sartorio. Z powodu ataków antysemickich wyjechała do Wielkiej Brytanii na zaproszenie Kurta Joossa i Sigurda Leedera; w Londynie została do 1949. Po otrzymaniu zaproszenia od Teda Shawna na Jacob's Pillow Dance Festival wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. Uczestniczyła w kursie prowadzonym przez Doris Humphrey i przez trzy lata była asystentką wolontariuszką w Connecticut College. W 1951 została pedagogiem w Bar Harbor Summer Dance School, gdzie spotkała Evelyn De La Tour, z którą przez pięć lat prowadziła Dance Workshop of Georgetown. W 1956 założyła własną szkołę i zespół – Pola Nireńska and Dance Company. Od tego momentu tworzyła choreografie nie tylko solowe, ale też grupowe. W 1959 po raz ostatni występowała na scenie; w 1968 zamknęła studio tańca w Waszyngtonie. Lata 1966–1976 spędziła poza środowiskiem tanecznym, zajmując się m.in. fotografią. W 1982 powróciła do pracy choreograficznej i opracowała *Życie* oraz *Lament*, które rozpoczynały najważniejsze jej dzieło choreograficzne – *Tetralogię Holocaustu*. W 1986 odbyła się premiera *Krzyku* (*Shout*), wykonana przez Sharon Wyrick, a choreografię ostatniej części, *Pociąg* (*Train*), dokończyła Rima Faber. W 1990 przedstawiono całość *Tetralogii Holocaustu*, entuzjastycznie przyjętą przez krytyków. Tym dziełem zrodzonym z rozpaczki z powodu utraty w II wojnie światowej znacznej części rodziny pożegnała się ze sceną.

Początkowo czerpała z niemieckiego *Ausdruckstanz*, tworząc układy solowe. W Stanach Zjednoczonych zaczęła asymilować elementy *modern dance* i poświęciła się tańcom zespołowym, odchodząc od coraz mniej popularnych wpływów niemieckich. Miała istotny wkład w rozwój amerykańskiego tańca *modern*.

W 1934 zdobyła pierwszą nagrodę za choreografię i drugą nagrodę za taniec solowy w Wiedniu w Międzynarodowym Konkursie Tańca; w 1980 została uhonorowana za całokształt dorobku prestiżową nagrodą Metropolitan Dance Award. Po śmierci artystki jej mąż Jan Karski ustanowił nagrodę Pola Nireńska Dance Award.

Śląski Teatr Tańca wraz z Faber zrekonstruował *Dirge* (*Lament*), jedną z części *Tetralogii Holocaustu*, premiera *Pieśni żałobnych* odbyła się w 1997 w Bytomiu.

BIBLIOGRAFIA: Faber, R., *Pola Nireńska: Tetralogia Holocaustu*, przeł. A. Zbyszewski, [w:] *Polskie tancerki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Warszawa 2017; Iwańska, A., *Pola Nireńska: człowiek i dzieło. Taniec z przeszłością*, [w:] *Polskie tancerki awangardy tanecznej...*; Kostyrko, W., *Tancerka i Zagłada. Historia Poli Nireńskiej*, Warszawa 2019; Manning, S., *Ausdruckstanz przekracza Atlantykę*, przeł. A. Kamińska, „Kultura Enter” 2014, nr 60, <https://kulturaenter.pl/article/ausdruckstanz-przekraczaatlantyki/>

(dostęp: 25.04.2016); Mozingo, K., *Choreografie nieobecności. Wspomnienie Holocaustu w pracach Poli Nireńskiej*, przeł. A. Kamińska, „Kultura Enter” 2014, nr 60, <https://kulturaenter.pl/article/choreografie-nieobecnosci-wspomnienia-holocaustu-w-pracach-poli-nirenskiej/> (dostęp: 25.04.2016); Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Anna Królicza

Niżyńska Bronisława

[1891–1972]

polskiego pochodzenia tancerka, choreografka, pedagog, wychowana i wykształcona w Rosji; siostra Wacława Niżyńskiego. Kształciła się w Carskiej Szkole Baletowej w Petersburgu (1900–1908), gdzie jej pierwszym nauczycielem był Enrico Cecchetti. Została zaangażowana do zespołu Teatru Maryjskiego. W 1909 wzięła wraz z bratem udział w pierwszym sezonie Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa w Paryżu, co zapoczątkowało jej międzynarodową karierę. Współpracowała z bratem przy jego innowacyjnych choreografiach: *Popołudnia fauna*, *Święta wiosny*, *Jeux*. Wraz z mężem Aleksandrem Kochetovskim wyjechała do Rosji i swoje najbardziej twórcze lata (1915–1921) spędziła w Kijowie, rozwijając nowe koncepcje choreograficzne; tam założyła Szkołę Ruchu, dla której stworzyła od podstaw program nauczania nowoczesnego tancerza artysty. Pierwsze własne prace choreograficzne realizowała już w 1914 w Petersburgu. W Kijowskim Teatrze Miejskim wprowadzała nową estetykę zaczerpniętą z baletów Diagilewa oraz reformy Fokinowskie. W okresie eksperymentalnego fermentu, który nastąpił po rewolucji 1917 w Republice Ukraińskiej, jej pierwszy zespół wcielał awangardowe pomysły choreograficzne, współpracując z Łesiem Kurbasem, Marko Tereszczenką, Aleksandrą Ekster, Vadymem Mellerem. „Pracowałam i doskonaliłam swoją teorię ruchu w tańcu. Wzbogacenie mechaniki statycznej, opartej na ustalonych pozycjach tańca klasycznego, poprzez dodanie nowego strumienia ruchów. Czułam, że nadszedł czas, abym podjęła inicjatywę, stworzyła artystów nowej szkoły...” [za: Garafola 2011]. Rytm był kluczowy w jej praktyce, co widać przede wszystkim w *Weselu*. W najwcześniejszej opublikowanej wersji swojego traktatu *On Movement and the School of Movement* (1920) stwierdza po prostu: „Rytm żyje tylko w ruchu” [Nijinska 1986]. Podkreśla tu znaczenie przepływu i ciągłości i że pozycja ciała musi wynikać z ciągłego ruchu. Poglądy te podzielał Kurbas, często wracał do problemu rytmu, do znaczenia rytmicznej kompozycji akcji scenicznej dla przekazywania wewnętrznej, moralnej idei przedstawianych wydarzeń. W 1921 ponownie podjęła pracę w Baletach Rosyjskich, dla których stworzyła dziewięć choreografii, m.in. *Renard* Igora Strawińskiego (1922), *Wesele* (1923), *Le Train Bleu*, *Les Biches*, *Les Fâcheux* (1924). *Wesele* Strawiński opracował jako kantatę na chór i fortepian, opartą na materiale etnograficznym rosyjskich rytuałów ślubnych. Natalia Gonczarowa zaprojektowała scenografię i kostiumy, doskonale rozumiejąc intencje choreografki – folklorystyczne stroje zostały zredukowane do prostych uniformów, scenografia ograniczona do nagich ścian z małymi oknami; choreografia godowych obrzędów ludowych była surowa, ale niezaprzeczalnie stosowała baletowy idiom ruchu, tancerki tańczyły na *pointach*. W *Weselu* wyraźnie zarysował się neoklasycyzm Niżyńskiej, a jej balety utorowały drogę *modern dance* [Garafola 2011]. *Les Biches* to balet, w którym kostiumy i scenografia odzwierciedlały modę wyższych sfer. Poruszyła w nim tematy tabu dotyczące transgresji i związków lesbijek oraz przedstawiła postaci kobiece pewne swojej seksualności. Z kolei przy *Le Train Bleu* współpracowała z kilkoma kluczowymi artystami tego okresu: Jeanem Cocteau, Coco Chanel i Pablem

Picasssem. Po odejściu z Baletów Rosyjskich w 1924 współpracowała z różnymi zespołami, m.in. Markova–Dolin Ballet, zespołem Idy Rubinstein, Opéra national de Paris i Opéra russe à Paris, Ballets Russes de Monte Carlo. W latach 1925–1932 podjęła kilka prób stworzenia swojego zespołu w Paryżu, żaden z nich nie działał jednak dłużej niż dwa, trzy lata. W 1937 otrzymała propozycję objęcia dyrekcji artystycznej Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, założonego przez Arnolda Szyfmana i Tadeusza Gronowskiego z inicjatywy Jana Lechonia. Pozostała tam tylko przez rok, tworząc program złożony z pięciu choreografii, były to m.in. *Koncert Chopina*, *Pieśń o Ziemi* Romana Palestra oraz *Appolo i dziewczyna* Ludomira Różyckiego. Z tym programem zdobyła Grand Prix za choreografię na Międzynarodowej Wystawie Techniki i Sztuki w Paryżu w 1937. W 1935 opracowała choreografię do filmowej wersji *Snu nocy letniej* w reż. Maxa Reinhardta, co utorowało jej drogę do Hollywood. W 1938 przeniosła się do Los Angeles, gdzie otworzyła szkołę (1941) i ugruntowała swoją pozycję renomowanej nauczycielki tańca i choreografki; gościnnie kontynuowała pracę jako choreografka aż do wczesnych lat 60. Okazjonalnie uczyła w American Ballet Theatre School w Nowym Jorku. Wśród najśłynniejszych jej uczniów byli m.in. Serge Lifar (okres kijowski), Maria i Marjorie Tallchief (Ameryka). W latach 60. Frederick Ashton z Royal Ballet zaprosił ją do wystawienia *Les Biches* ze swoim zespołem, rozpoczynając tym samym okres ponownego zainteresowania jej choreografią.

BIBLIOGRAFIA: Anderson, J., *La Nijnska*, „The Dancing Times” 1972; *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*, red. E. Guderian-Czaplińska, M. Leyko, Warszawa 2018; Baer, N. Van Norman, *Bronislava Nijnska. A Dancer’s Legacy*, San Francisco 1986; Banes, S., *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, London–New York 1998; Buckle, R., *Diagilew*, przeł. L.J. Erhardt, E. Jasińska-Libera, Kraków 2014; Garafola, L., *An Amazon of the Avant-Garde. Bronislava Nijnska in Revolutionary Russia*, „Dance Research” 2011, t. 29, nr 2; Garafola, L., *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middleton 2005; Nijnska, B., *Early Memoirs*, przeł. i red. I. Nijnska, J. Rawlinson, New York 1981; Nijnska, B., *On Movement and the School of Movement*, red. J. Ross Acocella, L. Garafola, „Ballet Review” 1986, nr 4; Stachniak, E., *Bogini tańca*, przeł. N. Dzierżawska, Kraków 2017.

Jadwiga Majewska

Niżyński Wacław

[1889–1950]

polskiego pochodzenia tancerz i choreograf, wychowany i wykształcony w Rosji, którego kariera przebiegała głównie w Europie Zachodniej. W latach 1900–1907 był uczniem klasy baletowej Cesarskiej Szkoły Baletowej w Petersburgu. Już wtedy dostrzeżono jego wielki talent, co zaowocowało angażem do zespołu baletowego Teatru Maryjskiego, gdzie tańczył m.in. choreografie Michaiła Fokina. W 1908 został pierwszym tancerzem tego zespołu; zainteresował się nim także impresario Siergiej Diagilew, który w 1909 umożliwił mu pierwsze występy na Zachodzie z Baletami Rosyjskimi. W atmosferze skandalu zwolniony z Teatru Maryjskiego za użycie zbyt skąpego kostiumu w *Giselle*, dzięki znakomitej technice, sile skoku, a przede wszystkim osobistej charyzmie szybko stał się gwiazdą zespołu Diagilewa. Do legendy przeszły jego kreacje w takich choreografiach Fokina, jak *Le Spectre de la rose* (*Duch róży*) z muz. Carla Marii Webera i *Pietruszka* do kompozycji Igora Strawińskiego.



Il. 57. Wacław Nizyński w *Duchu róży*, 1911. ©Performing Arts Images, ArenaPAL

Diagilew, którego z Niżyńskim łączyła skomplikowana relacja osobista, postanowił uczynić z młodego tancerza pierwszego choreografa swojego zespołu, równocześnie zachęcając go do artystycznych eksperymentów. Efektem były trzy spektakle, które znacznie przyczyniły się do rozwoju tańca nowoczesnego. W 1912 odbyła się premiera *Popołudnia fauna* Claude'a Debussy'ego, które wywołało konsternację otwarciem ukazaną erotyką, ale przede wszystkim pokazało Niżyńskiego jako artystę przełamującego baletowe kanony. Zainspirowany starożytną sztuką, operował ruchem stosunkowo statycznym, niemal dwuwymiarowym, nadając postaciom charakter ożywionego reliefu – w spektaklu nie było nic z lekkości i szerokiej skali baletu romantycznego. W bardziej dynamicznych *Grach*, ponownie Debussy'ego, pokazanych w kolejnym sezonie, Niżyński i tym razem zaskoczył publiczność, proponując balet we współczesnym kostiumie, o „surowej, rozmyślnie ubogiej formie”, jak to ujął krytyk André Levinson. Równie surowa, choć zdecydowanie mniej uboga, była choreografia *Święta wiosny* Strawińskiego (1913), jednego z najbardziej kontrowersyjnych dzieł XX w. Dzięki przeprowadzonej przez Millicent Hodson rekonstrukcji tej choreografii współczesny widz może zobaczyć, na czym polegało nowatorstwo Niżyńskiego. Ostre kontury tańczących ciał (zob. ciało tańczące), stopy zwrócone do środka, ruch grup zorientowany ku podłodze, a nie ku górze, tupanie, ciężki chód i ekstazy podskoki jako podstawowy materiał choreograficzny – wszystko to szokowało widzów, łamiąc obowiązujące kanony tańca baletowego. W *Święcie wiosny* Niżyński ukazał stylizowany na prymitywny ruchowo „rytuał”, dając wyraz bardzo współczesnej, modernistycznej estetyce, w centrum której znalazł się bezlitosny, skomplikowany, ekstazy rytym, zmuszający tancerzy do niezwykle skupienia.

Po premierze *Święta wiosny* Balety Rosyjskie udały się na *tournee* po Ameryce Południowej, gdzie Niżyński poślubił Romolę de Pulszky, co było powodem zerwania z nim stosunków przez Diagilewa. Tancerz próbował prowadzić własny zespół, w następnych latach przygotował jeszcze choreografię *Dyla Sowizdrzała* Richarda Straussa, jednak jego zdrowie psychiczne stopniowo się pogarszało. Niżyński zamykał się w sobie, oddawał coraz bardziej fantastycznym rozważaniom, których próbkę dają *Dzienniki*, pisane w Szwajcarii po ostatnim publicznym występie artysty w 1919. Przez pozostałe trzy dekady życia pozostawał pod opieką żony.

BIBLIOGRAFIA: Buckle, R., *Nijinsky*, London 1971; Järvinen, H., *Dancing Genius. The Stardom of Vaslav Nijinsky*, New York 2014; Krasowska, W., *Niżyński*, przeł. E.P. Melech, Warszawa 1978; Marczyński, J., *Szokujące pomysły Wacława Niżyńskiego*, [w:] J. Marczyński, *Dziesięciu tańczących facetów*, Warszawa 2014; Moore, L., *Niżyński. Bóg tańca*, przeł. H. Pawlikowska, Warszawa 2014; Niżyński, W., *Dziennik*, przeł. G. Wiśniewski, Warszawa 2016; Ostwald, P., *Vaslav Nijinsky. A Leap Into Madness*, London 1991.

Wojciech Klimczyk

Nō

[z jap. umiejętność, sztuka]

najstarszy z trzech głównych gatunków tradycyjnego teatru japońskiego (obok *kabuki* i *bunraku*); narodził się ze splotu rodzimej kultury japońskiej i wpływów kontynentalnych oraz z połączenia tradycji ludowej, religijnej i dworskiej. Historyczne źródła *nō* sięgają VI w. – wpływy kontynentalne, i okresu dawniejszego – wpływy rodzime. Pierwotne rodzime źródła *nō* to formy tańca rytualnego, m.in. sintoistyczne tańce *kagura*, a także tańce obrzędowe wykonywane podczas obrzędów

agrarnych, zwłaszcza taniec polny *ta-mai*, wywodzący się z ludowego tańca *dengaku*. Do źródeł zapożyczonych należą przeniesione z Chin, Korei i Indii tańce rytualne, widowiska muzyczne, tańce i rozrywki teatralne, w tym – widowisko *bugaku*, od ok. VIII w. rozwijające się w japońskich kręgach arystokratycznych, składające się z elementów tańców i muzyki importowanych i przekształconych przez Japończyków, oraz *gigaku* (widowisko z użyciem masek) i *sangaku* (zwane także *shin-sarugaku*, widowisko wykorzystujące pantomimę, akrobatykę, zonglerkę, pieśni i animację lalek).

Klasyczna forma *nō* wykształciła się w XIV–XV w. dzięki działalności mistrzów, którzy stworzyli podwaliny gatunku – Kan'amiego Kiyotsugu (1333–1384), założyciela najstarszej szkoły *nō* (Kanzeryū), i jego syna Zeamię Motokiyo (1363–1443); patronat nad ich działalnością sprawowali siogunowie Ashikaga Yoshimitsu i Ashikaga Yoshimochi. Między XIV a XVIII w. *nō* uległo formalizacji pod względem konwencji, elementów spektaklu i skodyfikowanych symbolicznych ruchów i gestów (*kata*).

Współcześnie różne style gry prezentują przedstawiciele pięciu rodów *iemoto* – szkół aktorskich *nō*: Kanze, Konparu, Hōshō, Kongō (szkoły mające rodowód w czterech zespołach aktorskich istniejących na przełomie XIV i XV w.) i Kita (szkoła zapoczątkowana w XVII w.).

Spektakl *nō* posiada formę poetyckiego dramatu z akompaniamentem orkiestry (*hayashikata*); niezwykle ważnym elementem jest taniec wykonywany przez głównego aktora – *shite*, któremu towarzyszy *waki* (aktor drugoplanowy); zdarza się, że występują także pomocnicy (*tsure*). *Shite* zazwyczaj ukazuje się w masce i wspomagany jest w śpiewie przez chór (*jitai*). Maską pozwala *shite* odgrywać role bogów, demonów, kobiet i zwierząt.

Partytura ruchowa aktora – od wejścia na scenę do zejścia z niej – stanowi skodyfikowaną choreografię *nō*. Jej formalna struktura składa się z *kata* – zafiksowanych pozycji i form statycznych i dynamicznych oraz „sekwencji bazowych”, które połączone ze sobą tworzą przewidywalne frazy i układy (dwie podstawowe sekwencje choreograficzne to figura łuku w lewą stronę i figura zwana „zygzak” – *sayū*). „Taniec *shite* [...] wykonywany do akompaniamentu fletu i bębnow (ale bez opowieści w tle) stanowi centralną część wielu sztuk *nō*” [Rodowicz 2009: 163], określa się go wówczas mianem *ma-igoto*. „Stwierdzenie, że aktor *nō* jest jednocześnie tancerzem [...] oznacza, że *nō* jest tańczone. Taniec nie jest pod-kategorią gry aktorskiej; to gra aktorska stanowi aspekt tańca” [Bethe, Brazell 1982: 3].

Podstawowym elementem organizującym na poziomie struktury spektaklu i jego poszczególnych elementów (śpiew, muzyka, taniec) jest zasada *jo-ha-kyū* (dosł. początek–zawieszenie–przyspieszenie). W odniesieniu do struktury *jo-ha-kyū* to „początek–rozbiecie–wartki koniec”, w kontekście procesu – „przygotowanie–rozwińnięcie–zakończenie”, zaś w relacji do tempa – oznacza „wolny–średni–szybki”.

Pierwsze występy *nō* w Europie odbyły się w 1954 w Wenecji i w 1957 w Paryżu (w obu miastach wystąpił Zespół Teatru Narodowego w Tokio). W Polsce nieoficjalne pokazy *nō* zaprezentowano już w latach 60. XX w., pierwszy zaś oficjalny pokaz odbył się w dniach 4–9 III 1980 (Teatr Tessenkai z Tokio pod dyr. Kanze Hideo).

BIBLIOGRAFIA: Bethe, M., K. Brazell, *Dance in the Noh Theater*, New York 1982; Osiński, Z., *Polska recepcja teatru nō*, [w:] Z. Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, t. 2: *Studia*, Gdańsk 2008; Rodowicz, J., *Aktor doskonały. Traktaty Zeamię o sztuce nō*, Gdańsk 2000; Rodowicz, J., *Boski Dwumian. Przenikanie rzeczywistości w teatrze nō*, Wrocław 2009; Rodowicz, J., *Nō w okresie Meiji*, [w:] *Japonia okresu Meiji. Od tradycji ku nowoczesności*, red. B. Kubiak Ho-Chi, Warszawa 2009; Żeromska, E., *Japoński teatr klasyczny. Korzenie i metamorfozy*, t. 1: *Nō, kyōgen*, Warszawa 2010.

Katarzyna Pastuszek

Northern School of Contemporary Dance

szkola wyższa z siedzibą w Leeds (Wielka Brytania), afiliowana przy brytyjskim Conservatoire for Dance and Drama (Konservatorium Tańca i Teatru). Prowadzi studia licencjackie na kierunku taniec oraz kilka rocznych programów magisterskich przeznaczonych dla tancerzy, którzy chcą poszerzyć swoje umiejętności i zdobyć uprawnienia do pracy w zawodowym zespole tanecznym. Powstała w 1985 z inicjatywy Nadine Senior, nauczycielki wychowania fizycznego, będącej pod wpływem idei Rudolfa Labana, która bardzo przyczyniła się do ożywienia kultury tanecznej w Leeds, dziś szczycącego się mianem „miasta tańca”. W 2012 kierownikiem artystycznym szkoły została wieloletnia dyrektor Scottish Dance Theatre, Janet Smith; obecnie funkcję tę pełni Sharon Watson, wieloletnia dyrektor artystyczna Phoenix Dance Theatre.

Szkola oferuje zajęcia z różnych technik tanecznych: od baletu przez taniec nowoczesny po współczesne odmiany tańca, m.in. *release*, *Flying-Low* i *GaGa*. Szkoła stawia sobie za cel wykształcenie wszechstronnych artystów, którzy będą umieli odnaleźć się na rynku pracy, dlatego w programie nacisk kładzie się na zapoznanie studentów z aspektem finansowym i menedżerskim zawodu twórcy tanecznego. Studenci są zachęceni do prezentacji swoich prac nie tylko na tradycyjnej scenie, ale też w przestrzeniach pozateatralnych (twórczość *site-specific*) oraz z użyciem medium filmu. Najsłynniejszym absolwentem szkoły jest tancerz i choreograf Akram Khan.

Wojciech Klimczyk

Norwegia – rozwój tańca współczesnego

Historyczne źródła tańca w Norwegii tkwią w tradycyjnych tańcach ludowych, które pochodzą ze średniowiecza. Już na początku XX w., dzięki działalności badaczy, tancerzy i pedagogów, zainicjowany został ruch odnowy norweskich tańców ludowych, które zrekonstruowano i zarchiwizowano; ważną rolę w tym procesie odegrała Klara Semb, kontynuatorka prac Huldy Garborg, która odtworzyła *norsksangdans* [Bakka 2011: 39–40].

Początki baletu klasycznego w Norwegii sięgają końca lat 90. XIX w. Ważna rola w tym kontekście przypadła dwóm choreografkom – Torze Hals Olsen, która tworzyła balety dla Centralteatret (Teatru Centralnego), i szwedzkiej tancerce i choreografce Auguście Johannesén, która ze swoim zespołem – Johannesénske Balletselskab – odbyła w latach 1878–1879 *tournee* po Norwegii, a w latach 90. XIX w. opracowywała choreografie dla Christiania Teater (Teatru w Christianii), Nationalteatret (Teatru Narodowego) i Opery Comique. Zarówno Olsen, jak i Johannesén prowadziły własne szkoły baletowe.

W 1. poł. XX w. aktywna działalność pionierek tańca – Gydy Christensen, Ingi Jacobi i Rity Tori – pozwoliła przygotować grunt dla dynamicznego rozwoju tańca klasycznego, a następnie *modern dance* i tańca współczesnego. Rita Tori w 1937 otworzyła w Oslo szkołę tańca klasycznego; Inga Jacobi, absolwentka Instytutu Émile’a Jaques-Dalcroze’a w Genewie, zainspirowana amerykańskim *modern dance* i niemieckim tańcem wyrazistym (zob. *Ausdruckstanz*), stworzyła ich norweski odpowiednik (1910–1920), który rozpowszechniała jako *fridans* (dosł. taniec wyzwolony).

Mimo dynamicznego rozwoju tańca klasycznego i tańca *modern* w Norwegii w 1. poł. XX w. faktyczna instytucjonalizacja tańca i rozwój środowiska tanecznego nastąpiły dopiero po II wojnie światowej. W tym procesie ważne było utworzenie w 1947 Norsk Ballettforbund (Norweskiego Stowarzyszenia Baletowego), pełniącego funkcję związku zawodowego artystów tańca. Od 2002 związek ten działa pod nazwą NoDa (skrót od norw. Norske Dansekunstnere – Norwescy

Artyści Tańca) i zrzesza ponad 700 członków; od 2015 NoDa wydaje kwartalnik „På Spissen” (Do Granic, red. nacz. Tone Pernille Østern), poświęcony norweskiemu środowisku tańca współczesnego.

W procesie rozwoju tańca w Norwegii istotne znaczenie miała działalność norweskiej choreografki Gerd Kjølås i stworzenie przez nią, we współpracy z brytyjskim tancerzem Louisem Brownem, zespołu Ny Norsk Ballett (Nowego Baletu Norweskiego, 1948). Przygotowało to grunt do powstania stałego zespołu Nasjonalballetten (Baletu Narodowego, 1958) w Den Norske Opera (Norweskiej Operze Narodowej – obecnie działa pod nazwą Den Norske Opera & Ballett – Norweska Opera i Balet). W 1979 powstała pierwsza w historii Norwegii państwowa wyższa szkoła baletowa Statens Balletthøgskole, która do dziś odgrywa istotną rolę w rozwoju sztuki tańca w Norwegii.

W latach 1980–2000 wpływ na rozwój tańca w Norwegii miała Anne Borg (1936–2016) – pionierka norweskiego baletu i tańca współczesnego; solistka Baletu Narodowego (1960–1971), wieloletnia dyrektor baletu Norweskiej Opery Narodowej (1971–1977), dyrektor artystyczna Carte Blanche (1989–1991), dyrektor Państwowej Wyższej Szkoły Baletowej w Oslo (1991–1995); otrzymała nagrodę Oslo City Artist Award (1978), tytuł Rycerza Pierwszej Klasy Królewskiego Norweskiego Orderu Świętego Olafa (1989), Nagrodę Centrum Informacji Tanecznej (Danseinformasjonens Ærespris) w 2006 i nagrodę Norweskiej Rady Sztuki (Kulturrådets ærespris) w 2013.

Przełomowe dla rozwoju norweskiego tańca współczesnego były dwie ostatnie dekady XX w. W latach 80. rząd Norwegii wprowadził system publicznego finansowania niezależnych artystów tańca i rozpoczął proces upaństwowienia niezależnych zespołów tańca współczesnego. W 1989 zespół Carte Blanche uzyskał status narodowego zespołu tańca współczesnego i nową siedzibę w Bergen, otwierając tym samym nowy rozdział w historii norweskiego tańca współczesnego. Na początku lat 90. taniec współczesny został w pełni uznany przez parlament norweski za odrębną formę sztuki, czego wyrazem było ministerialne dofinansowanie powstania w 1994 Senter for Dansekunst (Centrum Sztuki Tańca, obecnie działa pod nazwą Danseinformasjonen – Centrum Informacji Tanecznej) – jednej z kluczowych instytucji w rozwoju norweskiego tańca współczesnego.

Od początku XXI w. taniec współczesny stanowi dominującą formę sztuki tanecznej w Norwegii. W dynamicznie rozwijającym się środowisku tańca pozainstytucjonalnego dominuje *freelancing*, a niezależne zespoły i artyści indywidualni działają dzięki wsparciu finansowemu Norsk Kulturråd (Norweskiej Rady Sztuki) i samorządów regionalnych.

W Norwegii działają trzy państwowe kompanie taneczne posiadające status instytucji – Norweski Balet Narodowy w Oslo (dyr. Ingrid Lorentzen), Carte Blanche w Bergen (dyr. Annabelle Bonnéry; od 2016 w zespole tańczą polscy tancerze – Adrian Bartczak i Dawid Lorenc) i Nagelhus Schia Productions w Sandvika (dyr. Guro Nagelhus; w 2017 kompania uzyskała status narodowego zespołu tańca współczesnego). Zespoły ze stałym dofinansowaniem z budżetu państwa to m.in. Oslo Danse Ensemble (dyr. Merete Lingjærde, 1994) – promuje głównie taniec jazzowy; Stellaris Dans Teater w Hammerfest (dyr. Solveig Leinan Hermo; założony w 1980 jako Hammerfest Ballettverksted, od 1989 działa jako Stellaris Dans Teater) – realizuje państwowy program Nordnorsk landsdelsscene for dans (Północnonorweskiej Regionalnej Sceny Tańca); awangardowy interdyscyplinarny zespół Winterguest w Bergen (dyr. Alan Lucien Øyen, 2006) – działa na pograniczu tańca, teatru i sztuki performansu. Alan Lucien Øyen z zespołem Winterguest jest rezydentem Norweskiego Baletu Narodowego, realizuje także zamówienia dla teatrów i oper w kraju i za granicą. Jest też jednym z dwóch pierwszych choreografów zaproszonych do stworzenia pełnowymiarowego spektaklu z Tanztheater Wuppertal Piny Bausch (*Bon*

Voyage, Bob, reż., tekst i choreogr. Øyen, 2018). W 2018 otrzymał nagrodę Tom Wilhelmsens Opera and Ballet Prize za oryginalność i nowatorstwo swoich dzieł, które określono jako wyzwanie dla tradycyjnego kontekstu opery i baletu klasycznego.

Do zespołów otrzymujących wieloletnie wsparcie projektowe powyżej 1 mln koron norweskich rocznie należy m.in. Jo Strømngren kompani w Oslo (dyr. Jo Strømngren, współzałożyciel wraz z Agnes Kroepelien w 1998) – rezydent w Norweskiej Operze Narodowej. Spektakle w choreogr. Strømngrena łączą taniec i teatr, charakteryzuje je mocny fizyczny język ruchu i poczucie humoru z politycznymi podtekstami. Najważniejsze i najczęściej nagradzane spektakle to: *A Dance Tribute to the Art of Football* (1998, nagrodzony m.in. Den norske Dansekritikerprisen, przyznawaną przez Norweskie Stowarzyszenie Krytyków – Norsk Kritikerlag), *Maskuline mysterier* (1998), *There* (2002, m.in. nagroda Hedda 2003), *The Hospital* (2005), *The Society* (2008), *Coco Chanel* (2017), *The Door* (2018, litewska prestiżowa nagroda Złoty Krzyż Sceny 2018). W 2013 Strømngren zrealizował *Czterdzieści* w Polskim Teatrze Tańca na jubileusz zespołu. Zespół dans-design w Oslo (dyr. Anne Grete Eriksen i Leif Hernes, 1978) charakteryzuje się nowatorskim, interdyscyplinarnym podejściem do komponowania choreografii; został nagrodzony w 2003 norweską nagrodą teatralną Hedda za spektakl taneczny dla dzieci pt. *Tre mødre* (Trzy matki, 2002). Zespół Ingun Bjørnsgaard Prosjekt w Oslo (założony w 1991 przez tancerkę i choreografkę Ingun Bjørnsgaard, pierwszą w historii Norwegii dwukrotną zdobywczynię nagrody Norweskich Krytyków Tańca), wielokrotnie nagradzany, prezentował się na najważniejszych festiwalach i scenach w Europie i na świecie; najważniejsze choreografie: *Jomfruier i norsk landskap* (Dziewice w norweskim krajobrazie, 1992), *Sleeping Beauty* (1994, nagroda Den norske Dansekritikerprisen 1995), *Book of Songs* (2002), *Deer* (2011), *Hedda* (2013). Zespół zero visibility corp w Oslo (założony w 1996 przez nagradzaną choreografkę Inę Christel Johannessen i scenografa Jensa Sethzmana) to jeden z najbardziej rozpoznawalnych norweskich zespołów, regularnie odbywający *tournee* po Europie, Australii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych; od 2009 otrzymuje stałe dofinansowanie Norweskiej Rady Kultury. Zespół Impure company w Oslo (dyr. Hooman Sharifi, 2000) jest znany z eksperymentów formalnych, wykorzystywania różnych środków wyrazu i zderzania ze sobą dyscyplin, przy jednoczesnym łączeniu sztuki z zaangażowaniem społeczno-politycznym, czego przykładem jest m.in. spektakl *As if your death was your longest sneeze ever* (Jak gdyby twoja śmierć była twoim najdłuższym kichnięciem, 2003), usytuowany na granicy tańca i happeningu.

Wśród artystów indywidualnych najbardziej rozpoznawalne postaci to choreografki należące do starszego pokolenia: Eva Cecilie Richardsen, Henriette Pedersen, Kjersti Alveberg, Sølvi Edvardsen, Lis Eger, Lise Ferner, Lise Nordal, Un-Magritt Nordseth, Kjersti Engebriksen, oraz reprezentanci młodego pokolenia norweskiego tańca współczesnego: Hege Haagenrud, Mette Edvardsen, Hildur Kristinsdottir, Ingeleiv Berstad, Stian Danielsen, Marta Alstadsæter.

Jednym z najważniejszych ośrodków tańca w Norwegii jest Dansens Hus – Nasjonal Scene for Dans (Dom Tańca – Narodowa Scena dla Tańca), instytucja powołana przez parlament norweski w 2004 dzięki oddolnym naciskom Senter for Dansekunst i Norsk Ballettforbund. Od 2008 ma stałą siedzibę w budynku Vulkanhallen, prowadzi działalność produkcyjną, promocyjną, edukacyjną i impresaryjną. Funkcjonuje w takich sieciach, jak EDN (European Dance House Network), Aerowaves, ICE HOT Nordic Dance Platform i nordycko-bałtyckiej sieci Keđja. Od 2008 ośrodkiem Dansens Hus zarządza Danseinformasjonen – organizacja non profit, która prowadzi archiwum tańca, bibliotekę i portal informacyjny www.dance.no, publikujący m.in. kalendarz tańca dotyczący spektakli tanecznych w Norwegii i norweskich produkcji za granicą. Danseinformasjonen co roku przyznaje Nagrodę Honorową Æresprisen dla wybitnych artystów norweskiej sceny tańca.

Najważniejsze centra taneczne promujące niezależne grupy i artystów tańca oraz produkujące spektakle taneczne to: Black Box Teater w Oslo (1985), BIT Teatergarasjen w Bergen (założony w 1983, w latach 1983–1990 działał jako festiwal teatralny, od 1990 – jako ośrodek z własną sceną, produkujący i promujący taniec) i Teaterhuset Avant Garden w Trondheim (1984). Wymienione centra realizują wspólnie projekt Nettverk for scenekunst (Sieć Sztuk Scenicznych), zainicjowany w 1999 przez Norweską Radę Kultury. Celem projektu jest wspieranie wymiany artystycznej i umożliwienie eksploatacji norweskich produkcji tanecznych w Norwegii i za granicą.

Mobilność norweskich tancerzy i zespołów tańca współczesnego wspierana jest także przez sieć Norsk Scenekunstbruket (Norweski Przemysł Sztuk Scenicznych), powołaną przez Danse-og Teatersentrum (Centrum Tańca i Teatru). W ramach programu Den kulturelle skolesekken (Kulturalny tornister) Norsk Scenekunstbruket produkuje i promuje przedstawienia taneczne i teatralne dla młodych odbiorców. W tym kontekście ważną rolę odgrywa także Rom for Dans w Oslo – niezależny ośrodek prowadzony przez artystów, zajmujący się produkcją spektakli i edukacją taneczną (obecnie realizuje obszerny projekt taneczny skierowany do dzieci i młodzieży pod nazwą Base og Ung (Baza i młodzi), zaplanowany na lata 2020–2022).

Aktywnie działają także regionalne centra tańca i organizacje takie jak Dansearena Nord w Hammerfest, Regional Arena for Samtidsdans w Sandnes, Bærum Kulturhus w Sandvika, a także Forum for Nordnorske Dansekunstnere (od 2002 pod nazwą Nordnorsk Ballettforum – Północnonorweskie Forum Baletowe).

Najważniejsze festiwale tańca współczesnego w Norwegii to: Oktoberdans (od 1997) w Bergen – do 2002 jedyny festiwal tańca współczesnego w Norwegii, od 2002 stanowi jedną z najważniejszych platform prezentacji norweskiej sceny tanecznej; International Dance Festival CODA (od 2002) w Oslo; Danse Festival Barents (od 2004) w Hammerfest; Oslo International Theatre Festival organizowany przez Black Box Theatre.

BIBLIOGRAFIA: Arntzen, K.O., *An historical outline of dance in Norway – with a comment on postmodern choreography and the notion of contemporary dance*, [w:] *Independent Performing Arts in Norway*, Oslo 2010; Bakka, E., *Tracing Lines Through the History of the Nordic Folk Dance Movement*, [w:] *Folk Dances Now and Then in the Light of Polish and Norwegian Experience. Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*, red. T. Nowak, Kielce 2011; *Bevegelse – norsk dansekunst i 20 år*, red. S. Øvreås Svendal, Oslo 2016; *Dance and the Formation of Norden. Emergences and Struggles*, red. K. Vedel, Trondheim 2011; Eeg-Tverbakk, C., *Dans i samtiden*, Oslo 2006.

Katarzyna Pastuszek

Notacja tańca

systemowe ujęcie symbolicznej reprezentacji ludzkiego ruchu i przestrzennej formy tańca za pomocą słów, znaków literowych i numerycznych, symboli graficznych oraz linearnych odwzorowań drogi tancerza w przestrzeni. Do największych wyzwań dla notacji tańca należy przeniesienie trójwymiarowego ruchu ciała ludzkiego w dwa wymiary nośnika zapisu, uwzględnienie czasu trwania ruchu, jego dynamiki oraz rysunku drogi tańca w przestrzeni. Dlatego powstało wiele mniej lub bardziej precyzyjnych systemów notacji tańca, z których większość została zaprojektowana w celu dokumentowania konkretnych konwencji tanecznych. Za najstarsze w Europie uznawane są XV-wieczne towarzyszące liniowej notacji muzycznej lub liniom określającym rytm zapisy tańca z Burgundii

i Katalonii przy użyciu liter inicjalnych wyrazów oznaczających podstawowe kroki taneczne. Rozwój dworskich konwencji tanecznych oraz częste sięganie po tańce regionalne wymusiły w końcu XVI w. stosowanie opisów słownych, uzupełnianych rysunkami sytuacji tanecznych oraz schematów drogi tancerzy lub ich formacji w przestrzeni (Fabritio Caroso, Thoinot Arbeau). Opisy tego typu modyfikowane nieustannie w ciągu wieków stosuje się dość powszechnie do czasów obecnych w odniesieniu do prostszych form tanecznych. W latach 80. XVII w. Pierre Beauchamp opracował system notacji tańca utrzymanego w konwencji francuskiego baroku, który został rozwinięty i opublikowany w 1700 przez Raoula-Augera Feuilleta (system Beauchamp-Feuilleta) i z powodzeniem był używany do 1843. W początkach XIX w. Carlo Blasis dla opisu techniki tańca klasycznego pomocniczo posługiwał się rysunkami postaci tancerza, uwzględniającymi kolejne fazy ruchu. Rysunki te stały się inspiracją dla Arthura Saint-Léona do stworzenia systemu określanego jako La Sténochorégraphie (1852), przedstawiającego schematy sylwetki tancerza. System ten został w 1887 udoskonalony przez Alberta Zorna. Bardziej abstrakcyjny i skomplikowany system, inspirowany w dużym stopniu notacją muzyczną, stworzył w 1892 Władimir Iwanowicz Stiepanow, dzięki któremu udokumentowany został repertuar carskich teatrów na przełomie XIX i XX w. W XX w. powstało szereg systemów tworzonych na potrzeby dokumentowania konkretnych konwencji tanecznych: Olgi Desmond (1919), Margaret Morris (1828), Pierre'a Conté (1931), Sribui Lisicjan (1940), Stefana Totha (1952), Valerie Sutton (1972). W 1928 Rudolf Laban zaproponował system notacji, będący wynikiem analizy nie konkretnej konwencji, ale możliwości ruchowych ludzkiego ciała, zwany kinetografią (lub *Labanotation*) i rozwinięty przez Albrechta Knusta. Współcześnie w Europie najszersze zastosowanie znajdują: notacja Benesha (zob. Benesha notacja) i kinetografia. Mniejszą popularnością cieszy się dość problematyczna w zapisie notacja stworzona przez Noę Eshkol i Abrahama Wachmana (1958).

Do głównych zastosowań notacji tańca zalicza się: dokumentacyjne (zob. dokumentacja tańca) – archiwizacja repertuaru poza pamięcią ciała; badawcze – prace analityczne i komparatystyczne; dydaktyczne – przekaz kompozycji niewymagający prezentacji ruchu; prawne – ochrona praw autorskich.

Przy popularności i dostępności rejestracji filmowej należy zauważyć pewne zalety notacji w stosunku do nagrania w aspektach: widoczności wszystkich składowych (rejestracja filmowa zakłóca faktor przestrzeni; ponadto w przypadku tańca wielu osób wideo często nie dokumentuje ruchu wszystkich wykonawców), możliwości ujęcia całości dzieła niezależnie od przebiegu w czasie (odbior filmowy jest zdeterminowany przez przebieg czasu), niezależności od wykonania.

BIBLIOGRAFIA: Benesh, R., J. Benesh, *An Introduction to Benesh Movement Notation*, London 1955; Kwaśnicowa, Z., *Notacja i opis ruchów tanecznych*, Warszawa 1953; Kwaśnicowa, Z., *Rytm taneczny w notacji i opisie tańca*, „Kultura Fizyczna” 1951, z. 7–8; Lange, R., *Podręcznik kinetografii wg metody Labana–Knusta*, Poznań 1995; Peterson Royce, A., *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Warszawa 2014.

Tomasz Nowak, Hanna Raszevska-Kursa

Nowe media i technologie w tańcu

nowość mediów komunikacyjnych i mediów sztuki początkowo utożsamiano z ich technologizacją (media analogowe, np. fotografia), później elektronizacją (media analogowe elektroniczne, np. film, wideo) i w końcu komputeryzacją (media cyfrowe, np. komputer). Rozwój technologii (rozumianej

jako proces zarówno wynajdywania nowych metod i procesów, jak i konstruowania urządzeń) wpływa na powstawanie nowych mediów – i odwrotnie. W XVII w. pojawiła się latarnia magiczna, pozwalająca rzutować na scenę obraz ze szklanych przeźroczy; było to prekursorskie urządzenie służące do scenicznych projekcji audiowizualnych (w tym współczesnego *mappingu*). W XIX w. wynaleziono taśmę celuloidową (1877), pozwalającą zapisywać i odtwarzać zarejestrowane obrazy, oraz kinetoskop (1891), urządzenie służące do wyświetlania ruchomych obrazów. Na początku XX w. sami artyści tańca zaczęli wprowadzać na scenę różne urządzenia podnoszące efekty wizualne (np. Loïe Fuller eksperymentowała z barwnym oświetleniem jej „serpentynowego” kostiumu). Projekcje audiowizualne oraz urządzenia współistniejące na scenie z performerami zyskiwały w XX w. coraz większą popularność wraz z pojawianiem się kolejnych technologii (oraz mediów): technologii telewizyjnej i łączności bezprzewodowej (lata 60.), wideo (lata 70.), technologii telematycznej (lata 80.) oraz internetowej i pozwalającej kreować wirtualną rzeczywistość (lata 90.).

Nowe media i technologie zostały wprowadzone w obręb tańca w postaci: 1) wizualnych lub audiowizualnych projekcji towarzyszących performansowi tanecznemu; 2) technologicznie tworzonych (również w czasie rzeczywistym) cyfrowych reprezentacji ciał tańczących (tzw. cyfrowych bliźniaków) oraz wizualizacji i sonifikacji ruchu; 3) artystycznych filmów tańca i wideo tańca (*videodance*, *screendance*); 4) technologii interaktywnych, w których aktywnym aktorem może być zarówno tancerz, jak i widz; 5) oprogramowania wspierającego choreografa w procesie twórczym (np. DanceForms), a także narzędzi służących rejestracji treningów, improwizacji i prób w celu usprawnienia tego procesu; 6) urządzeń ubieralnych (*wearables*), noszonych przez tancerzy; 7) wirtualnej sceny, np. generowanej algorytmicznie lub tworzonej przez użytkowników aplikacji mobilnych. Nowe technologie i media mogą być również wykorzystywane w sposób, który (w założeniu) nie wpływa na dzieło taneczne: do rejestrowania spektakli w celach archiwizacyjnych (zob. *dokumentacja tańca*), zarówno za pomocą kamer, jak i systemów śledzenia ruchu.

Do ważniejszych inicjatyw w obrębie relacji tańca współczesnego i technologii po II wojnie światowej należał cykl performansów *9 Evenings: Theatre and Engineering* (1966), jednoczący środowiska inżynierów firmy Bell Laboratories pracujących nad nowymi technologiami, artystów Roberta Rauschenberga i Johna Cage’a oraz choreografów i choreografek reprezentujących *postmodern dance* (Deborah Hay, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Steve Paxton). Na przemiany w obrębie praktyk artystycznych tego okresu duży wpływ miało pojawienie się przeznaczonej do użytku nieprofesjonalnego kamery wideo Portapak firmy Sony (1967). Umożliwiła ona m.in. rejestrowanie prób oraz spektakli, pozwoliła też na szerszą skalę tworzyć i wprowadzać na scenę projekcje audiowizualne. Szeroki dostęp do urządzeń rejestrujących dźwięk i obraz przyczynił się do rozwoju filmu tańca i wideo tańca (prekursorzy gatunku używali profesjonalnych technologii filmowych np. Maya Deren, *A Study in Choreography for Camera*, 1945), a wraz z rozwojem technologii komputerowych – do pojawienia się trendu popularnego w początkach XXI wieku – *mappingu*, czyli projekcji rzutowanych na ciała i obiekty.

W latach 90. artyści wprowadzali w obręb swoich praktyk technologie pozwalające śledzić, zapisywać i przetwarzać ruch, takie jak *motion capture* (Merce Cunningham, *BIPED*, 1999; Bill T. Jones, *Ghostcatching*, 1999) czy Life Forms Dance Software (Cunningham, *Trackers*, 1989; Yakov Sharir, *Hollow Ground II*, 1997), a później DanceForms. Twórcy współpracowali z eksperymentalnymi studiami (np. Credo Interactive, Riverbed) rozwijającymi narzędzia służące do animacji tworzonych cyfrowo postaci i pozwalające choreografować ruch fizycznie niemożliwy. Spośród popularnych programów korzystających z czujników (sensorów) ruchu należy wymienić MidiDancer (1989) i Isadorę (2004) Marka Coniglio z grupy Troika Ranch oraz Kinect (2010) firmy Microsoft.

Środowiska interaktywne umożliwiają: kontrolę ruchem i gestem różnych urządzeń, dynamiczną i zwrotną relację tancerza w czasie rzeczywistym z tzw. cyfrowym bliźniakiem (prekurem były projekcje sceniczne ciała tańczącego, np. Lucinda Childs, *Dance*, 1979); technologie telematyczne (wideo konferencja, teleobecność oraz telerobotyka) umożliwiają zapośredniczoną cyfrowo współobecność z osobami przebywającymi w odległych lokalizacjach oraz z awatarami (np. Paul Sermon, Susan Kozel, *Telematic Dreaming*, 1992); technologie immersyjne (wirtualna rzeczywistość, VR) pozwalają tancerzowi „wejść” w wygenerowaną technologicznie przestrzeń z pomocą urządzeń montowanych na ciele (np. Diane Gromola, Sharir, *The Virtual Dervish*, 1994; w Polsce z technologią VR pracuje m.in. Iza Szostak). Obecnie w wielu ośrodkach akademickich i artystycznych istnieją tzw. inteligentne sceny i pracownie wyposażone w najnowsze technologie i wielofunkcyjne urządzenia.

Użycie nowych mediów i technologii w tańcu zaowocowało również innowacyjnymi projektami edukacyjnymi (William Forsythe, aplikacja komputerowa *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, 1999 CD-ROM). Powstaje też oprogramowanie do symulacji i animacji tańca na ekranie, wykorzystywane do celów komercyjnych, edukacyjnych, artystycznych i badawczych (Dance, Compudance, Dance Manager, In Motion, Dance Designer), jak i projekty artystyczno-badawcze służące powyższemu celom (The Forsythe Company – Synchronous Objects, Motion Bank; Studio Wayne McGregor – Choreographic Language Agent, Distributed Choreographic Cognition). Nowe media i technologie wpłynęły również na szereg zmian w obrębie estetyki tańca, badanych w kontekście takich zjawisk, jak interaktywność, intermedialność, multimedialność, transmedialność, postmedialność.

BIBLIOGRAFIA: Anker, V., *Digital Dance. The Effects of Interaction between New Technologies and Dance Performance*, Saarbrücken 2010; Dixon, S., B. Smith, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, Massachusetts 2007; Frydrysiak, S., *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*, Łódź 2017; Gündüz, Z., *Digital Dance. (Dis)entangling Human and Technology*, Amsterdam 2012; Kozel, S., *Kreowanie przestrzeni. Doświadczenie wirtualnego ciała*, przeł. A. Kamińska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2003; Lycouris, S., *Choreograficzne otoczenie. Nowe technologie i działania artystyczne oparte na ruchu*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu...*; Michnik, A., *Między archeologią mediów oraz utopiami sztuki – w 50. rocznicę „9 Evenings: Theatre and Engineering”*, „Glissando”, 16 października 2016, <http://www.glissando.pl/aktualnosci/miedzy-archeologia-mediow-oraz-utopiami-sztuki-w-50-rocznice-9-evenings-theatre-and-engineering/> (dostęp: 15.05.2022); Portanova, S., *Moving without a Body. Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*, Cambridge 2013; Zamorska, M., *Multimedialność. Strategie wykorzystywania nowych mediów (elektronicznych, cyfrowych) w polskim nowym tańcu*, Wrocław 2014.

Sandra Frydrysiak, Magdalena Zamorska

Nowy cyrk

[fr. *nouveau cirque*, ang. *new circus*]

typ widowisk artystycznych zapoczątkowanych we Francji w latach 70. XX w., który w lokalnych adaptacjach rozpowszechnił się na całym świecie. Termin ten jest dziś określeniem: 1) interdyscyplinarnego gatunku sztuk performatywnych, bazującego na technikach cyrkowych

i odwołaniach do estetyki cyrkowej; 2) ruchu kulturowo-społecznego, obejmującego zarówno profesjonalny rynek sztuki, jak i funkcjonujące na całym świecie organizacje i zespoły artystów ulicznych, zwolenników treningu technik cyrkowych, praktyków pedagogiki cyrku.

Nowy cyrk jako interdyscyplinarna forma kreacji oraz część współczesnego rynku sztuki wszedł w związku z tańcem współczesnym, *performance art*, sztukami wizualnymi i nowymi mediami. Techniki tańca współczesnego są częścią edukacji cyrkowców, tak jak z dyscyplin cyrkowych (m.in. clownada, manipulacja przedmiotem, akrobatyka) korzystają aktorzy i tancerze. Ich nauczanie włączono także w system powszechnej edukacji formalnej i nieformalnej dzieci i dorosłych (pedagogika cyrku).

Genezą nowego cyrku jest przemiana tradycyjnego widowiska cyrkowego, opartego na dramaturgii *variétés* (szereg numerów, montaż atrakcji), w odmianę współczesnego spektaklu scenicznego i teatru ulicznego, w którym zamiast luźnej kompozycji lub jukstapozycji wymiennych elementów pojawiają się elementy narracyjne. Ograniczono liczbę dyscyplin uwzględnianych w jednym spektaklu, a opisy i prezentacje tricków wykorzystano do konstruowania narracji, indywidualnej ekspresji wykonawców, manifestacji poglądów politycznych etc. Zrezygnowano również z prezentowania w spektaklach dzikich zwierząt, a ewentualne stosowanie tresury zwierząt zostało stematyzowane.

Sam termin *nouveau cirque* był krytykowany jako nieadekwatny w stosunku do różnorodności współczesnej produkcji artystycznej, zacierający wciąż silne związki cyrku z jego bogatymi tradycjami. Niektórzy francuscy badacze (Martine Maleval, Julien Rosemberg, Sylvain Fagot) traktują ten termin jako określenie historyczne (lata 70.–90. XX w.), postulując zastąpienie go przez „cyrk współczesny” albo „sztuki cyrkowe” (*arts du cirque*). Mimo to nazwa ta nadal funkcjonuje (często w opozycji do cyrku tradycyjnego) i jest używana jako atrakcyjna marka dla widowisk na całym świecie [Guy 2001; Maleval 2010; Cihlář, Szymajda, w: Kondrasiuk 2017].

Pierwszą falę francuskich prekursorów nowego cyrku tworzyli m.in. Archaos, Cirque Aligre, Cirque Bonjour! (Victoria Chaplin i Jean-Baptiste Thierée), Cirque Plume, Puits aux Images, Zingaro. W latach 80. XX w. nastąpił proces stopniowego włączania *nouveau cirque* w obręb państwowego finansowania i uznawania go za część dziedzictwa kulturowego. W 1986 powstała prestiżowa szkoła Centre national des arts du cirque – CNAC (co zbiegło się w czasie z powstawaniem sieci centrów choreograficznych), a w 1993 centrum badawcze i dokumentacyjne Hors-Les-Murs. Od lat 90. obszary tańca współczesnego we Francji i nowego cyrku przenikają się, w CNAC pracują choreografowie, m.in. Philippe Decouflé, Hélé Fattoumi, Éric Lamoureux, Francesca Lattauda, Josef Nadj (Anomalie Cirque de Creation, *Le cri du caméléon*, 1995), François Verret.

Od lat 70. nowy cyrk rozwijał się w Europie Zachodniej, gdzie powstały zespoły teatralno-cyrkowe, m.in. Fura Dels Baus (Hiszpania), Footsbarn Travelling Theatre, Lumiere & Son Theatre Company, Suitcase Circus, Welfare State (Anglia). W Stanach Zjednoczonych pod wpływem europejskich idei nowy cyrk stworzył opozycję wobec tradycji gigantycznych komercyjnych produkcji Ringling Bros. and Barnum & Bailey (Big Apple Circus, Circus Flora, Pickle Family Circus, San Francisco Mime Troupe). W Kanadzie Guy Laliberté, artysta uliczny ukształtowany w środowisku nowego cyrku, założył Cirque du Soleil, który stał się w latach 90. największym komercyjnym przedsięwzięciem cyrkowym na świecie [Albrecht 1995].

Spektakle nowego cyrku tworzone są dziś w wielu stylistykach, łączą sztuki cyrkowe z innymi dyscyplinami: sztukami wizualnymi, tańcem i teatrem (Gandini Juggling; Johann Le Guillerm i Cirque ICI, *Secret*, 2003; Jeanne Mordoj i Compagnie BAL, *Éloge du poil*, 2007; James Thiérée, *La veillée des abysses*, 2005; Zimmermann & de Perrot), *urban dance* (zob. *taniec uliczny*) (Cirque Eloise, Race Horse Company), nowymi mediami (Aurélien Bory i Compagnie 111), *performansem* (Galapiat, *Marathon*, 2013; Murmuyo y Metrayeta; Phia Ménard, *PPP*, 2008), *improvizacją*

muzyczną, ruchową, żonglerską, aktorską (La Boca Abierta; Jérôme Thomas). Najnowsze trendy w rozwoju cyrku artystycznego prezentuje program rezydencji i konkurs Circus Next.

Nowy cyrk jest zjawiskiem globalnym, połączonym sieciami, m.in. International Jugglers' Association oraz European Juggling Association, Circostrada. Powołana w 1998 Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles (FEDEC) zrzesza 38 zawodowych szkół cyrkowych w 20 krajach, a w raporcie z 2008 odnotowała również działalność około 680 podmiotów z 52 krajów na sześciu kontynentach.

BIBLIOGRAFIA: Albrecht, E.J., *The New American Circus*, Gainesville 1995; *Cyrk w świecie widowisk*, red. G. Kondrasiuk, Lublin 2017; *Directory of Circus Training Organisations. Europe and beyond*, Brussels 2008; Guy, J.-M., *Avant-garde, Cirque! Les arts de la piste en révolution*, Paris 2001; Maleval, M., *L'Émergence du nouveau cirque 1968–1998*, Paris 2010; *Nie tylko klaun i tygrys. Szkice o sztuce cyrkowej*, red. M. Leyko, Z. Snelewska-Stempień, Łódź 2019; Purovaara, T., i in., *An Introduction to Contemporary Circus*, Stockholm 2012; Urban, M., P. Fortuna, *Pasja żonglowania*, Lublin 2012.

Grzegorz Kondrasiuk

Nuriejew Rudolf

właśc. Rudolf Xämit uli Nuriev, fr. Rudolf Noureev [1938–1993]

tancerz i choreograf rosyjski pochodzenia tatarskiego, naturalizowany obywatel Austrii, jeden z najwybitniejszych wykonawców baletowych XX w., uważany – obok Wacława Niżyńskiego – za ikoniczną figurę tancerza męskiego.

Dzieciństwo spędził w Ufie, stolicy Baszkortostanu, gdzie rozpoczął naukę tańca klasycznego i tańca folklorystycznego. Zasadniczą edukację baletową odbył w Leningradzie w ówczesnej Leningradzkiej Szkole Choreografii (obecnie Akademia Baletu Rosyjskiego im. Agrypiny Waganowej w Petersburgu) pod kierownictwem Aleksandra Iwanowicza Puszkina, następnie został tancerzem i solistą baletu tamtejszego Teatru Opery i Baletu im. Siergieja Kirowa (obecnie Teatr Maryjski). Podczas *tournee* po Francji w 1961 wystąpił o azyl polityczny i nie powrócił do ZSRR. Początkowo pracował w Ballet du Marquis de Cuevas, potem na zaproszenie Margot Fonteyn wyjechał do Londynu. Występowali razem w licznych baletach klasycznych (m.in. *Giselle*, *Jezioro łabędzie*), zdobywając szerokie uznanie publiczności i krytyki. Przez kolejne lata tańczył na scenach na całym świecie, m.in. w Royal Ballet, Operze Wiedeńskiej, w Szwedzkim Baletie Królewskim, Teatro alla Scala w Mediolanie, współpracował także z baletem Fredericka Ashtona, wykonując zarówno partie klasyczne, neoklasyczne, jak i współczesne, m.in. w choreogr. Rudiego van Dantziga, Rolanda Petita, Maurice'a Béjarta czy Marthy Graham (na jej zaproszenie wystąpił w spektaklu *Lucifer* w 1975). Brał również udział w produkcjach filmowych (m.in. film dokumentalny *I am a Dancer* Pierre'a Jourdana w 1972 czy *Valentino* Kena Russella w 1977). W 1983 został dyrektorem Ballet de l'Opéra national de Paris, który zmodernizował repertuarowo oraz wprowadził na międzynarodową scenę dzięki m.in. pierwszemu *tournee* po USA. Zaznajamiał także publiczność francuską z rosyjskim akademickim repertuarem baletowym poprzez realizacje własnych wersji baletów Mariusa Petipy, m.in. *Rajmonda*, *Jezioro łabędzie*, *Śpiąca królewna*, *Don Kichot*, *Dziadek do orzechów*, *Bajadera*, w których znacząco wzmocnił rolę męskiego tancerza i rozbudował partie tańców charakterystycznych; sam nadal tańczył główne partie (słynne stały się m.in. jego duety z Sylvie Guillem). Tworzył także autorskie choreografie (m.in. *Romeo i Julia*, 1977 i 1984 w Paryżu, *Kopciuszek*, 1986).

Zapraszał do pracy z zespołem paryskim wielu choreografów współczesnych: Bėjarta, Twylę Tharp, Maguy Marin, Jiříego Kyliána, Marka Morrisa, Williama Forsythe'a. Dyrekcja Nuriejewa jest oceniana jako jedna z najlepszych w historii Opery Paryskiej, znacznie podnosząca rangę głównego francuskiego zespołu baletowego na scenie międzynarodowej.

Po zdiagnozowaniu u niego AIDS w 1984 stopniowo ograniczał swoją aktywność sceniczną i administracyjną. Po wielu latach emigracji w 1989 zatańczył ponownie na scenie Teatru im. Kirowa, po raz ostatni pojawił się na scenie w 1992.

Został odznaczony francuskim Narodowym Orderem Legii Honorowej w randze kawalera (1988) oraz mianowany Komandorem Orderu Sztuki i Literatury (1992).

BIBLIOGRAFIA: Kavanagh, J., *Rudolf Nureyev. The Life*, London 2008; Witkiewicz, J.S., *Rudolf Nuriejew*, Warszawa 2014.

Joanna Szymajda

Obuwie taneczne

obuwie używane w tańcu scenicznym, w zależności od techniki tańca zwiększa lub zmniejsza przyczepność stopy do podłoża, utrzymuje stopę wykonawcy w odpowiedniej pozycji, chroni stopy osoby tańczącej przed urazami, obtarciami itp. Obuwie taneczne jest częścią kostiumu i pełni funkcję estetyczną. Najbardziej uniwersalnym rodzajem obuwia służącego do tańca, a także do ćwiczeń w akrobatyce i innych pokrewnych dziedzinach sportu, są elastyczne baletki z miękką podeszwą. Baletki szyte są z różnych rodzajów materiału oraz ze skóry, mają zwykle skórzaną podeszwę, dokładnie opinają stopę i charakteryzują się brakiem obcasa. W balecie klasycznym do tańca na czubkach palców tancerki używają baletek utwardzanych – *point*. W tańcu charakterystycznym wykorzystywane są różnego rodzaju buty, najczęściej naśladujące wyglądem obuwie tradycyjne, należące do kostiumu ludowego, narodowego lub tradycyjnego, odpowiedniego dla danego tańca. Najczęściej są to buty (pantofle) na obcasie, zwane popularnie „charakterkami”. W tańcach charakterystycznych używane są też odpowiednio zmodyfikowane dla potrzeb sceny buty typu kozaki, a nawet chodaki. W szeroko pojętym tańcu współczesnym i tańcu jazzowym najczęściej używane są tzw. jazzówki, czyli miękkie buty ze sznurowadłem przed kostką i elastyczną, ale sztywniejszą niż w baletkach podeszwą. W wielu formach tańca współczesnego nie używa się obuwia, tancerze tańczą boso. Formą pośrednią między obuwem tanecznym a tańcem boso są różnego rodzaju ochraniacze na część stopy (na palce lub podbicie), np. „napalcówki”. Tancerze używają też na scenie zmodyfikowanego obuwia sportowego, szczególnie w technikach wywodzących się z ulicznych stylów tańca.

Katarzyna Gardzina

Ohno Kazuo

[1906–2010]

japoński tancerz *butō*, jeden z dwóch, obok Tatsumiego Hijikaty, twórców tego gatunku. W odróżnieniu od pioniera *butō* jako tańca mroku, z którym przez wiele lat współpracował, uważany jest za twórcę drugiej, jasnej i świetlistej linii rozwoju *butō*, nazywanej także *butō* serca.

Ukończył Nihon Taiku Daigaku – japoński uniwersytet wychowania fizycznego. Pracował jako nauczyciel wychowania fizycznego w prywatnej chrześcijańskiej szkole dla dziewcząt w Jokohamie (Soshin Gakuin), łącząc tę pracę z praktyką artystyczną aż do 1980. Brał udział w działaniach II wojny światowej, był świadkiem śmierci wielu swoich towarzyszy oraz ich pogrzebów na pełnym morzu, których wspomnienie towarzyszyło mu przez całe życie. Już jako tancerz *butō* mawiał, że tańczy razem z tymi, którzy oddali za niego swoje życie, i wierzył w namacalną obecność dusz zmarłych podczas swojego tańca. Pierwsze lekcje tańca pobierał u Takaya Eguchiego i jego żony Misako Miya, uczniów Mary Wigman i kontynuatorów *Ausdruckstanz*, oraz Ishiiego Baku – twórcy *modern dance* w Japonii, rozwijających artystyczne koncepcje Émile’a Jaques-Dalcroze’a, Wigman, Haralda Kreutzberga. Pierwsze spektakle, w których brał udział, zakorzenione były w zachodnich stylach tańca, łączyły taniec *modern*, jazz i inne, niekiedy bardziej rozrywkowe formy.



Il. 58. *Admiring La Argentina*, Kazuo Ohno, Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Nancy 1980
Fot. Tadeusz Rolke. ©Agencja Gazeta

Sam nazywał je „recitalami współczesnego tańca”, które obejmowały jego twórczość sceniczną od *Kikoku* (Lament ducha) do przedstawienia *Stary człowiek i morze*. Pokazy najczęściej odbywały się w Kanda Kyoritsu Kodo Hall oraz Hibiya Kokaido, gdzie ok. 1954 doszło do pierwszego spotkania z Hijikata w spektaklu *Karasu* (Kruk) Mitsuko Ando, który zmienił jego podejście do tańca. O ile wcześniej patrzył na taniec i świat przez pryzmat życia, o tyle później dominowała perspektywa śmierci. Z Hijikata współpracował do 1967 w spektaklach *Kinjiki* (Zakazane kolory, 1959), *Divinariana* (Matka Boska Kwietna, 1960), *Barairo dansu* (Taniec w kolorze róż, 1965). W następnych latach Ohno występował gościnnie w spektaklach innych choreografów, a także wziął udział w trylogii filmowej Chiakiego Nagano *Portrait of Mr. O*. Jego unikalny styl *butō* powstał dopiero po ukończeniu przez artystę 70 lat i po powrocie do współpracy z Hijikata. W 1977 premierę miał jego najśłynniejszy spektakl *Admiring La Argentina*, w którym artysta złożył hołd argentyńskiej tancerce *flamenco*, Antonii Mercé, stanowiącej dla niego przez kolejne dekady jedną z największych inspiracji artystycznych. W 1980 po raz pierwszy wystąpił za granicą, na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Nancy, co zapoczątkowało jego światową popularność.

Od czasu przedstawienia *La Argentina* w wielu swoich pracach przywoływał postaci ważnych dla siebie kobiet, m.in. matkę (*Moja matka*, reż. Hijikata, 1981) i nawiązywał do związku dziecka z matką, mającego swój początek jeszcze przed narodzinami. Twierdził, że pierwszy taniec dziecka odbywa się w łonie kobiety, kiedy w jedno łączą się poczucie wolności i bezpieczeństwa. Oddawał kobiecość poprzez kostium, scenografię, formę tańca i jego emocjonalność, zawsze jednak chodziło mu przede wszystkim o powrót do źródeł życia. W *La Argentina* ponownie przywołał postać Divine, męskiej prostytutki, która po symbolicznej śmierci „odradza się” jako młoda dziewczyna. Jak wspominał syn Ohno, Yoshito, jego ojciec nie odtwarzał podziałów na to, co kobiece i męskie, lecz raczej je podważał, ukazując płynność form istnienia i płci. Kobiety, które ucieleśniał, mogły być jednocześnie stare i młode, piękne i brzydkie, zgodnie z charakterystyczną dla *butō* estetyką brzydoty. Innym słynnym spektaklem Ohno jest *Morze martwe* (reż. Hijikata, 1985) z udziałem Yoshito, z którym coraz częściej występował. Z Hijikata współpracował aż do jego śmierci w 1986.

Taniec Ohno był swobodny, nawiązywał do tańca ekspresjonistycznego i tańca *modern*, lecz cechował go pewien nadmiar, co powodowało, że przekraczał granice gatunków. Jego *butō* miało charakter transgresyjny: pozwalało zarówno samemu tancerzowi dotknąć doświadczeń granicznych (jak śmierć, umieranie, ale także narodziny), jak i umożliwić publiczności konfrontację z nimi. W tańcu stawał się radykalnie obcy, potrafił budzić nie tylko zachwyt, ale i przerażenie, jego sceniczna obecność i cielesność rozsadały ramy codzienności oraz norm społecznych. Yoshito wspominał, że ojciec potrafił przeciągać swój występ niemal w nieskończoność, dlatego współpraca z Hijikata nadawała jego tańcowi strukturę, którą wypełniał swoją przejmującą, często niezwykle żywiołową improwizacją, stanowiącą hymn na cześć życia. Wykorzystywał metafory, sięgając do malarstwa, poezji, literatury. Pracował z wyobraźnią, stosując narzędzia, które z dzisiejszej perspektywy można by nazwać obrazami mentalnymi lub ideokinezą. Posługiwał się nimi także podczas prowadzonych przez siebie warsztatów w Kazuo Ohno Dance Studio, na które przyjeżdżali tancerze z całego świata. Dziś prowadzi je Yoshito Ohno, a w studiu mieści się również archiwum jego ojca.

W Polsce Kazuo Ohno występował w 1994, prezentując *Nenufary* z udziałem Yoshito Ohno w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w ramach Międzynarodowych Spotkań Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże). W 2015 na zaproszenie Fundacji Pompka do Polski przyjechał Yoshito Ohno, który w Krakowie, Poznaniu i Warszawie wystąpił ze spektaklem *Kwiat i Ptak. Butoh – droga życia* (choreogr. Hijikata). W Krakowie i Warszawie poprowadził również warsztaty *butō*.

BIBLIOGRAFIA: 1906–2010. Kazuo Ohno. *Chronicle of a Lifetime*, przekł. ang. J. Barrett, A. Principe, Tokyo 2011; *Butoh. Dance of the Dark Soul*, red. M. Holborn, E. Hoffman, New York 1987; Fraleigh, S., *Butoh. Metamorphic Dance and Global Alchemy*, Chicago–Springfield 2010; Fraleigh, S., *Tańcząc w stronę mroku: butō, zen i Japonia*, przeł. W. Mond-Kozłowska, Kraków 2004; Fraleigh, S., T. Nakamura, *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*, London–New York 2006; *Hidden Body. The World of Kazuo Ohno*, oprac. Y. Ohno, Tokyo 2006; Hoczyk, J., „Butoh”, czyli o duchowym życiu ciała, „Teatr” 2010, nr 12; Ohno, K., Y. Ohno, *Kazuo Ohno's World from Without and Within*, przekł. ang. J. Barrett, Middletown, Connecticut 2004; Ohno, Y., *Świat butoh Kazuo Ohno*, przeł. I. Rutkowska, Warszawa 2014; Viala, J., N. Masson-Sékiné, *Butoh. Shades of Darkness*, Tokyo 1988.

Julia Hoczyk



Il. 59. Iwona Olszowska podczas wykładu performatywnego *Serce zRozum*, koncepcja i wykonanie Iwona Olszowska, Magdalena Przybysz, Kraków 2011. Fot. Jakub Wittchen. ©Jakub Wittchen

Olszowska Iwona

[ur. 1965]

polska tancerka, choreografka, performerka, nauczycielka tańca współczesnego. Zajmuje się kontakt improwizacją, improwizacją strukturalną i improwizacją jako performansem. Prowadzi działalność jako Somatic Movement Educator opartą na metodzie Body Mind Centering® (BMC). Absolwentka kierunku rekreacja ruchowa w Akademii Wychowania Fizycznego w Krakowie. Współzałożycielka i kierownik artystyczna Eksperymentalnego Studia Tańca EST.

W latach 1979–1987 tańczyła w Studenckim Teatrze Tańca Kontrast. Edukację taneczną zdobyła podczas warsztatów m.in. w Alabama University pod opieką Lindy Almar Caldwell i w George Mason University, Movement Research, a także podczas festiwalu tańca i kontakt improwizacji w Polsce oraz Europie. Warsztatowo poznawała m.in. teorię ruchu Rudolfa Labana, system Irmgard Bartenieff (zob. Bartenieff Fundamentals™), technikę Alexandra, metodę Feldenkraisa® oraz Skinner Release (zob. Skinner Release Technique), a także *modern i contemporary*.

Tańczyła m.in. w Gdańskim Teatrze Tańca (1995–1997), Pracowni Fizycznej (od 2010), występowała w ramach Polskiej Platformy Tańca, jak również w USA (m.in. w Judson Dance Theater). Prezentowała swoje choreografie na festiwalach w Polsce, USA i w wielu krajach Europy.

Jej twórczość obejmuje: spektakle solowe – realizowane w EST do 2000 i niezależne; duety – z Martą Pietruszką i reżyserem Andrzejem Sadowskim, Renatą Piotrowską; duety – sety improwizacji strukturalnej – z Natalią Iwaniec, Yarkiem Baranikiem (film *Dance Naïve*), Piotrem Skalskim, Anną Haracz, Pawłem Koniozem, Magdaleną Przybysz, Michałem Ratajskim, Ewą Szubstarską; wykłady performatywne; choreografie – 19 spektakli dla zespołu EST, Polskiego Teatru Tańca, zamówienie choreograficzne (z Ferencem Fehérem) w ramach programu Instytutu Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca).

Brała udział w polskich i międzynarodowych projektach artystycznych, m.in. *Powrót do tradycji* (Śląski Teatr Tańca), współpracowała także z Liz Lerman Dance Exchange, Risą Jaroslow, Maidą Withers, Michaeliem Schumacherem, Pierre'em Deloche, Bobem Eisenem, Jackiem Owczarkiem, z zespołem SzaZa, w ramach projektu *45 plus* z Ewą Wycichowską i Jakubem Lewandowskim, realizowała *Vikarë* z Delirium Art of the Future. Od 2003 stale współpracuje z muzykiem Marcinem Janusem.

Prezentowała serię performatywnych *jamów* z EST. Współpracowała przy ok. 40 produkcjach teatralnych w Polsce. Realizuje coachingi *site-specific* (kończące się pokazami), m.in. projekt społeczno-artystyczny TransFormBeeing realizowany przez Fundację Ciało/Umysł.

Prowadzi warsztaty z zakresu kompozycji, somatycznej choreografii, improwizacji, świadomości ciała wg BMC, a także z wyrazu scenicznego w Polsce i za granicą (m.in. Warsaw Flow, Krakowski Festiwal Tańca, Lubelski Festiwal Tańca). Jest współtwórczynią programu dla kierunku studiów somatyka w tańcu i terapii w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Uczyla w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego oraz w Lart Studio w Krakowie, prowadzi zajęcia na wydziałach tańca w uczelniach w Katowicach, Bytomiu, Warszawie, Poznaniu i Krakowie, a także w Dance Therapy Movement (obecnie Polski Instytut Psychoterapii Tańcem i Ruchem), w krakowskim ośrodku Kontakt – Przestrzeń Ruchu i Tańca. Prowadzi kursy w Hurtowni Ruchu (choreografii scenicznej, metodyki improwizacji), lekcje somatyczne dla Polskiego Teatru Tańca i norweskiej Carte Blanche Company. Zorganizowała 14 ogólnopolskich warsztatów tańca współczesnego.

W trybie online realizowała programy: Ruch w Instytucie, Dotknij Ruchu, Wirtualne Laboratoria Tańca. Nagrała wykład o BMC dla pierwszej edycji Przewodnika Taniec. Brała udział w projektach z Dance Across Borders, Grand Reunion w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec.

Współpracuje m.in. z wrocławską Akademią Cyrkulacji, Bytomskim Teatrem Tańca i Ruchu Rozbark, Czułą Materią i Akademickim Ośrodkiem Inicjatyw Artystycznych w Łodzi, prowadząc programy dla osób netańczących, o alternatywnej motoryce oraz dla seniorów. Sprawowała opiekę artystyczną nad projektem Obszar tańca w Teatrze Barakah w Krakowie (2014–2015), realizowanym we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca w ramach programu Scena dla tańca. Była stypendystką m.in. ArtsLink w Nowym Jorku. Brała udział w pracach Komisji Artystycznej Polskiej Platformy Tańca 2014.

Otrzymała liczne nagrody m.in. za choreografię, osobowość sceniczną, konsekwentną drogę twórczą, pracę pedagogiczną oraz Brązowy Krzyż Zasługi.

BIBLIOGRAFIA: <https://polanddances.pl/?lang=pl> (dostęp: 3.06.2022); <https://teatrbarakah.com/> (dostęp: 3.06.2022); hurtownia-ruchu.pl (dostęp: 3.06.2022); Olszowska, I., *Odkrywanie własnego języka ruchu. Inspiracje*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Lilianna Bieszczad

Operobalet

utwór sceniczny integrujący elementy opery i baletu. W XVII w. we Francji twórcą takich utworów był Jean Baptiste Lully, a w XVIII w. Jean-Philippe Rameau (*Les Indes Galantes* / *Zamorskie zaloty*). Baletom wyznaczały one funkcje uroczystych *entrées* lub intermediiów – przerywników. Sceny z tańcem, krótsze lub dłuższe, stanowiły też niezbędny składnik wczesnej opery włoskiej, angielskiej *masque* i hiszpańskiej *zarzueli*. Stopniowo ich rola ekspresyjna ulegała wzmocnieniu, znajdowano też preteksty fabularne dla ich wprowadzania. Łączenie opery z baletem okazało się trwałe. Ukształtowało się kilka formuł ich współistnienia. Operę ze sceną baletową utwierdziła tradycja francuska. Na przykład opera *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Willibalda Glucka wystawiona w Wiedniu (1762) sceny takiej nie miała, natomiast na premierę w Paryżu (1774) kompozytor dopisał w akcie II balet *Szczęśliwych Cieni na Polach Elizejskich*, a zawarta w nim część z fletem solo zyskała niebywałą popularność jako tzw. *Melodia Glucka*. Styl *grand opéra* wręcz eksponował balet. Opera Giacomo Meyerbeera *Robert Diabeł* (Paryż 1831) przeszła do historii teatru ze względu na *Taniec mniszek nad grobami w świetle księżyca* w akcie III. W *Fauście* (Paryż 1859) Charles Gounod wpisał w akt V rozbudowaną scenę baletową *Noc Walpurgii*. Nawet *Traviata* (1853) Giuseppe Verdiego, której akcja dzieje się w Paryżu, zawiera scenę baletową (czasem pomijaną w inscenizacjach), czyli występ tańczących Cyganów na przyjęciu u Flory w akcie II.

Gdy w epoce romantyzmu (w 2. poł. XIX wieku) uformowały się tzw. szkoły narodowe, w operze węgierskiej (Ferenc Erkel), polskiej (Stanisław Moniuszko), czeskiej (Bedřich Smetana) i rosyjskiej (Nikołaj Rimski-Korsakow, Aleksandr Borodin, Modest Musorgski) figurowały tańce, jak czardasz, mazur, polka oraz kozak i tańce wschodnie. Oddawały one tożsamość kulturową tych narodów. Często zyskiwały autonomię i bywały wykonywane na koncertach (oba mazury z *Halki* i *Strasznego dworu* Moniuszki). Kompozytorzy wprowadzali je do oper nie tylko rodzajowo-realistycznych, ale też baśniowych (*Legenda Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego, 1924 – balet w podwodnym królestwie bogini Juraty). Opera, definiowana od XIX w. jako synteza sztuk (muzyki, literatury, plastyki, teatru), wzbogaciła się o sztukę tańca.

Wiek XX upowszechnił balet ze śpiewem. W partytury utworów baletowych kompozytorzy wpisywali partie chóralskie, niekiedy także solowe. Niekonieczna obecność sceniczna ich wykonawców jest wszakże korzystna dla brzmienia muzyki (powierza im się wtedy role statyczne). W balecie *Dafnis i Chloé* (1912) Maurice'a Ravela chór wykonuje jedynie wokalizę, przeważa jednak śpiew z tekstem, jak w *Mandragorze* (1920 – włoska arietta Arlekina) i *Harnasiach* (1935) Karola Szymanowskiego, balecie *Miłość* (1928) Eugeniusza Morawskiego czy *Malowankach ludowych* (1928 – teksty Marii Konopnickiej i pieśni ludowe) i *Tatrach (Lelui)* Nowowiejskiego (1929 – teksty Emila Zegadłowicza). Ponieważ XX w. zacierał granice gatunkowe, powstało wiele kompozycji tzw. hybrydowych (zob. kompozytorzy baletów w XX w.) o różnym stopniu integracji tańca i śpiewu, m.in.

Czarodziejska miłość (1915) Manuela de Falli, *Renard* (Lis, 1922) i *Wesele* (1923) Igora Strawińskiego. Następował też stopniowy powrót – przy stosowaniu nowszych środków muzycznych – do pierwotnej formuły operobaletu. Taka była fantastyczna *Mlada* (1892) Rimskiego-Korsakowa, baśniowe *Syrena* (1928) i *Boruta* (1930) Witolda Maliszewskiego oraz *Miłość Orfeusza* (1980) Juliusza Łuciuka.

Kolejną formułę wiązania opery z baletem stanowią kolaże muzyczne zestawiane przez współczesnych choreografów, którzy zamieszczają w nich utwory wokально-instrumentalne. Dobry przykład stanowi tu twórczość Krzysztofa Pastora: w balecie *Tristan* wykorzystał zorkiestrowane *Pieśni do słów Matyldy Wesendonck* Richarda Wagnera, w muzyce baletu *Kurt Weill* znane songi przeplatał fragmentami innych utworów tego kompozytora – w tym symfonii, sonaty, kantaty, opery (zaangażował pięcioro solistów śpiewaków); w balecie *Burza* obok muzyki współczesnej i improwizowanej brzmiały pieśni z epoki Williama Shakespeare’a (literackiej inspiracji libretta): Thomasa Tallisa, Roberta Johnsona, Henry’ego Purcella. Do historycznej konwencji operobaletu Pastor nawiązał bezpośrednio w balecie *Casanova w Warszawie* (2015), gdzie akcji zlokalizowanej w czasach stanisławowskich towarzyszył odpowiadający epoce kolaż złożony z arii operowych i fragmentów baletowych Mozarta. Pełnej rekonstrukcji osiemnastowiecznego operobaletu *Girlanda, czyli Zaczarowane kwiaty* dokonał choreograf John Taras (1966, New York City Ballet), zamawiając pastiszową muzykę u współczesnych francuskich kompozytorów.

BIBLIOGRAFIA: *Polish Opera & Ballet of the Twentieth Century*, red. A. Neuer, Kraków 1986 (katalog); Turska, I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1997.

Małgorzata Komorowska

Ostrowski-Naumoff Jan

własc. Jan Jordan Piotr Ostrowski-Naumoff, także Jan Ostrowski [1901–1986]

filozof, dziennikarz, krytyk teatralny, publicysta, tłumacz, prakseolog, cybernetyk i futurolog. Studiował inżynierię na Politechnice Warszawskiej oraz filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. W okresie międzywojennym zajął się publicystyką i dziennikarstwem, w tym krytyką teatralną, współpracując głównie z „Kurierem Warszawskim” (lata 20.) i „Kurierem Porannym” (lata 30.), ale też czasopismami społeczno-kulturalnymi. Był najwybitniejszym polskim krytykiem tańca okresu międzywojennego, wypowiadającym się przede wszystkim poprzez obszerne artykuły krytyczno-recenzyjne, które cechuje rzeczowość, wnikliwość i zachowanie dystansu do twórców. Teksty poświęcone wybitnym osobowościom tańca należą w jego dorobku do wyjątkowych. W 2. poł. lat 30. przygotował i w większości opublikował szereg opracowań i rozpraw teoretycznych poświęconych formom polskich tańców narodowych, problemom estetyki tańca widowiskowego oraz historii tańca wyzwolonego i tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*). Po II wojnie światowej znalazł się we Włoszech, w 1949 osiedlił się w Londynie. Związał się z Polskim Uniwersytetem na Obczyźnie (PUNO), gdzie w 1961 uzyskał tytuł magistra, w 1971 stopień doktora, a w 1982 stopień doktora habilitowanego. Należał też do stowarzyszeń naukowych i kulturalnych, takich jak Royal Institute of Philosophy, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Polskie Towarzystwo Historyczne w Wielkiej Brytanii, Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Polski Ośrodek Społeczno-Kulturalny w Londynie.

BIBLIOGRAFIA: Giedroyc, J., *Listy 1950–1969*, wybór, oprac. i wstęp A. Kowalczyk, Warszawa 1993; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Ostrowski-Naumoff, J.,

Dualizm form ruchowych w tańcu widowiskowym, Warszawa 1938; Ostrowski-Naumoff, J., *Polskie tańce narodowe*, „Teatr w Szkole” 1936–1937, nr 1–2, nr 3, nr 4–5, nr 7–8, nr 9; Ostrowski-Naumoff, J., *Zagadnienia estetyczne tańca widowiskowego*, Warszawa 1938; *Praxiological Studies. Polish Contributions to the Science of Efficient Action*, red. W. Gasparski, T. Pszczołkowski, Warszawa 1983 (w serii *Theory and Decision Library*, t. 34).

Tomasz Nowak

Oświetlenie

jedno z podstawowych tworzyw scenicznych; na potrzeby tańca zwykle jest projektowane; powstaje w efekcie użycia urządzeń (lamp, reflektorów, laserów i in., rzadziej pochodni, świec, lamp naftowych lub gazowych) i źródeł naturalnych (słońce, księżyc). Oprócz prymarnej funkcji ukazywania i ukrywania części lub całości obrazu scenicznego oświetlenie pełni funkcję dekoracyjną (zmienia kolor obrazu, tworzy wzory i faktury) i funkcje twórcze: 1) znaczeniotwórczą (eksponuje i ukrywa tancerzy i elementy scenografii; zmienia wygląd osób i dekoracji; budzi skojarzenia, np. oświetlenie laboratoryjne, lub tworzy obrazy dosłowne, np. zachód słońca; stylizuje wyobraźnię); 2) tworzy nastrój (wyraża emocje); 3) organizuje strukturę (skupia uwagę na wybranym miejscu, przemieszcza ją i rozprasza; buduje lub podkreśla rytm i tempo zmian w dziele; uwidacznia lub tworzy strukturę dzieła przez zaznaczanie podziału na sceny i związków między scenami nienastępującymi bezpośrednio po sobie); 4) współtworzy przestrzeń lub jej iluzję. Oświetlenie może być samodzielnym obiektem, np. w postaci ruchomych bądź stabilnych plam lub snopów uzupełniających ruch tancerzy albo niezależnych od niego. Przy improwizacji oświetlenie może być bodźcem lub partnerem dla tancerzy. Tradycyjnie oświetlenie stosuje się na scenie, widownia pozostaje zazwyczaj w ciemności. Rozszerzenie światła na widownię, odwrócenie tradycyjnej sytuacji lub zaciemnienie sceny w trakcie spektaklu wnoszą znaczenia, często łącząc się z interakcją artystów z publicznością.

Z oświetleniem wiąże się holografia – kreowanie trójwymiarowego obrazu przy użyciu fal świetlnych. Nieruchomy lub ruchomy hologram może stanowić nienamacalną scenografię lub partnera scenicznego. Mimo pozorowanej atrakcyjności przestrzennej na scenie tańca znacznie bardziej popularne jest stosowanie projekcji, dającej obraz płaski.

Do pionierów myślenia o oświetleniu w związku z tańcem należy Loïe Fuller, amerykańska tancerka i choreografka, która uczyniła oświetlenie integralnym elementem swoich występów; używała m.in. luster, szklanych podestów, kolorowych tafli, fluorescencji. Blisko działań fizycznych sytuuje się twórczość Leszka Mądzika (Scena Plastyczna KUL), której cechą charakterystyczną jest nieoczywiste operowanie światłem i ciemnością oraz kreacja iluzji optycznych; gra z ciemnością pojawia się też m.in. w pracach Anny Nowickiej (np. *Stany wyśnione*). Znanymi europejskimi reżyserami światła w obszarze tańca są m.in. Yaron Abulafia czy Marc Heinz, współpracujący m.in. z Polskim Baletem Narodowym; na scenie polskiej zaś wyróżniają się m.in. Olga Skumiał, Ewa Garniec (Grupa Artystyczna Koncentrat) i Paweł Murlik.

BIBLIOGRAFIA: Brzozowski, S., *Technologia oświetlenia scenicznego*, Warszawa 1968; Leśniewska, J., *Światło (tanecznego) obrazu*, „Teatr” 2009, nr 7–8; *Technika w teatrze a sztuka inscenizacji*, red. Z. Przychodniak, T. Krzeszkowiak, Poznań 1988.

Hanna Raszevska-Kursa

Owczarek Jacek

[ur. 1971]

polski tancerz, choreograf i pedagog tańca. Ukończył studia na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, filia w Kaliszu (2002). Początkowo trenował *rock and roll* sportowy, w latach 1994–2004 tańczył w Teatrze Tańca Alter, a następnie związany był z warszawskim Teatrem Bretoncaffe. Od 1996 prowadził zajęcia w Państwowym Pomaturalnym Studium Animatorów Kultury w Kaliszu, a od 2007 wykłada na kierunku *choreografia* i techniki tańca w łódzkiej Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, gdzie uzyskał stopień doktora i prowadzi pracownię choreografii. Od 1996 uczy tańca i *kontaktu improwizacji* w kraju i za granicą. W 2003 z Sonią Nieśpiałowską-Owczarek założył Fundację Kino Tańca, a w 2009 działającą przy Akademii Muzycznej grupę Pracownia Fizyczna.

Jest jednym z głównych przedstawicieli *kontaktu improwizacji* w Polsce, która stanowi dla niego najbardziej płodny obszar poszukiwań i rozważań teoretycznych. W pierwszym okresie był czynny przede wszystkim jako tancerz, występował w choreografiach Witolda Jurewicza (*Huśtawka*, 1995; *List*, 1998; *Powyżej nieba*, 1997; *Poniżej nieba, czyli seks po polsku*, 1997; *Mamo, gdzie jesteś?*, 2004), w spektaklach Tomasza Wierzgacza (*Trzcina*, 2004; *Odwroćcie*, 2008 – wg *Zdziczenia obyczajów pośmiertnych* Bolesława Leśmiana). Poza tym tańczył w przedstawieniu *Skarbek* granym w berlińskim teatrze Volksbühne, *Patenty ciała* w Mau-Beige we Francji, *Les ambiances polonaises* w Cité Internationale des Arts w Paryżu, *Kołysanki* we współpracy z Anną Baumgart w ramach festiwalu Romaeuropa w Rzymie, *Zdarzenia* w wiedeńskiej Museums Quartier oraz z Bretoncaffe współpracował przy *SLAM.out* oraz *Tańcu śniącego ciała*. Ostatni raz tańczył w spektaklu *Soul Project / PL* Davida Zambrano, zrealizowanym przez Pracownię Fizyczną we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) w ramach programu Zamówienia choreograficzne. Od 2009 zajmuje się głównie opracowywaniem choreografii dla Pracowni Fizycznej: *Meandrująca rzeka* (2009), *a3* (2010), *Zdarzenia* (2011), *Re:akcje* (2012), *Fajdros* (2013), *Ryzografia* (2015). Występował w filmach *Czarno-biały* (PWSFTvIT w Łodzi, 2002) oraz *Egoiści* w reż. Mariusza Trelińskiego, a do filmu *Zuzanna* w reż. Darii Kopiec (2009) opracował choreografię. Od 2001 stworzył ruch sceniczny do ponad 30 przedstawień dramatycznych w kraju i za granicą, m.in. w Teatrze Nowym w Łodzi, Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Teatrze Dramatycznym w Warszawie, Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz łódzkim Teatrze Lalki i Aktora Pinokio.

Juliusz Grzybowski

Palucca Gret

właśc. Margarete Paluka [1902–1993]

niemiecka tancerka i pedagog tańca. Dzieciństwo spędziła w San Francisco, w 1909 przeniosła się z matką do Dreżna, gdzie zetknęła się z Mary Wigman. W 1920 wstąpiła do jej szkoły jako jedna z pierwszych uczennic, występując w zespole Wigman razem z Yvonne Georgi i Berthe Trümpy. Od 1924 rozpoczęła występy solowe, kształtując własną linię interpretacyjną *Ausdruckstanz*, by po roku założyć własną szkołę w Dreźnie. W 1927 występowała gościnnie w Bauhausie w Dessau, gdzie spotkała Wassily’ego Kandinsky’ego, który utrwalił jej ekspresyjny taniec w serii syntetycznych szkiców. Inspirowała także Paula Klee, Lászlą Moholya-Nagya i Oskara Schlemmiera. Rozwinęła styl tańca konkurujący ze stylem jej mistrzyni: „Nie zagłębiała się w mroki podświadomości, nie eksplorowała tragicznego wymiaru egzystencji. [...] [Jej] minimalizm emocjonalny prowadzący niemal do abstrakcji był antytezą teatru Wigman i pokazywał, że taniec ekspresyjny może mieć wiele twarzy” [Klimczyk 2010: 31]. Szczególnie inspirowała się muzyką i wykorzystywała improwizację jako wyraz indywidualnej ekspresji tancerza, co przekazywała także swoim uczniom. Do jej najbardziej znanych układów należą *Walzer* (Walc), *In Weitem Schwung* (W szerokim rozmachu), *Treibender Rhythmus* (Prowadzący rytm), *Appassionata*, *Stilles Lied* (Cicha pieśń).

W 1936 wystąpiła podczas uroczystości otwarcia XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. Swoją dreźnieńską szkołę prowadziła do 1939, kiedy zamknęły ją władze nazistowskie, być może z powodu żydowskiego pochodzenia jej matki. Mimo to przez cały okres II wojny światowej występowała na scenach niemieckich. W 1945 reaktywowała swoją dreźnieńską szkołę, która po utworzeniu Niemieckiej Republiki Demokratycznej w 1949 została upaństwowiona. Wobec zdecydowanego odrzucenia przez władze wschodnioniemieckie z powodów ideologicznych *Ausdruckstanz* – Palucca starała się stworzyć nowy taniec artystyczny. Jej wychowankami byli m.in. Ruth Berghaus, choreografka i inscenizatorka oper, oraz Dietmar Seyffert, poszukujący własnego języka tańca. Po raz ostatni wystąpiła jako tancerka w 1950, a następnie poświęciła się wyłącznie pedagogice tańca. Została powołana na członka Akademii der Künste w Berlinie Wschodnim jako przedstawicielka środowiska tancerzy. Przyczyniła się do organizacji systemu kształcenia tancerzy w NRD. W 1960 otrzymała nagrodę państwową NRD. Założona przez nią szkoła nadal działa w Dreźnie jako Palucca Hochschule für Tanz Dresden, kształcąc w zakresie tańca, pedagogiki tańca i choreografii.

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Rydberg, O., *Die Tänzerin Palucca*, Dresden 1935; Schumann, G., *Palucca. Porträt einer Künstlerin*, Berlin 1972.

Małgorzata Leyko

Pantomima

[gr. *pantomimos*]

sztuka naśladowania za pomocą gestów i wyrazu twarzy (mimiki). Genezy pantomimy i sztuki mimu należy szukać w starożytnej Grecji. Współcześnie trudno o jednoznaczną definicję, gdyż w różnych okresach historycznych i przestrzeniach geograficznych termin ten oznaczał różne zjawiska. Obecnie jego pole znaczeniowe poszerzyło się i oznacza: typ widowiska, od mima solowego (pantomimy białej Marcela Marceau) do teatru pantomimy; technikę działania aktorskiego; komunikację niewerbalną człowieka (język ciała).

Współcześnie z pantomimą kojarzy się zwiększona rola gestu aktora, maska albo biały makijaż (nawiązujący do dawnej tradycji i przypominający maskę), akrobatyka, żonglowanie i klaunada, satyra i improvizacja, czasem korzystanie z marionet i kukiełek. Z założenia przedstawienia pantomimiczne rozgrywały się w ciszy, już w czasach starożytnej Grecji zdarzało się jednak, że wystawiano je przy akompaniamencie muzyki, czasem przemawiali mimowie bądź chór lub narrator. Z powodu nieostrych granic gatunkowych sztuka mimu oraz pantomima są terminami traktowanymi niemal synonimicznie, choć nie jest to zgodne z ich genealogią [Leabhart 2004].

Bartłomiej Ostapczuk widzi różnicę pomiędzy sztuką mimu a pantomimą i tak ją komentuje: „Kto chce dostrzec subtelności tej sztuki, ten powinien umieć rozróżniać pantomimę i sztukę mimu. Najłatwiej rozróżnić je poprzez ich mistrzów. Étienne Decroux, działający na początku XX w., zajmował się sztuką mimu, a jego uczeń Marcel Marceau – pantomimą. Marceau stworzył zupełnie inny język, wychodząc od języka Decroux. Większość ludzi teatru nie jest w stanie rozróżnić tych stylów. Mówiąc opisowo – jeżeli na scenie chcielibyśmy stworzyć iluzję przedmiotu, na przykład liny, to w teatrze pantomimy interesuje nas to, co znajduje się na końcu liny, czyli historia, a w sztuce mimu najważniejsze jest to, w jaki sposób odnosimy się do tej liny, czyli forma. Pantomima jest językiem opisowym, odwołuje się do wyobraźni. Sztuka mimu jest o wiele bardziej abstrakcyjna. To język tak skodyfikowany, że osoby, które nie mają do niego klucza, często obserwują ten teatr, tak jakby to był teatr tańca – rozumieją emocje, ale nie rozumieją, co aktor miał na myśli” [Ostapczuk 2009].

Nowoczesna pantomima rozpoczyna się od Jeana Gasparda Debureau (1796–1846), który stworzył nowy typ postaci pierrot, odmiennego od historycznych wzorców. Uszlachetnił ją i nadał jej nostalgiczną głębię i delikatność. Zmienił kostium, wybielił twarz, a włosy skrył pod czarną czapeczką. Te zmiany spowodowały, że pierrot nieoczekiwanie stał się główną postacią pantomimy. Reforma Debureau sięgnęła dalej, odrzucił on bowiem kompatybilność muzyki z działaniami aktorów, kierując się w stronę improvisacji. Odrzucił też realne rekwizyty na rzecz wyimaginowanych elementów, które starał się ogrywać i kreować na scenie poprzez ruch, stosując umowny język, tym samym wpłynął na kształt i treść światowej pantomimy.

Na początku XX w. pojawiło się wiele koncepcji nowego postrzegania ciała (np. François Delsarte’a, Émile’a Jaques-Dalcroze’a, Isadory Duncan, Adolphe’a Appii), co zaowocowało systematyzowaniem gestu, mimiki i ruchu oraz nową organizacją ruchu na scenie. W 1915 powstała szkoła L’École du Vieux-Colombier Jacques’a Copeau, w której uczono mimiki, pantomimy, tańca, rytmiki i gimnastyki oraz prowadzono ćwiczenia z maską. W szkole Copeau wykształciła się koncepcja czystego mimu (*corporeal mime*) Étienne’a Decroux (1891–1991), który w 1941 założył własną szkołę. Razem z Jeanem-Louisem Barrault (1910–1994) stworzył nowy język pantomimy, jak krok w miejscu, jeden z najbardziej rozpoznawalnych dziś elementów pantomimy. Barrault był pierwszym uczniem Decroux i wraz z nim pracował nad ideą *czystego mimu*. Decroux chciał odejść od tradycyjnej pantomimy, od rekwizytów, dekoracji, muzyki. Swoją mim wyabstrahował

ze znanego tradycji *entourage'u* na rzecz dążenia do wewnętrznego skupienia i ciszy oraz wy-studiowanego i kontrolowanego ruchu. W jego ujęciu mim był wypowiedzią całego ciała.

Czysty mim jest odmianą teatru fizycznego, w którym dramat rozgrywa się w poruszającym się ludzkim ciele, a nie jest zastępczym gestem mowy. Cieleśny mim akcentuje ogromne znaczenie fizyczności i fizycznej akcji na scenie.

Kolejnym reformatorem był Marcel Marceau (1923–2007), który przeszedł do historii jako twórca nowej postaci w pantomimie – Bipa, popularnego bohatera ulicy. Wydaje się, że z jednej strony kontynuował drogę Decroux, ale też nawiązał do Deburau. Jest twórcą białej pantomimy (*pantomime blanche*).

Z kolei Jacques Lecoq (1921–1999) miał ogromny wkład w rozwój sztuki zachodniej pantomimy; w 1956 założył w Paryżu Ecole internationale de théâtre Jacques Lecoq (Szkołę Mimu i Teatru), która odnowiła myślenie o pantomimie – klaunie i maskach. W szkole były prowadzone zajęcia z neutralnej maski, ekspresyjnej maski, *commedia dell'arte*, chóru tragicznego, klauna, błaznów, melodramatu. Bazę techniczną stanowiła akrobatyka i mim w działaniu. Celem szkoły było stworzenie młodego twórczego teatru, który opierałby się na improwizacji.

Od lat 70. powstawały pierwsze międzynarodowe festiwale pantomimy w Ameryce Północnej i Europie. Jeden z ważniejszych to London International Mime Festival, który nadal istnieje, ale do swojego programu włącza także spektakle taneczne, działania performatywne oraz przedstawienia nowego cyrku. Liczące się współcześnie zespoły pantomimy i mimowie to: Bodecker & Neander Company, kontynuatorzy idei Marceau, Alithea Mime Theatre, Gregg Goldston, Teatr Derevo.

W Polsce zainteresowanie pantomimą rozwijało się od lat 50., głównie za sprawą Henryka Tomaszewskiego, który zaproponował nową koncepcję teatru, cieszącą się popularnością nie tylko w Polsce, ale i na świecie; był założycielem Wrocławskiego Teatru Pantomimy.

Niektórzy badacze, jak Patrice Pavis, widzą w teatrze Tomaszewskiego styl mimu tanecznego. W latach 50. mówiło się o polskiej szkole pantomimy, działało wtedy wiele zespołów specjalizujących się w tej sztuce, np. Olsztyńska Pantomima Głuchych (1957–1997), Studio Pantomimy Politechniki Szczecińskiej (założone w 1960), Teatr Pantomimy Gest, Teatr Pantomimy Stodoła, który przekształcił się w Teatr Pantomimy Warszawskiej i był drugą sceną Teatru Żydowskiego, Teatr Pantomimy AP we Wrocławiu, Teatr Pantomimy Minus w Krakowie. Ciekawym zjawiskiem był Teatr Ekspresji Wojciecha Misiury, który łączył elementy pantomimy i tańca współczesnego. Misiuro, uczeń Tomaszewskiego, kontynuował jego myślenie o mimie zbiorowym i traktowaniu ruchu jako zespołowej kreacji przestrzennej.

Obecnie działa Teatr Sztuki Mimu Stefana Niedziałkowskiego oraz Studio Pantomimy Bartłomieja Ostapczuka, który prowadzi Warszawskie Centrum Pantomimy i organizuje Międzynarodowy Festiwal Sztuki Mimu w Warszawie (w 2021 odbyła się jego 21. edycja), unikalne wydarzenie w skali światowej, prezentujące spektakle pantomimy.

W Polsce badaniami nad pantomimą zajmowali się Janina Hera, Karol Smużniak, Mirosław Kocur i Niedziałkowski, który jest autorem ważnej publikacji wydanej najpierw w języku angielskim *Beyond the Word. The World of Mime* (1993), z przedmową Marceau.

Współcześnie pantomima wchodzi w relacje z tańcem współczesnym, teatrem fizycznym, sztukami wizualnymi, nowym cyrkiem.

BIBLIOGRAFIA: Bytnar, H., *O sztuce pełnej smutku*, „Teatr” 2011 nr 1; Diduszko-Zyglewska, A., *Sztuka mimu. Ostatni mistrz, nowe ścieżki*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/433-sztuka-mimu-ostatni-mistrz-nowe-sciezki.html> (dostęp: 19.05.2022);

Diduszko-Zyglewska, A., *Sztuka mimu. Na kolanach publiczności*, <https://www.dwutygodnik.com/artypul/461-sztuka-mimu-na-kolanach-publicznosci.html> (dostęp: 19.05.2022); Kocur, M., *O pochodzeniu pantomimy*, [w:] *Teatr swój widzę kuliście. 60 lat Wrocławskiego Teatru Pantomimy*, red. A. Charkot, J. Bajda, M. Gubler, Wrocław 2016; Króliczka, A., *Podobne zasady, różne profesje. Dywagacje o kondycji aktora pantomimy w kontekście praktyki teatralnej i tanecznej*, [w:] *Teatr swój widzę kuliście...*; Lecoq, J., *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, przeł. M. Hasiuk-Świerżbińska, Wrocław 2011; Niedziałkowski, S., *Teatr Sztuki Mimu / Mime Art Theatre*, Warszawa [b.r.w.]; Tomczyk-Watrak, Z., *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro*, Gdańsk 2003.

Anna Króliczka

Parkour

pochodząca z Francji dyscyplina ruchu praktykowana w zastanym, zwykle miejskim otoczeniu, uwzględniająca przede wszystkim bieg, skoki oraz elementy gimnastyczne wykorzystywane do szybkiego przemieszczania się. Pierwotnie zespół technik umożliwiających szybką ucieczkę poprzez dynamiczny, ale płynny i możliwie organiczny ruch. Oryginalny termin *le parcours* został zmodyfikowany najprawdopodobniej przez uznawanego za twórcę tej techniki Davida Belle'a. Wiąże się także z praktyką *freerunning*, która stanowi autorską ewolucję techniki, uwzględniającą w szerszym stopniu akrobatykę oraz kreatywność ruchową. Osoba uprawiająca *parkour* nazywana jest *traceur* (kreślacz, wyznaczający szlak); żeńska forma to *tracuse*.

Źródła techniki wskazywane są w *méthode naturelle*, nazywanej też *hébertisme* od nazwiska jej twórcy Georges'a Héberta, oficera francuskiej marynarki wojennej. Był zafascynowany codziennością, zakorzenioną w interakcji z otoczeniem sprawnością Afrykańczyków, których spotykał w czasie działań wojennych na kontynencie, a także doświadczeniem udziału w ewakuacji rdzennych mieszkańców Martyniki z powodu erupcji wulkanu. Po powrocie do Francji prowadził zajęcia na uniwersytecie w Reims, gdzie zaproponował odbywany w środowisku naturalnym trening składający się z biegania, skakania, wspinaczki, balansowania, rzucania, samoobrony i pływania. Wynikało to z przekonania, że zróżnicowana praktyka w realnym otoczeniu umożliwi studentom działanie w każdych warunkach. Kładł przy tym duży nacisk na współdziałanie, uważając rywalizację za dystrakcję. Współczesny termin *parkour* wywodzi się od francuskiego terminu wojskowego *parcours du combattant* (tor przeszkód) oraz wykorzystanego właśnie przez Héberta słowa *parcours* [Atkinson 2009].

Doświadczenia Héberta korelowały z rozwijaną głównie w Niemczech znaną mu koncepcją gimnastyki naturalnej (*natürliches Turnen*) praktykowanej przez Karla Gaulhofera oraz Margarete Streicher. Ich celem było zastąpienie prowadzonych w zamkniętych salach ćwiczeń nastawionych na poprawność formy doskonaleniem przez dzieci i młodzież indywidualnych – naturalnych – umiejętności w konkretnych zadaniach ruchowych. Miały one stymulować nie tylko rozwój fizyczny, ale też kreatywność.

Bezpośrednie źródło *parkouru* stanowią doświadczenia Raymonda Belle'a. Urodzony w Wietnamie syn francuskiego lekarza i Wietnamki, osierocony w wieku siedmiu lat, trafił do wojskowego sierocińca. Przeżycia z tego okresu i z czasów pierwszej wojny indochińskiej oraz trening wojskowy doprowadziły go do rozwijania metod efektywnej ucieczki, za pomocą których chciał zwiększyć szanse przeżycia. Po wojnie znalazł się w Paryżu, gdzie w wieku 19 lat dołączył do lokalnej straży pożarnej. Praktyki i doświadczenia Belle'a okazały się silną inspiracją dla jego syna

Davida, uważanego za faktycznego twórcę *parkouru* [Witfeld i in. 2010: 25]. Trenował gimnastykę oraz bieganie, preferował jednak praktykę prowadzoną w naturalnym środowisku. Jako nastolatek przeprowadził się wraz z rodziną do Evry, gdzie swoje umiejętności zaczął przenosić na realia miejskie. Inspirował swoich rówieśników, poznał wówczas Sébastiena Foucana, z którym prowadził rodzaj miejskich gonitw, rozwijając przy tym technikę już w 1989 określaną jako *(le) parcours*. W 1997 zyskali rozgłos dzięki programowi telewizyjnemu *Stade2*, stworzyli wtedy dziewięcioosobową grupę Yamakasi. W tym okresie używali także terminu *l'art du déplacement* (sztuka przemieszczania się), zaproponowanego już wcześniej przez Dana Edwardsa [2009: 8]. Grupa zyskała wielką popularność i status legendy dzięki filmowi fabularnemu *Yamakasi – współcześni samurajowie* (2001, reż. Ariel Zeitoun, Julien Seri), opisującemu życie grupy nastolatków – imigrantów z francuskich kolonii, którzy mają oryginalne hobby – wspinają się po wysokich budynkach. Popularność filmu doprowadziła do rozdzielenia się liderów grupy. Belle zdecydował się na karierę filmową, a Foucan na rozwijanie i propagowanie techniki w Wielkiej Brytanii, gdzie zaczął używać także nazwy *freerunning*, przy czym nie był jej autorem [Witfeld i in. 2010: 25].

Parkour czerpie z różnych źródeł, które uwzględniają zarówno biegi przełajowe, jak i gimnastykę, akrobatykę oraz sztuki walki. Od praktykujących go wymaga koordynacji, balansu, szybkości, gibkości, siły oraz dużych zdolności adaptacyjnych. Istotną jego częścią jest filozofia wspólnego inspirowania się i wspierania przez trenujących oraz akceptowania indywidualnej kreatywności i tożsamości, która wynika ze źródeł dyscypliny w grupach imigrantów. *Parkour* stał się dyscypliną quasi-sportową, zorganizowano Światowe Mistrzostwa Parkourowe w Monachium (2007), Freerunning/Freestyle Moves Contest – Art of Motion w Wiedniu (2007) oraz liczne zawody w kolejnych latach w różnych europejskich krajach. Powołano także federację World Freerunning and Parkour Federation (2007), która zajmuje się popularyzacją tej dyscypliny. Od 2017 Międzynarodowa Federacja Gimnastyczna uznała *parkour* za jedną ze swoich dyscyplin i wyróżniła konkurencje: *speed-run* (sprint) oraz *freestyle* (styl wolny). Wraz z instytucjonalizacją dyscypliny staje się ona coraz bardziej popularna na całym świecie, czego konsekwencją jest także tworzenie zewnętrznych i wewnętrznych parków treningowych. Stopniowo powstaje także specyficzny słownik dyscypliny, w którym zdefiniowane zostały konkretne triki, np. *dash*, *wall flip*, *wall spin*, *step vault*, *monkey* (także: *kong vault*, *saut de Chat*), *palm spin*, *wall run* etc., ale też bardziej podstawowe elementy, takie jak różne metody lądowania po skoku lub staniu na rękach.

Dyscyplina jest obecna w Polsce; rozwija się głównie w dużych miastach, zarówno w sposób oddolny, jak i zorganizowany, dzięki powołaniu w 2014 Polskiej Federacji Parkour i Freerun, która oferuje kursy instruktorskie oraz wspiera merytorycznie i organizacyjnie lokalne grupy i organizacje zajmujące się sztuką przemieszczania się. W 2009 na Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi Kaya Kołodziejczyk stworzyła w budynku nieczynnej elektrowni EC1 (przed jego rewitalizacją) spektakl *PK* oparty na *parkour* w wykonaniu członków Stowarzyszenia Parkour Łódź (Łukasz Strzelczyk, Mariusz Marciniak, Radosław Grzanka).

BIBLIOGRAFIA: Atkinson, M., *Parkour, Anarcho-environmentalism and Poiesis*, „Journal of Sport & Social Issues” 2009, nr 33/2; Edwards, D., *Parkour*, New York 2009; Kidder, J.L., *Parkour and the City. Risk, Masculinity, and Meaning in a Postmodern Sport*, New Jersey–London 2017; Petri, J., *Somatyka miejskich dyscyplin performatywnych. Skateboarding. Freerunning. Parkour*, Kraków 2020; Witfeld, J., I.E. Gerling, A. Pach, *The Ultimate Parkour & Freerunning Book. Discover your possibilities*, wyd. 2, Wien 2013.

Tomasz Ciesielski

Parnell Feliks

właśc. Feliks Jan Grzybek [1898–1980]

polski tancerz, choreograf i kierownik baletu. W latach 1910–1915 uczył się w Szkole Baletowej w Warszawie, a jednocześnie tańczył w Warszawskich Teatrach Rządowych. Okres 1915–1918 spędził w Odessie w Teatrze Miejskim jako solista, a od 1917 także choreograf (jedną z pierwszych choreografii opracował do operetki *Wesoła wdówka*). W 1921 wrócił do Warszawy, gdzie rozpoczął karierę tancerza i choreografa, zwykle występując z żoną, Niną Pawliszczewą. Wykonywał głównie układy własnego autorstwa. Swobodnie operował wieloma technikami i stylami, jak *taniec klasyczny*, *taniec wyzwolony*, *modern dance*, *akrobatyka*, *pantomima baletowa*, *groteska*, *taniec ludowy* i *taniec salonowy*. Specjalizował się w tworzeniu nasyconych emocjami fabularnych miniatur baletowych. Charakterystyczną cechą jego stylu było czerpanie z polskiego folkloru, opracowywanie go i uzupełnianie o elementy pantomimy i akrobatyki. O swoim własnym układzie *Lajkonika* pisał: „Była to czystej wody stylizacja o rapsodycznym zacięciu, z dużymi skokami (w polonezie), ogromnymi hołubcami *à la cabriole*, z całą masą przerzutów i zwrotów” [Parnell 2003: 239]. Jako choreograf „odrzucał rekonstrukcję. Taniec ludowy lub narodowy rozwijał we współpracy z kompozytorami w obrazki teatralno-baletowe, bardzo często ujmując je w ramę groteski. W swoich choreografiach odwoływał się do akrobatyki, korzystał z techniki tańca klasycznego, wykorzystując i przetwarzając różnego rodzaju kroki *à la chassé, pas de basque*, przysiady, skoki” [Drajewski 2019: 53]. Jego najbardziej znane miniatury to *Łucznik* (muz. Jan Maklakiewicz), *Wesele krakowskie* i *Umarł Maciek, umarł* (muz. Zygmunt Wiehler).

W dwudziestoleciu międzywojennym związany był z licznymi warszawskimi teatrzykami, kabaretami, rewiami, m.in. Bagatelą, Qui Pro Quo, Niebieskim Młynem. Z drugą żoną, Zizi Halamą, kontynuował wcześniejszy model kariery, współpracując z takimi teatrami, jak *Wesoły Wieczer*, *Hollywood*, *Stara Banda* i *Teatr Tip-Top*. Występował też na prywatnych uroczystościach i brał udział w polskich i zagranicznych *tournée*. W 1925 w Paryżu założył własny zespół, z którym gościł we Francji, Włoszech, Algierii, Hiszpanii. Grał również w filmach (*Niewolnica miłości*, 1923; *Biała trucizna*, 1932).

Drugi nurt jego twórczości wyznaczał balet – był solistą i choreografem w Teatrze Wielkim w Warszawie (1927–1930), gdzie zadebiutował operobaletem *Syrena* (muz. Witold Maliszewski). Współpracował także z Teatrem Polskim i Teatrem im. Wojciecha Bogusławskiego. W 1935 założył Polski Balet Parnella, działający do 1939. W tym czasie poznał swoją trzecią żonę, także tancerkę, Marię Łapińską. W czasie II wojny światowej występował w Warszawie w jawnych teatrzykach *Nowości* i *Miniatury* oraz w widowiskach letnich w warszawskich Łazienkach. Zapewne z tego powodu w pierwszych powojennych sezonach nie angażowano go w teatrach stołecznych. Wraz ze zrekonstruowanym w 1945 w Krakowie Baletem Parnella do 1947 organizował występy objazdowe.

Jako solista, choreograf, kierownik baletu i pedagog współpracował m.in. z Ludowym Teatrem Muzycznym w Warszawie (1948/1949), Operą Wrocławską (1949/1950), Teatrem Wielkim w Warszawie (1950/1951), Teatrem Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu (1954–1956). Był założycielem, kierownikiem, choreografem i solistą baletu Opery Łódzkiej (1956–1964); z tym zespołem w 1958 odbył *tournée* po Wielkiej Brytanii. W 1964 przeszedł na emeryturę, kontynuował jednak pracę choreograficzną m.in. w warszawskiej Operze Objazdowej, Teatrze Muzycznym w Gdyni, Teatrze Muzycznym w Szczecinie. W jego choreografii na scenach operowych znalazły się m.in. *Złoty kogucik* (muz. Nikołaj Rimski-Korsakow), *Pan Twardowski* (muz. Ludomir Różycki), *Giselle* (muz. Adolphe Adam), *Świtezianka* (muz. Eugeniusz Morawski), *Fontanna Bachczysaraju* (muz. Borys Asafjew), *Coppélia* (muz. Léo Delibes).

W 1957 założył w Łodzi studio baletowe. Jego imię od 1988 nosi Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Łodzi. W Zakopanem znajduje się kupiona przez niego w latach 30. XX w. willa Halama, przez pewien czas prowadzona jako pensjonat rodzinny.

Został uhonorowany Nagrodą Ministerstwa Kultury (1964) i Nagrodą Miasta Łodzi za działalność artystyczną w dziedzinie baletu (1979).

BIBLIOGRAFIA: Drajewski, S., *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, Poznań 2019; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Nowak, T., *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; Parnell, F., *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*, Łódź 2003.

Hanna Raszevska-Kursa

Partnerowanie

ogólny termin z zakresu choreografii i technik tańca oznaczający wykorzystanie przez tancerza fizycznego wsparcia partnera, często w celu wykonania elementów akrobatycznych (określane wówczas także jako podnoszenie). Partnerowanie jest istotnym elementem *pas de deux* – najczęściej duetu tancerki i tancerza, w którym tancerz pełni wobec partnerki funkcje pomocnicze, stanowiąc dodatkowy punkt podparcia lub też aktywnie wspierając wykonanie przez nią ewolucji, np. trzymając w talii i nadając prędkość w obrotach. Jedną z podstawowych form partnerowania w balecie jest *promenade*. Neoklasyka wprowadziła większą różnorodność i dowolność technik partnerowania. W formach tańca współczesnego partnerowanie może dotyczyć także grupy tancerzy, niezależnie od płci. W szczególności w choreografiach opartych na improwizacji oraz kontakt improwizacji szeroko wykorzystywane są techniki pracy z ciężarem ciała polegające na: 1) przenoszeniu jego części na partnera poprzez kontakt punktowy lub wielopłaszczyznowy; 2) wspólnej dynamicznej koordynacji przemieszczeń środków ciężkości partnerujących tancerzy w relacji do osi wertykalnej oraz wytwarzanej przez ich ruch energii kinetycznej. Podobne rozwiązania stosowane są w tańcach towarzyskich, głównie tańcach latynoamerykańskich, tańcach swingowych i tańcach jazzowych, np. w stylu *lindy hop*, którego program uwzględnia bogaty katalog skoków (*aerials*).

Do najśłynniejszych partnerowań zalicza się następujące: *pas de deux* w balecie *Giselle* (choreogr. Jean Coralli, Jules Perrot); sześciu duetów w *Duets* Merce’a Cunninghama (1980); duetu *My Sex, Our Dance* Lloyda Newsona i Nigela Charnocka (1987, DV8 Physical Theatre); spektakli *Ultima Vez*, np. *Blush* (2002, choreogr. Wim Vandekeybus). Dla wielu z tych choreografii źródłem były eksperymenty zapoczątkowane przez Steve’a Paxtona. Popkulturową ikoną jest skok Frances Babe Houseman z filmu *Dirty Dancing* (1987, reż. Emile Ardolino, choreogr. Kenny Ortega).

BIBLIOGRAFIA: Serebrennikov, N., *Pas de Deux. A Textbook on Partnering*, Gainesville 2000.

Tomasz Ciesielski

P.A.R.T.S.

Performing Arts Research and Training Studios – szkoła tańca współczesnego założona w 1995 przez Anne Teresę de Keersmaecker i Bernarda Foccrroulle’a, dyrektora Opery Narodowej – De Munt / La Monnaie w Brukseli, wspierana finansowo przez Ministerstwo Edukacji Rządu Flamandzkiego. Szkoła mieści się w dzielnicy Vorst / Forest, dzieląc siedzibę z zespołem de Keersmaecker – Rosas. Przy tworzeniu jej programu współpracowali m.in. Trisha Brown, Pina Bausch i William Forsythe, tancerze z ich zespołów należeli początkowo do kadry, a prace tych choreografów stanowią element kształcenia. W programie nauczania taniec postrzegany jest w dialogu z innymi sztukami performatywnymi: muzyką i teatrem, a ważny blok kształcenia stanowi teoria tańca. W latach 1995–2000 nauka była prowadzona w rytmie corocznego naboru na trzyletnie kursy, następnie system ten podzielono na dwa cykle: Basic Training i Advanced Research Cycle. Obecnie obowiązuje trzyletni program kształcenia Performance Arts Training (nabór co trzy lata) i dwuletni Research Studios. W ramach Training Cycle poza zajęciami z tańca (nauka techniki, improwizacji, kompozycji) i Body Studies (m.in. anatomia) obowiązkowe są zajęcia z teatru (prowadził je m.in. Jan Ritsema), muzyki (m.in. Alain Franko) i teorii (historia tańca, filozofia, socjologia, analiza performansu, historia sztuki). W programie uwzględniono także X-week, w czasie którego odbywają się laboratoria (np. Julyen Hamilton, Jérôme Bel, Vera Mantero) i trwający siedem tygodni External Project (w 2016 w Afryce, Indiach lub Brukseli). W ramach Research Studios – w 2016 faza pilotażowa; program podzielony na Studios (4–6 absolwentów Training Cycle) i Research (8–12 osób, również spoza szkoły) – zajęcia prowadzili m.in. Bojana Cvejić, Tom Engels, Eszter Salamon, Mårten Spångberg. Uczelnia oferuje również pięcioletnią szkołę letnią, której program ogłaszany jest w lutym. Po dwuletniej przerwie z powodu pandemii w 2022 powrócono do organizacji SummerSchool i SummerStudios.

P.A.R.T.S. powstało z powodu braku instytucji kształcących w dziedzinie tańca współczesnego (po zamknięciu szkoły Mudra), rozwijającego się w Belgii od lat 80., który punkt kulminacyjny osiągnął w latach 90. XX w. Bywa nazywane „artystycznym projektem”, ale stało się także kulturowym fenomenem i marką dobrze powiązaną z rynkiem tańca. W ciągu ostatnich 20 lat szkołę ukończyło wielu dobrze wyszkolonych tancerzy, będących zapleczem zespołu Rosas; dzięki niej powstało również środowisko tańca, składające się nie tylko z tancerzy, ale również krytyków, nauczycieli, a także widzów coraz bardziej zainteresowanych nowymi formami tańca. Absolwentami P.A.R.T.S. są m.in. Sidi Larbi Cherkaoui, Ula Sickle, Mette Ingvartsen, Eleanor Bauer; z Polski – Kaya Kołodziejczyk, Karol Tymiński, Jakub Truszkowski, Katarzyna Chmielewska, Ewelina Guzik, Karolina Wołkowiecka, Magdalena Reiter, Dawid Lorenz.

BIBLIOGRAFIA: <http://www.parts.be> (dostęp: 21.05.2022); *The Routledge Companion to Reinventing Management Education*, red. C. Steyaert, T. Beyes, M. Parker, London–New York 2016.

Gabriela Karolczak

Pasińska Iwona

[ur. 1970]

polska tancerka i choreografka, absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej im. Feliksa Parnella w Łodzi, ukończyła filologię polską ze specjalizacją teatrologiczną na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie następnie obroniła doktorat *Teatr tańca. Doświadczenie ciała*

w teatrze współczesnym. Od 1989 związana z Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim, od 1997 jako pierwsza solistka tańczyła główne i solowe partie w choreografiach m.in. Ewy Wycichowskiej, Jacka Przybyłowicza, Matsa Eka, Birgit Cullberg.

W 2008 po zakończeniu kariery wykonawczej w Polskim Teatrze Tańca – Baletcie Poznańskim wraz z Marcinem Maćkiewiczem założyła kolektyw Movements Factory, z którym zrealizowała liczne projekty, w tym dla MFT Malta oraz spektakl *Trop: Dance as Art* (2010), uznany przez miesięcznik „Teatr” za najciekawsze wydarzenie roku w obszarze teatru tańca. Jako choreografka oraz dramaturg ruchu współpracowała m.in. z Teatrem Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Teatrem Wybrzeże w Gdańsku, Teatrem Współczesnym w Szczecinie, Teatrem Powszechnym w Warszawie i Operą Nova w Bydgoszczy. Współpracowała z reżyserami teatralnymi, m.in. z Marcinem Liberem, Piotrem Kruszczyńskim, Igorem Gorzkowskim, Bartoszem Frąckowiakiem, oraz operowymi: Natalią Babińską (*Halka*, *Demetrio*), Ignacio Garcią (*Hamlet*) czy Michałem Znanieckim (*Bal maskowy*, *Mandragora*). Była asystentką Claudii Castellucci z Societas Raffaello Sanzio przy spektaklu *Święto wiosny* (2011). Była współautorką koncepcji ceremonii otwarcia Euro 2012. W 2013 w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu zrealizowała *Święto wiosny* <6,6/66>, z udziałem wykonawców amatorów (seniorów i juniorów).

W 2016 objęła dyрекcję Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego (od 2018 Polski Teatr Tańca). Program na lata 2016–2020 koncentrował się wokół interdyscyplinarnego idiomu „polski/wielko-polski” oraz tradycji i kultury polskiej, a do współpracy z zespołem zapraszani byli nie tylko choreografowie, ale także reżyserzy teatralni. Jako dyrektor PPT stworzyła spektakle *Żniwa* (2017), *Polka* (2018), *Kurka wodna albo urojenie* (2021), reżyseruje także projekty filmowe (m.in. *Zielnik*, 2021).

W 1998 została laureatką Medalu Leona Wójcikowskiego, przyznawanego wyróżniającym się tancerzom młodego pokolenia.

Joanna Szymajda

Pastor Krzysztof

[ur. 1956]

polski tancerz i choreograf. Po ukończeniu Państwowej Szkoły Baletowej w Gdańsku został zaangażowany przez Conrada Drzewieckiego do zespołu Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego (1975), którego solistą został po dwóch latach. Od 1979 był pierwszym solistą baletu Teatru Wielkiego w Łodzi. W 1982 wyjechał za granicę i występował jako solista baletu Theater Hof w Niemczech (1982–1983) i Le Ballet de l’Opéra de Lyon (1983–1985), a w latach 1985–1995 był związany z Het Nationale Ballet w Amsterdamie. Swoją pierwszą choreografię stworzył w 1987 na Galę Baletową w Łodzi. Próby choreograficzne kontynuował w Het Nationale Ballet, gdzie w 1992 wystawił balet *Szostakowicz – Symfonia kameralna*. W latach 1997–1999 pracował na stanowisku stałego choreografa Washington Ballet, a potem ponownie w Het Nationale Ballet, gdzie w 2003 został choreografem rezydentem (do 2017). W trakcie realizacji w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej baletu *Tristan* otrzymał propozycję objęcia dyrekcji zespołu baletowego i przekształcenia go w Polski Balet Narodowy, co nastąpiło w 2009. W latach 2011–2020 pełnił obowiązki dyrektora artystycznego baletu Litewskiego Narodowego Teatru Opery i Baletu w Wilnie.

W swoich choreografiach łączy technikę tańca klasycznego, w tym taniec na *pointach*, z inspiracjami różnymi technikami tańca współczesnego. Stworzył ponad 70 prac choreograficznych, m.in. *Do Not Go Gentle* (2000), *In Light and Shadow* (2000), *Kurt Weill* (2001), *Tristan* (2006), *Niebezpieczne*

związki (2006), *Romeo i Julia* (2008), *Scheherazade* (2009), *Nijinsky – Dancer, Clown, God* (2010), *Burza* (2014), *Casanova w Warszawie* (2015), które wystawiał bądź wznawiał z zespołami Het Nationale Ballet, Królewskiego Baletu Szwedzkiego, Scottish Ballet, Opery w Ankarze, Hong Kong Ballet, Polskiego Baletu Narodowego, Łotewskiego Baletu Narodowego, Litewskiego Baletu Narodowego.

W 1995 zdobył Złotą Nagrodę Choreograficzną w Konkursie Baletowym w Helsinkach, a w 2000 Nagrodę Choreograficzną Fundacji Dansersfonds w Amsterdamie. Wyróżniony nagrodą Terpsychora przez Sekcję Tańca i Baletu ZASP (2010), Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2011), Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2014) i nagrodą Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za twórczość choreograficzną (2016) oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Za Zasługi dla Litwy (2022).

BIBLIOGRAFIA: Gardzina, K., *Suma wyobrażeń. O bogactwie i prostocie w choreografiach Krzysztofa Pastora*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/suma-wyobrazen-o-bogactwie-i-prostocie-w-choreografiach-krzysztofa-pastora/> (dostęp: 20.11.2016); <http://teatr Wielki.pl/ludzie/krzysztof-pastor/> (dostęp: 28.11.2016); *Krzysztof Pastor*, red. A. Piętka, Warszawa 2017.

Katarzyna Gardzina



Il. 60. Krzysztof Pastor. Fot. Łukasz Murgrabia. ©Teatr Wielki – Opera Narodowa

Pawłowa Anna

Anna Pawłowna Pawłowa, właśc. Anna Matwiejewna Pawłowa [1881–1931]

rosyjska tancerka klasyczna, uważana za najwybitniejszą rosyjską *primabalerinę* 1. poł. XX w., propagatorka zasad rosyjskiej szkoły tańca *klasycznego*. Ukończyła Cesarską Szkołę Baletową w Petersburgu i jako wyjątkowo utalentowana tancerka w 1899 została zatrudniona od razu jako solistka w Teatrze Maryjskim w Petersburgu, pozostając pod opieką Enrico Cecchetti (zob. *metoda Cecchetti*). W 1903 brała lekcje u Cateriny Beretty w Mediolanie, w 1904 występowała gościnnie w Teatrze Bolszoi w Moskwie i Warszawskich Teatrach Rządowych. W Teatrze Maryjskim wykonywała główne partie w baletach *romantycznych*, m.in. w *Dziadku do orzechów*, *Giselle*, *Bajaderze*, *Córce faraona*, *Sylfidzie*, *Paquicie* i *Korsarzu*; roli Odetty w *Jeziorze łabędzim* Piotra Czajkowskiego zawdzięczała tytuł *primabaleriny* przyznany jej w 1906. W 1907 Michaił Fokin opracował dla niej solo *Umierający łabędź* do muz. Camille'a Saint-Saënsa, dzięki któremu zdobyła sławę. Od 1908 występowała gościnnie w Europie, w 1909 należała do zespołu Baletów Rosyjskich, tańczyła z Wacławem Niżyńskim w *Chopinianach* i z Fokinem w *Kleopatrze*. W tym samym roku podpisała kolejny trzyletni kontrakt z Teatrem Maryjskim, który dawał jej dużo swobody w związku z występami zagranicznymi, ale wkrótce odstąpiła od umowy. Wraz z ówczesnym partnerem scenicznym Michaiłem Mordkinem w 1910 prezentowała swoją sztukę w Metropolitan Opera w Nowym Jorku (*Coppélia*, *Bachanalie*). W tym samym roku otworzyła swój pierwszy sezon w teatrze Palace w Londynie, gdzie wystąpiła w *Giselle* i opracowanej specjalnie dla niej *Legend of Aziade* z muz. Nikołaja Rimskiego-Korsakowa i choreografią Mordkina. W 1911, podczas występów gościnnych Baletów Rosyjskich w Londynie, wspólnie z Niżyńskim wystąpiła w *Giselle*, *Pawilonie Armidy*, *Kleopatrze* i *Karnawale*. W 1914 założyła w Londynie własny zespół, z którym parokrotnie odbyła światowe *tournee*. Na repertuar zespołu składały się zazwyczaj przedstawienia, w których występowała jako solistka lub tańczyła w duecie na tle *corps de ballet*; jej partnerami byli Adolf Bolm, Ławrenty Nowikow, Aleksander Wołynin i Piotr Zajlich (który opracował dla niej solo *Amarilla*, 1912). Zasłynęła przede wszystkim dzięki tańcom solowym, które komponował dla niej Iwan Chliustin bądź ich układ opracowywała sama: *Jesienne bachanalie*, *Motyl*, *Gawot*, *Walc – kaprys*, *Kalifornijski mak*, *Jesienne liście*. W czasie podróży zagranicznych studiowała tańce Dalekiego Wschodu, które w postaci obrazków baletowych włączyła do swojego repertuaru; inspiracje hinduskie pojawiły się w tańcach *Kriszna* i *Radha*, które wykonywała z Udayem Shankarem, tancerzem pochodzącym z Indii, zaś wpływy japońskie obecne były w *Impresjach wschodnich*. Po wielomiesięcznym *tournee* amerykańskim w 1915 wystąpiła w hollywoodzkiej wersji filmowej *Niemiej z Portici* w reżyserii Loisa Webera (1916). W kolejnych latach ze swoim zespołem odbywała nieustanne występy gościnne w Ameryce Północnej i Południowej, w Afryce Północnej, Australii i Nowej Zelandii, przerywane krótkimi sezonami w Londynie i Europie. Nie wzbogacała już jednak swojego repertuaru i z czasem zaczęto jej zarzucać powtarzalność, brak oryginalności, mało ambitne podkłady muzyczne i ograniczanie się do banalnych konstrukcji narracyjnych w baletach. Irena Turska pisała, że „nie była reformatorką, lecz genialną tancerką wykonawczynią, która rozszerzyła emocjonalną i psychologiczną treść tańca klasycznego, wykorzystując najlepsze tradycje wykonawstwa romantycznego. Jej sztukę określano jako «taniec odwieczny – tańczony jak nigdy»” [Turska 1983: 201].

W zespole Pawłowej występowało wielu tancerzy i tancerek polskich: w 1912 było to nie mniej niż 12 wykonawczyń i wykonawców, w 1921 na 12 tancerzy 11 pochodziło z Polski. Oprócz Zajlicha partnerowali jej Michał Kulesza i Leon Wójcikowski, a solistami i baletmistrzami w jej zespole byli Mieczysław Pianowski i Franciszek Warzyński.

BIBLIOGRAFIA: Beaumont, C.W., *Anna Pavlova*, London 1945; Fonteyn, M., *Pavlova. Portrait of a Dancer*, New York 1984; Levine, E., *Anna Pavlova. Genius of the Dance*, New York 1995; Malvern, G., *Dancing Star. The Story of Anna Pavlova*, New York 1942; Ma-montowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1917–1939)*, Kraków 1972; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Małgorzata Leyko

Paxton Steve

[ur. 1939]

amerykański tancerz, choreograf, pedagog. Trenował gimnastykę i sztuki walki, następnie uczył się baletu i *modern dance*. W 1958 wziął udział w letnich kursach tańca *modern* w Connecticut College, na których uczyli Martha Graham, Doris Humphrey, Merce Cunningham, José Limón. W 1959 tańczył w José Limón Dance Company, równocześnie ucząc się w studiu Cunninghama pod kierunkiem Roberta Dunna. W latach 1961–1964 należał do Merce Cunningham Dance Company. W 1962 był jednym ze współzałożycieli Judson Dance Theater, w którym działał do 1964, a następnie kolektywu Grand Union. W 1972 w ramach rezydencji Grand Union w Oberlin College zainicjował prace nad kontakt improwizacją (*contact improvisation*). Od 1975 związany był z „Contact Quarterly”, magazynem zrzeszającym praktyków kontakt improwizacji oraz agendą Contact Collaborations, Inc., zajmującą się upowszechnianiem wiedzy na temat tej praktyki. W latach 80. odszedł od praktykowania kontakt improwizacji w stronę formalnych i kompozycyjnych (choć nieustająco improwizowanych) badań nad anatomicznymi uwarunkowaniami ruchu, których efektem był audiowizualny, interaktywny esej pt. *Material for the Spine* (DVD-ROM, 2008). Do jego najważniejszych prac należą: *Proxy* (1961), *Flat* (1964), *Physical Things* (1966), *Satisfyin’ Lover* (1967), *Magnesium* (1972), *Goldberg Variations* (1986/1993) oraz *PAART* (1978–2003, razem z Lisą Nelson). W 1987 i 1999 otrzymał New York Dance and Performance Bessie Award, w 2014 Złotego Lwa za całokształt twórczości na Biennale Tańca w Wenecji.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Novack, C.J., *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison 1990; *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. K. Słoboda, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2013; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, red. A. Cooper Albright, D. Gere, Connecticut 2003.

Katarzyna Słoboda

Piotrowska Anna

[ur. 1974]

polska tancerka, choreografka, reżyserka, pedagog tańca współczesnego, producentka teatralna. W 1995 stworzyła w Warszawie mufmi Teatr Tańca, w 2003 założyła Fundację Rozwoju Tańca eferte i została prezesem jej zarządu, w latach 2009–2014 wykładała na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu, filii krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego.

Od 2014 do 2018 była kierownikiem artystycznym Bytomskiego Teatru Tańca i Ruchu Rozbark, w 2019 została dyrektorem tej instytucji.

Koordynatorka wielu projektów edukacyjno-kulturalnych służących promocji tańca współczesnego, edukacji tanecznej, kompozycji tańca i choreografii, firmowanych przez Fundację Rozwoju Tańca (m.in. podczas 8. edycji Festiwalu Tańca Współczesnego PolemiQi).

Stworzyła ok. 100 autorskich choreografii i przedstawień, w tym solowe: *n_nieporuszone i misja_ka* (2005), *Close to gate No. 5 (or Clitoris Landscape)* (2011); duety sceniczne: *Gemini* (2006), *moja twarz_moja śmierć* (2007), *R.O.Z.G.R.Y.W.K.A.* (2012), *PRZYPRZYhedonistyczna uprzykrzona historia przyjemności* (2013). Jej najważniejsze spektakle dla mufmi to: *cztery róże dla Lucienne* (2006), *Bóg 8 Dnia* (2007), *fall(ing) ceil(ing)* (2010) i *przesunięcie* (2012). Z teatrem Rozbark zrealizowała *democratic body*, *Zagubieni w skórze, umarłam w krasie, czyli przypuszczalnie żyłam* (2015), *czytANKI perFORMAtywne*, *Podziemne słońca* (2016).

Współpracowała ze Śląskim Teatrem Tańca, w 2008 dla Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego w Poznaniu opracowała *farfalla* i 6×9 , a w 2014 dla Wrocławskiego Teatru Pantomimy spektakl *Historia brzydoty i Recording fields (i don't wanna be a horse)*. Reżyserowała ruch w teatrach dramatycznych m.in. w Szczecinie, Zielonej Górze, Poznaniu, Krakowie, Warszawie, Białymstoku i Legnicy. Zrealizowała autorskie spektakle dramatyczne w Teatrze Druga Strefa *keine eier* (2011) i *czekając trawnika* (2013). Za granicą stworzyła *CoCo_Klimt* (Słowacja 2007), *walk_2_corner*, *HUG* (Węgry 2009), *Cold Fish* (Norwegia 2010).

Swoje prace prezentowała na festiwalach: Gramigna Festival (Palermo 2007), International Poesifestival (Sztokholm 2007), Nu Dance Fest (Bratysława 2007/2008), Fabriktionen (Berlin 2008), Working Title Festival (Bruksela 2008), jak również wielokrotnie na Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego (Bytom), Międzynarodowych Prezentacjach Współczesnych Form Tanecznych (Kalisz, główna nagroda 2007), Międzynarodowych Spotkaniach Teatrów Tańca (Lublin), SoloDuo Dance Festival (Budapeszt 2005–2016, laureatka 2005 i 2006).

Od 2019 pełni funkcję prodziekana Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu.

Jej spektakl *toniejestpostawartystyczna! czyli premiery nie będzie!* zdobył Grand Prix XIII Ogólnopolskiego Przeglądu Monodramu Współczesnego w Warszawie i nagrodę główną 3. Koszalińskich Ogólnopolskich Dni Monodramu (2015); otrzymała Złotą Maskę Województwa Śląskiego za twórczość dla Bytomskiego Teatru Tańca i Ruchu Rozbark (2015).

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Platel Alain

[ur. 1956]

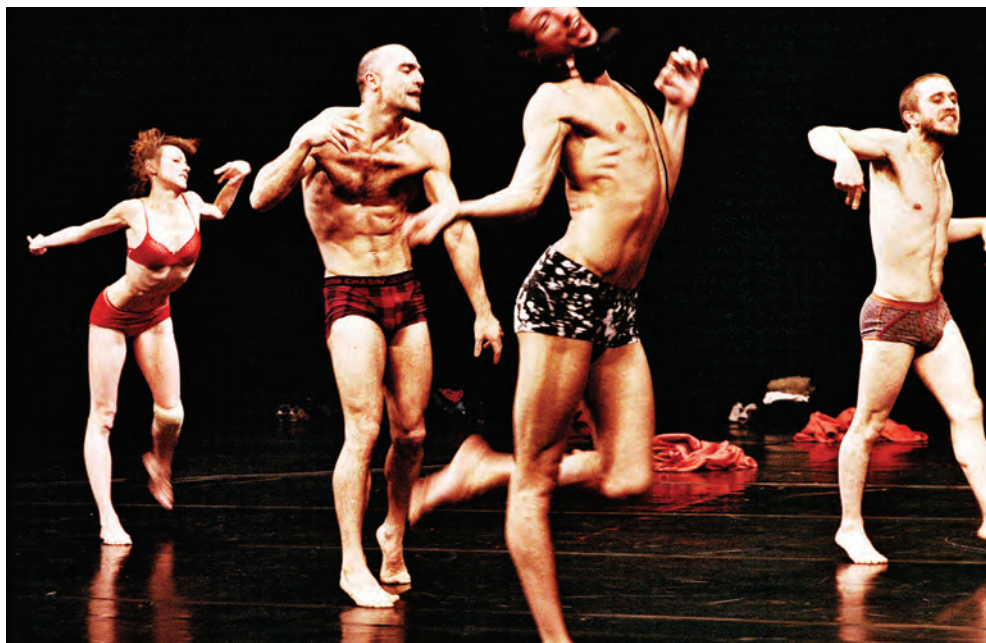
belgijski choreograf i reżyser. Kształcił się w kierunku pedagogiki, pracując z osobami z niepełnosprawnościami fizycznymi i umysłowymi, następnie uczył się pantomimy u Wima Vandekerckhove'a, tańca w Akademii Baletu Paula Grinwisa i tańca współczesnego na warsztatach u kanadyjskiej choreografki Barbary Pearce. W 1984 założył w Gandawie les ballets C de la B, jeden z najważniejszych zespołów tzw. flamandzkiej fali.

Pierwszy spektakl wystawił wraz ze swoją siostrą Pascale, Johanem Grimonprezem i Ethel Thuyn w prywatnym mieszkaniu w Gandawie (*Stabat Mater*, 1984). Autorzy określili siebie ironicznie: Les Ballets Contemporains de la Belgique (Współczesne Balety Belgijskie), co – w skróconej formie – stało się nazwą kolektywu, którego liderem Platel jest do dziś. Jego pierwszą samodzielną pracą reżyserską był „dramat rodzinny” *Mange P'tit Coucou* (1986), w którym

wykorzystał muzykę ludową z Europy Wschodniej, w tym z Polski. Wprowadził nowatorski wówczas w środowisku tańca kolektywny sposób pracy, umożliwiając członkom grupy rozwijanie własnych dróg i współautorstwo prac, niemniej swoją pozycję lidera ukształtował przede wszystkim poprzez reżysersko-choreograficzne spektakle. Momentem przełomowym, który zapoczątkował międzynarodową karierę zarówno jego, jak i zespołu, był sukces spektaklu *Bonjour madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, et cetera* (1993).

W latach 90. XX w. zaczął włączać do swoich choreografii muzykę na żywo, co zainaugurowało serię spektakli zbudowanych wokół twórczości wielkich kompozytorów, poczynając od *La Tristezza Complice* (1995) – koprodukcji z zespołem teatru LOD muziektheater, w której zaaranżowano utwory Henry'ego Purcella na 10 akordeonistów, a następnie *Iets op Bach* (1998), który był pierwszym z kilku spektakli opartych na dziełach Johanna Sebastiana Bacha. Szczególnym przykładem jest *C(h)oeurs* (2011), w którym występował 72-osobowy chór Teatro Real Madryt, wykonujący fragmenty z oper Richarda Wagnera i Giuseppe Verdiego. W jego pracach muzyka jest często gruntownie rekonstruowana lub przearanżowywana: w *Coup Fatal* (2014) kongijski zespół wykonywał barokowe arie, a *nicht schlafen* (2016) łączy muzykę Gustava Mahlera z afrykańskim śpiewem polifonicznym.

Po *allemaal indiaan* (1999) reżyser miał kilkuletnią przerwę, powrócił do pracy w 2003 spektaklem *Wolf* na zamówienie Ruhrtriennale, w którym wykorzystał muzykę Wolfganga Amadeusa Mozarta, a do grona wykonawców włączył 14 psów. *vsprs* (2006) na podstawie *Nieszporów Maryjnych* Claudio Monteverdiego, przeplatanych muzyką jazzową i cygańską, ugruntowało jego współpracę z kompozytorem Fabrizio Cassolem, rozpoczętą partycypacyjnym projektem chóralnym *Uit de Bol* (2006) i kontynuowaną w *pitie!* (2008), *Coup Fatal* (2014) i *Requiem pour L.* (2018).



Il. 61. *Out of context - for Pina*, choreogr. Alain Platel, les ballets C de la B, 2010
Fot. Chris Van der Burght. ©Chris Van der Burght

Jako choreograf i reżyser znany jest przede wszystkim ze swoistego realizmu społecznego, którym prześięknęta jest większość jego prac, zwłaszcza tych z początkowego okresu twórczości, często realizowanych przy współudziale artystów nieprofesjonalnych, w których przekłada rzeczywistość społeczną na elementy konstytuujące właściwy mu styl. Dotyczy to zarówno tematów prac związanych z codziennością rodzin robotniczych i imigranckich czy na przykład światem cyrku, ale także scenografii, w której często odbija się echem miejska architektura Belgii.

Większość jego spektakli hołduje idei *corps dansant* (zob. *ciało tańczące*) jako wcieleniu *zbiorowego indywidualizmu*. Kształtowała się ona od początku jego pracy artystycznej i w okresie największych sukcesów późnych lat 90., zaś zainteresowanie klasycznymi dziełami muzycznymi, a zwłaszcza muzyką barokową, dostarczyło mu nowych form porządkowania materiału choreograficznego i pracy z tancerzami. Jego twórczość charakteryzuje się „zdecentralizowaną dramaturgią”, „zorkiestrowanym chaosem” – dość swobodnym, sprawiającym nawet wrażenie nieuporządkowanego, połączeniem tańca, teatru, muzyki na żywo, cyrku, burleski i innych stylów wykonawczych. Do każdego projektu zaprasza zespół artystów o różnych umiejętnościach, poziomach wykształcenia, pochodzeniu i innym typie budowy ciała, w tym amatorów, dzieci i seniorów; na przykład obsadę *Gardenii* (2010) stanowiła grupa *drag queens* w wieku od 55 do 65 lat. Szczególnym obszarem jego zainteresowania jest również nieświadomość i psychoanaliza, w swojej pracy wykorzystuje elementy niekontrolowanych, bezwarunkowych lub arbitralnych ruchów, tików i skurczów, które określił jako „taniec bękartów”. Materiał ruchowy eksplorowany w projektach takich jak *vsprs* (2006), *Out of Context – for Pina* (2010) i *tauberbach* (2014) został oparty na jego własnych doświadczeniach z pracy z dziećmi i dorosłymi z niepełnosprawnościami.

„Rejestr Platela, czytany przez doświadczenie *corps dansant* i kreowany na przestrzeni nie jednej, ale wszystkich jego prac, jest zarazem emocjonalny, na granicy psychozy i frustracji, czuły i agresywny, szczerze naiwny, niewinny i zagrażający, jest absurdem ocierającym się o kicz, w którym uczucia są zarazem prawdziwe i cyniczne, a groteska łączy się z subtelnością. To, co konstytuuje *corps dansant* les ballets C de la B jako krytyczne, rozbija się na dwa czynniki, pierwszym jest wewnętrzna polityka funkcjonowania grupy, drugim – społeczny wymiar tematyki spektakli” [Szymajda 2013: 162]; „[...] jego teatr chciał być teatrem humanistycznym” [Klimczyk 2010: 141]. Jean-Marc Adolphe łączy pojawienie się tej nowej wrażliwości społecznej w krajobrazie flamandzkim, której najwybitniejszym reprezentantem jest Platel, ze zjawiskami szerokiego dyskursu naukowego, w tym m.in. publikacją *La misère du monde* (Nędza świata, 1993) Pierre’a Bourdieu, uwrażliwiającą frankofońskie społeczeństwa na kwestię „społecznych blizn”. Według Adolphe’a ta powszechnie uznawana warstwa społeczna jego prac jest jednak złudna, gdyż „jego sztuka wyraża całą paletę temperamentów i ciał, najgłębsze humanistyczne prawdy. Czyni to, uciekając się zarazem do ekshibicjonizmu, jak i intymności, brzydoty i urokliwości ludzkiego ciała, czułości i ironii, przemocy i wrażliwości” [Adolphe 2006: 59].

Poza polem sztuki artysta angażuje się w popularyzowanie kultury i działalność społeczną. W latach 1995–1997 organizował konkurs prac solowych dla młodych talentów Beste Belgische Danssolo, którego pierwszą edycję wygrał Sidi Larbi Cherkaoui. Współpracował ze środowiskiem niezależnym i amatorskim, m.in. z twórcą teatralnym Arne Sierensem i młodzieżową grupą teatralną Victoria z Gandawy. Realizował duże przedsięwzięcia z udziałem amatorów, takie jak *Because I Sing* (2001), w którym wystąpiło 16 londyńskich chórów, czy *Le Sacre du Printemps* (2018), z udziałem 300 uczestników z różnych grup tanecznych w Gandawie. Swoją współpracę pozainstytucjonalną udokumentował w filmach realizowanych z Sophie Fiennes (*Because I Sing*,

2002; *Ramallah! Ramallah! Ramallah!*, 2004), w 2006 wyreżyserował pełnometrażowy film dokumentalny *les ballets de ci, de là*.

Jego twórczość była wielokrotnie nagradzana, m.in. w Międzynarodowym Konkursie Bagnolet (1990), Europejską Nagrodą Teatralną (2001), Flamandzką Nagrodą Kulturalną za całokształt twórczości (2015), Grand Prix de la Danse w Montrealu (2015); otrzymał tytuł Komandora Orderu Sztuki i Literatury Republiki Francuskiej (2015).

Jego prace kilkakrotnie pokazywano w Polsce: na Festiwalu Kontakt w Toruniu – *Bonjour madame* (1995), *vsprs* (2007) i *Requiem pour L.* (2018); na Festiwalu Dialog we Wrocławiu – *En avant, marche* (2017), i na Materia Prima w Krakowie – *Requiem pour L.* (2019).

BIBLIOGRAFIA: Adolphe, J.-M., *Alain Platel. L'art de la fugue*, „Alternatives Théâtrales” 2006, nr 89; *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B. Emotions, Gestures, Politics*, red. G. Cools, Ch. Stalpaert, H. de Vuyst, London–New York 2020; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po 1990*, Kraków 2013.

Joanna Szymajda

Plisiecka Maja

[1925–2015]

rosyjska tancerka, *primabalerina* Baletu Teatru Bolszoi, choreografka, jedna z największych ikon tańca klasycznego. W 1943 ukończyła Państwową Moskiewską Akademię Choreograficzną (pod kierunkiem m.in. Elizavety Gerdt), przez rok była uczennicą Agrypiny Waganowej i w 1945 została przyjęta do zespołu moskiewskiego Baletu Teatru Bolszoi. Jako tancerka nieprzeciętnie utalentowana zrobiła szybką karierę *baleriny*, solistki i *primabaleriny* (od 1947). Wśród jej najsłynniejszych partii były: Odetta/Odylia (*Jezioro łabędzie*, choreogr. Alexandr Gorsky, Asaf Messerer, 1947), Kitri (*Don Kichot*, choreogr. Rostisław Zacharow, 1950), Aurora (*Śpiąca królewna*, choreogr. Michaił Gabowicz, Messerer, 1952), Egina (*Spartakus*, choreogr. Michaił Moisiejew, 1958), Frygia (*Spartakus*, choreogr. Leonid Jacobson, 1962), tytułowa rola w *Ognistym ptaku* (choreogr. Michaił Fokin, 1964), Carmen (*Carmen–Suita*, choreogr. Alberto Alonso, 1967), rola tytułowa w *Annie Kareninie* (choreogr. własna, 1972), Aurelia (*Wariatka z Chaillot*, choreogr. Gigi Caciuleanu, 1992). Z zespołem Teatru Bolszoi od końca lat 50. odbywała liczne *tournee* zagraniczne, występowała m.in. w Anglii, USA, Francji, Włoszech. Maurice Béjart stworzył dla niej serię choreografii, m.in. *Isadora* (1976), *Leda* (1978), *Boléro* (1978). Pełniła funkcję dyrektora baletu Opery Rzymskiej (1983–1984), dyrektora artystycznego Ballet del Teatro Lírico Nacional de Madrid (1987–1990). W 1990 została zwolniona z Teatru Bolszoi w atmosferze skandalu. Od 1991 mieszkała na stałe w Niemczech i na Litwie. Jej prowadzony przez lata dziennik stał się podstawą bestsellerowej autobiografii wydanej w 1994.

Tancerka „wspaniała, wzruszająca, wybitna, wielka”, której „poziom wykonania sięga szczytów kunsztu tańca klasycznego”, „uderza widza absolutnym wykończeniem każdego ruchu: wszystko, co robi, jest przemyślane, zamierzone” [Wysocka 1962]. Jej taniec był silny, witalny, energetyczny, przepełniony indywidualizmem. Uważana była za tancerkę zaprzeczającą wizerunkowi eterycznej, odcieleśnionej romantycznej *baleriny*. „Nawet we wczesnych rolach [...] Maja nigdy nie tańczyła [...] w sposób pozbawiony charakteru. [...] To pragnienie ożywienia tańca klasycznego poprzez wprowadzenie postaci często spotykało się z dezaprobatą zwolenników akademickiej czystości” [Messerer 1989].

BIBLIOGRAFIA: *Балет: энциклопедия*, гл. ред. Ю.Н. Григорович, Москва 1981; Berski, J., *Kolokwia baletowe*, Bydgoszcz 1988; Marczyński, J., *Dziesięć tańczących kobiet*, Warszawa 2016; Messerer, A., *Maya Plisetskaya. Childhood, youth, and first triumphs, 1925–59*, „Dance Chronicle” 1989, nr 12; Perron, W., *Maya Plisetskaya (1925–2015)*, <https://www.dancemagazine.com/maya-plisetskaya-1925aeur-2015-2306964244.html> (dostęp: 21.05.2022); Plisiecka, M., *Ja, Maja Plisiecka*, przeł. H. Broniatowska, E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1999; Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1962.

Grzegorz Kondrasiuk

Podłoga baletowa

ang. *dance floor*

1. Winyłowa – specjalistyczny rodzaj podłogi wykonanej zazwyczaj z kilku warstw winylu wzmocnionego włóknem szklanym, co zapewnia jej elastyczność i antypoślizgowe wykończenie. Istnieje szereg odmian podłóg baletowych różniących się parametrami technicznymi, które wpływają na elastyczność podłoża i przyczepność. Podłoga baletowa jest przenośna, składa się z kilku brytów łączonych taśmami, dzięki czemu może być dostosowana do wielkości sceny lub sali. Za pomocą specjalistycznych taśm montowana jest na powierzchni sceny lub na podłodze studia tańca. Poza teatrem wykorzystywana jest także w szkołach baletowych i studiach tańca. Służy zapewnieniu bezpieczeństwa tancerzom podczas wykonywania ewolucji tanecznych, stosowana jest niezależnie od uprawianych technik tańca (np. balet, taniec współczesny i taniec jazzowy). Podłoga baletowa stanowi element scenografii widowiska, dlatego choreografowie i scenografowie przykładają dużą wagę do jej koloru; oprócz najczęściej stosowanych czarnych i białych, dostępne są podłogi dwustronne, kolorowe, z nadrukiem. W polskim środowisku tańca minimalistyczne spektakle wykonywane na białej podłodze bywają często kojarzone z estetyką tańca conceptualnego bądź sztuki krytycznej. W Polsce podłoga baletowa stosowana jest od lat 90. XX w.; obecnie możliwe jest także wypożyczenie jej w specjalistycznych firmach.

2. Podłoga typu *sprung floor* (sprężynująca) – amortyzująca podłoga używana w tańcu i sporcie, najczęściej drewniana, montowana na stałe lub przenośna, oparta na systemie łączonych paneli. Wierzchnią warstwę podłogi sprężynującej stanowi pokrycie winylowe.

Anna Królica, Małgorzata Leyko

Polityka tańca

określenie mające dwa odniesienia znaczeniowe: 1) polityka kulturalna wobec tańca; 2) polityczność tańca.

1. Polityka kulturalna wobec tańca to element bądź elementy polityki kulturalnej państwa regulujące obszar tańca. Historycznie polityka kulturalna wobec tańca kształtowała się odmiennie w zależności od epoki i systemu politycznego. W starożytności w Grecji i Rzymie taniec stanowił naturalną część kultury i życia społecznego. W okresie średniowiecza polityka kulturalna dotycząca tańca oznaczała silną ingerencję państwa i Kościoła, które uważały taniec za przejaw pogaństwa, co jednak nie hamowało rozwoju tańców świeckich i rycerskich. W okresie renesansu we Włoszech i Francji rozwijał się taniec dworski, powstał zawód nauczyciela tańca, ale o początku polityki kulturalnej wobec tańca jako mecenatu państwa można mówić od czasów

Ludwika XIV, który dekretem ustanowił powstanie najpierw Królewskiej Akademii Tańca (1661), potem Królewskiej Akademii Muzyki (1669), będącej załącznikiem zespołu baletowego Opery Paryskiej, a w 1713 powołał działającą do dziś szkołę baletową Opery Paryskiej. W XIX w. również w innych krajach (w tym w Polsce) władcy bądź rządy utrzymywali zespoły i szkoły baletowe, mecenat nad tańcem obejmowała także bogata arystokracja. W ustrojach demokratycznych polityka kulturalna wobec tańca wpisuje się w szerszy system polityki kulturalnej państwa, ale co do zasady nie stanowi wyodrębnionego zbioru aktów normatywnych, zwłaszcza w odniesieniu do form nieklasycznych. Wynika to m.in. z natury tańca współczesnego, który od przełomu XIX i XX w. rozwija się zasadniczo poza instytucją. Nowa formuła artystyczna, niemieszcząca się w zastanych strukturach, wymaga odrębnych form organizacji i finansowania, dlatego też początki tańca współczesnego wiele zawdzięczają prywatnym inicjatywom i mecenasom (np. Siergiej Diaghilew) oraz samoorganizowaniu się artystów. Właściwa dla tego okresu forma solowa była nie tylko uprzywilejowaną metodą indywidualnej ekspresji, ale i najbardziej ekonomicznym sposobem uprawiania sztuki tańca. Trudności z utrzymaniem się z działalności twórczej powodowały, że artyści prowadzili nie tylko zespoły, ale i szkoły, stanowiące ważne źródło dochodu, a jednocześnie zaspokajające potrzebę nowych form nauczania, często przekształcane następnie w nowe ośrodki tańca. Potrzeba dostosowania systemu do ewoluującej sztuki skutkowałą m.in. założeniem przez Ruth St. Denis szkoły Denishawn (1915) w Stanach Zjednoczonych, działającej do dziś Folkwangschule w Essen (1927), utworzonej przez Kurta Joossa (zob. Folkwang Tanzstudio), czy brukselskiej P.A.R.T.S. (1992), ufundowanej przez Anne Teresę de Keersmaeker. Obecnie – poza Europą – rzadko można mówić o polityce kulturalnej wobec tańca, np. w Azji uznanie form współczesnych nastąpiło dopiero pod koniec XX w., przy czym w Chinach muszą się one mieścić w określonych normach obyczajowych; jednocześnie klasyczne i tradycyjne formy tańca podlegają tutaj szczególnej ochronie jako dziedzictwo narodowe. W 2. poł. XX w. w większości krajów europejskich polityka kulturalna wobec tańca opierała się na finansowaniu bądź dofinansowywaniu ze środków państwowych zespołów baletowych (zazwyczaj instytucjonalnych, funkcjonujących w obrębie teatrów operowych i muzycznych) oraz instytucji kultury (teatry, domy tańca, centra choreograficzne, zespoły), szkół baletowych i szkół tańca (państwowych i prywatnych), instytucji pozarządowych (fundacje, stowarzyszenia prowadzące projekty, festiwale, zespoły) oraz indywidualnych artystów. Prawnie obszar ten regulują ustawy dotyczące całego sektora kultury (organizacja i prowadzenie działalności kulturalnej), uzupełniane ewentualnie przez akty prawne dotyczące edukacji artystycznej, zawodu tancerza i choreografa czy systemu ubezpieczeń społecznych i emerytalnych dla artystów. O stabilności lub niestabilności polityki kulturalnej wobec tańca decyduje proporcja systemowych i instytucjonalnych rozwiązań do skali wsparcia grantowego i projektowego. O ile zespoły baletowe stanowią zazwyczaj część instytucjonalnego teatru operowego lub muzycznego (z różnym poziomem autonomii), o tyle większość środowiska tańca współczesnego opiera się na systemach grantowych. Szczególnie dobrze rozwinięta polityka kulturalna wobec tańca działa we Francji, gdzie począwszy od lat 70. XX w. wprowadzono skoordynowaną sieć instytucjonalną, na którą składają się centra choreograficzne, centra wspierania rozwoju choreograficznego oraz narodowe instytucje taneczne, a grupy niezależne mogą się ubiegać o wieloletnie subwencje. Dodatkowym elementem jest system *intermittent du spectacle*, pozwalający twórcom i pracownikom technicznym na przerwy między realizacją kolejnych projektów, w czasie których otrzymują specjalne zasiłki. Rozbudowany model instytucjonalny istnieje także w Anglii, gdzie działa sieć narodowych i lokalnych agencji tańca (miejsca łączące sale prób, przestrzenie teatralne, studia baletowe etc.), festiwali oraz teatrów (m.in. Sadler's Wells). Finansowanie tańca jest wieloźródłowe, łączy fundusze prywatne

i publiczne, najważniejszą organizacją państwową wspierającą taniec jest ACE – Arts Council England, finansująca zarówno agencje, jak i artystów. Przykładem tworzenia polityki kulturalnej wobec tańca wspólnie przez władze i środowisko jest niemiecki projekt Tanzplan Deutschland (Niemiecki plan dla tańca, 2005–2010). Rozwój Unii Europejskiej i zainicjowanie programu Creative Europe wprowadza kolejny element polityki kulturalnej wobec tańca – sieci (*network*) wspierane co do zasady na poziomie międzynarodowym, co ułatwia procesy koprodukcji nowych dzieł i wymiany artystycznej oraz rezydencyjnej. Pod koniec 2. poł. XX w. wykształcił się także mechanizm promowania krajowych twórców w ramach tzw. platform, czyli przeglądów najnowszych spektakli skierowanych do profesjonalnej widowni. Odrębnie kształtuje się polityka kulturalna wobec tańca w USA, gdzie w dużym stopniu działalność artystów związana jest z wydziałami artystycznymi uniwersytetów lub jest całkowicie niezależna i/lub komercyjna.

W Polsce nie istnieje spójna polityka kulturalna dotycząca tańca. Bezpośrednio z budżetu państwa (centralnego lub regionalnych) wspierane są zespoły baletowe teatrów operowych i muzycznych oraz Zespół Pieśni i Tańca Śląsk im. Stanisława Hadyny, Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca Mazowsze, jazzowy Kielecki Teatr Tańca, współczesny Polski Teatr Tańca, Bytomski Teatr Tańca i Ruchu Rozbark oraz jako partnerstwo publiczno-prywatne Teatr Chorea (zob. Stowarzyszenie Teatralne Chorea) w Łodzi. Zespoły baletowe, poza Polskim Baletem Narodowym, nie mają autonomii wewnątrz instytucji, w której działają. Państwo finansuje i prowadzi również pięć szkół baletowych (Warszawa, Łódź, Poznań, Bytom, Gdańsk). Taniec współczesny jest na stałe obecny także w Centrum Kultury w Lublinie (Lubelski Teatr Tańca, festiwale), Centrum Kultury Żak w Gdańsku (rezydencje, festiwale) oraz w sposób nieregularny w programach teatrów dramatycznych. Nadal istotną formą wspierania tańca współczesnego w Polsce są festiwale, jedno z głównych narzędzi rozwoju tańca od lat 90. W 2010, m.in. dzięki działalności nieformalnej organizacji Otwartego Forum Środowisk Sztuki Tańca, MKiDN powołało Instytut Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) – jedyną publiczną instytucję wspierającą taniec w formie programów grantowych, w tym konkursów wydawniczych, programu przekwalifikowania zawodowego tancerzy, prowadzenia portalu informacyjnego taniecpolska.pl, archiwum tańca oraz organizacji wydarzeń, np. Polska Platforma Tańca czy Kongres Tańca. Obecnie, zarówno w Polsce, jak i na całym świecie, pomimo relatywnie dobrze funkcjonującej sieci domów tańca, ośrodków choreograficznych i sieci, miejsc oferujących stabilne warunki zatrudnienia i pracy dla artystów tańca współczesnego jest niewiele. Dominuje produkcja oparta na grantach, a większość twórców to freelancerzy, których kondycja zawodowa jest zależna od liczby realizowanych projektów w ciągu roku i miejsca ich realizacji.

2. Polityczność tańca przejawia się co najmniej w trzech wymiarach. Po pierwsze jako taniec polityczny (zaangażowany, angażujący), czyli taki, który komentuje bezpośrednio wydarzenia polityczne, tworzy krytyczne przekazy dotyczące społeczeństwa, władzy, hierarchii, płci, rasy etc. Niektóre historyczne formy tańca, takie jak *mim*, *pantomima*, *choreo-drama*, już w XIX w. były sposobem na polityczne wypowiadanie krytycznych lub subwersywnych treści dotyczących tematów społecznych (zakazanych lub cenzurowanych) bez formułowania bezpośrednich komunikatów. Tematy polityczne pojawiały się także w tańcu modernistycznym, a zwłaszcza w balecie radzieckim (realizm socjalistyczny). Jednym z najśłynniejszych dzieł zaangażowanych jest antywojenny *Zielony stół* Kurta Joossa (1932). Politycznie zaangażowane były także artystki takie jak Martha Graham, która odmówiła występu podczas XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936 oraz była czynną uczestniczką amerykańskich kongresów artystycznych; za jeden z najbardziej politycznych spektakli Graham uznawany jest *American document* (1938). W XXI w. postawę taką podkreśla np. izraelska grupa Public Movement czy

południowoafrykańska choreografka Robyn Orlin. Szczególnie wrażliwym obszarem są bezpośrednie działania polityczne wymierzone w artystów i/lub ich dzieła, waloryzacja określonych gatunków i estetyk przez ustrój polityczny oraz bezpośrednie zaangażowanie artystów we wspieranie ideologii reżimów niedemokratycznych.

Drugi wymiar polityczności tańca oznacza polityczność performansu jako medium, co zostało wyartykułowane w latach 60. i 70. XX w. wraz z rozwojem nowych teoretycznych konceptów, m.in. (post)strukturalizmu i intertekstualizmu. Oznacza to, że medium performansu czy spektaklu nie może być nigdy politycznie neutralne, każdy wybór formy czy języka jest już polityczny, w spektaklu zawsze ważne jest, kto mówi, w jakim kontekście, z jakiej pozycji, w jakiej relacji do przedmiotu i jak sposób mówienia i działania są zorganizowane. W tym sensie minimalistyczne zabiegi Judson Church (zob. *Judson Dance Theater*) są widziane jako politycznie emancypacyjne.

Trzecim wymiarem polityczności tańca jest polityczność sposobów produkcji spektaklu, co się wiąże z kluczową problematyką pracy w postindustrialnej ekonomii. W tym znaczeniu praca i modele produkcji stają się przedmiotem refleksji artystycznej, jest to postawa właściwa twórcom tzw. *tańca konceptualnego* oraz artystom należącym do pokolenia przełomu XX i XXI w.

BIBLIOGRAFIA: *Dance, Politics and Co-immunity*, red. G. Siegmund, S. Hölscher, Zürich–Berlin 2013; *exchange/change*, red. E. Kozak, J. Szymajda, B. Machnicka, Warszawa 2009, http://www.cialoumysl.pl/uploads/files/277_exchange-change-1-pdf.pdf (dostęp: 10.09.2017); Franko, M., *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington–Indianapolis 1995; Guilbert, L., *Danser avec le IIIe Reich. Le danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles 2011; Lepecki, A., *Exhausting Dance. Performans and the Politics of Movement*, New York–London 2006; Manning, S., *Modern Dance, Negro Dance. Race in Motion*, Minneapolis 2004.

Joanna Szymajda

Polscy twórcy tańca na scenach europejskich i światowych

Zjawisko to ma swoją długą tradycję, sięgającą czasów patrona warszawskiej szkoły baletowej Romana Turczynowicza (1813–1882) i jego udanych występów w Paryżu w czasie pobytu stypendialnego w 1842 czy międzynarodowej kariery Feliksa Krzesińskiego (1823–1905) – solisty baletu petersburskiego.

W historii tańca znajdziemy wiele przykładów świadczących o udziale artystów o polskich korzeniach w sukcesach najbardziej awangardowych przedsięwzięć, poczynając od Baletów Rosyjskich oraz rodzeństwa Wacława Niżyńskiego i Bronisławy Niżyńskiej. W zespole tym tańczyło także wielu innych polskich tancerzy i tancerek, którzy po jego rozwiązaniu rozjechali się i przenosili nowe prądy do innych teatrów w Europie. Znaczące zasługi dla rozwoju tańca wniosła też Marie Rambert, asystentka Niżyńskiego przy premierze *Święta wiosny* (1913) oraz pionierka baletu brytyjskiego.

W okresie międzywojennym istniało grono antreprenerów promujących polską sztukę tańca na świecie (bardzo często opierających ją na folklorze, co było analogią do stylu Baletów Rosyjskich, ale również odzwierciedleniem ówczesnych oczekiwań publiczności); należeli do nich m.in. Tacjańska Wysocka, Jan Ciepliński czy Leon Wójcikowski, który przejął dyrekcję Polskiego Baletu

Reprezentacyjnego po Niżyńskiej. W Polsce międzywojennej niezwykle intensywna była wymiana z ogólnymi prądami epoki, popularne stały się zwłaszcza rytmika i niemiecki *Ausdruckstanz*; polscy twórcy (a głównie twórczynie) studiowali za granicą, brali udział w międzynarodowych konkursach choreograficznych, przenosili nowe idee na ziemię polskie. Emigracja związana z II wojną światową, często niestety kosztem prywatnych tragedii, rozwinęła zagraniczne kariery Poli Nireńskiej (USA), Niny Novak (właśc. Janina Nowak, USA i Wenezuela) czy Yanki Rudzkiej (Brazylia), która wywarła duży wpływ na taniec współczesny w swoim kraju emigracji.

Wielu znakomitych polskich tancerzy zasilalo od zawsze najslawniejsze zespoły taneczne, jak Balet XX wieku Maurice'a Bédarta, którego menedżerem przez ostatnich kilka lat działalności był Polak – Stanisław Bromilski. Karierę choreograficzną w Szwajcarii zrobiła z kolei solistka tego zespołu – Katarzyna Gdaniec, prowadząca od 1993 wraz z Marco Cantalupo autorski zespół Compagnie Linga.

Tancerki i tancerze z Polski pracują (lub pracowali) także w najlepszych zespołach współczesnych: Kibbutz Contemporary Dance Company (Jacek Przybyłowicz), madryckiej Compañía Nacional de Danza (Magdalena Ciechowicz, Jacek Tyski), Rosas (Kaya Kołodziejczyk, Jakub Truszkowski), Ultima Vez (Dawid Lorenc), Wayne McGregor Dance Company (Anna Nowak), Igor Podsiadły w holenderskim Club Guy and Roni czy Łukasz Przytarski w greckim zespole Dimitrisa Papaioannou.

Liczne grono polskich tancerzy i pedagogów zasila zespoły w Niemczech, najpopularniejszym emigracyjnym kierunku od czasów żelaznej kurtyny; z najbardziej znaczących karier należy wymienić chociażby Tadeusza Matacza, dyrektora słynnej szkoły baletowej im. Johna Cranko w Stuttgarcie, czy Tomasza Kajdańskiego, dyrektora kilku zespołów baletowych. W Stuttgart Ballet choreograficzną karierę rozwijali m.in. Filip Barankiewicz, pierwszy solista tego zespołu, oraz Katarzyna Kozielska, zaś niektórzy wybitni tancerze – jak Wiesław Dudek, solista zespołu stuttgarckiego i Staatsballett w Berlinie, czy Marcin Krajewski, solista m.in. zespołu baletu berlińskiego i Opery Narodowej w Mexico City – po zakończeniu kariery wykonawczej za granicą powracają do Polski, realizując się jako pedagodzy. Z kolei Anna Grabka-Szpilman, wieloletnia solistka Hamburg Ballett Johna Neumeiera, spełnia się obecnie jako baletmistrzyni i pedagog baletu w wielu renomowanych zespołach europejskich, m.in. Szwedzkim Balcie Królewskim, Hamburg Ballett, English National Ballet.

Bogatą ścieżkę artystyczną, od stanowiska solisty w Teatrze Wielkim w Warszawie, przez Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca Mazowsze, pracę z Rolandem Petittem, po Balet XX wieku, Cullberg Ballet i Teatro de Bellas Artes w Meksyku, przeszedł Dariusz Blajer, który następnie przez sześć lat pełnił funkcję dyrektora artystycznego Compañía Nacional de Danza w Mexico City, obecnie prowadzi tam własną szkołę baletową, a ponadto od 2013 jest dyrektorem zespołu Joven Ballet de Jalisco w Guadalajarze. W Phoenix w Arizonie (USA) od 2008 rezyduje były solista baletu Teatru Wielkiego w Łodzi i baletu Teatru Wielkiego w Warszawie – Sławomir Woźniak; tutaj wraz z żoną Ireną prowadzi własny zespół i szkołę baletową. Z Kanadą związał się jeden z pionierów tańca współczesnego – Wojciech Mochniej; również w tym kraju karierę – początkowo taneczną, a obecnie choreograficzną – rozwija Robert Glumbek. We Francji natomiast przez wiele lat z sukcesami działali tancerka i choreografka Krystyna Mazurówna, założycielka szkoły tańca Neta Lerska, a także uznany pedagog baletowy Andrzej Glegolski, prowadzący własne studio baletowe. Piotr Nardelli, były tancerz m.in. Narodowego Baletu Marsylii i Baletu XX wieku, z powodzeniem realizuje się jako pedagog w najlepszych zespołach na całym świecie (m.in. w La Scalli, Operze Paryskiej, Teatrze Bolszoi), jest także jednym z niewielu przekazicieli choreografii Bédarta, ponadto wspólnie z Andrzejem Ziemskim (również tancerzem baletu w Marsylii i zespołu Bédarta) współprowadził szkołę tańca w Brukseli.

Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów kariery zagranicznej polskiego artysty tańca jest historia Krzysztofa Pastora, który przeszedł drogę od tancerza Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego Conrada Drzewieckiego, solisty baletu Teatru Wielkiego w Łodzi, po zespoły w Niemczech, Balet Opery Lyońskiej i – najważniejszy dla jego rozwoju choreograficznego – Narodowy Balet Holenderski. Posiada bogate portfolio kilkudziesięciu choreografii zrealizowanych z zespołami na całym świecie, m.in. Narodowym Baletem Holenderskim, Litewskim Baletem Narodowym, Łotewskim Baletem Narodowym, The Israel Ballet, West Australian Ballet, Scottish Ballet, Hong Kong Ballet. Do jego debiutu choreograficznego za granicą przyczyniło się w szczególności spotkanie z tańcem współczesnym w Lyonie oraz warsztaty choreograficzne w Narodowym Baletcie Holenderskim, po których otrzymał pierwsze propozycje realizacji repertuarowych (wcześniej tworzył mniejsze formy dla małych zespołów). Podobną ścieżkę – od stanowiska tancerza w Polsce, następnie w Niemczech, po Kibbutz Contemporary Dance Company – przeszedł Przybyłowicz, któremu drzwi na europejskie sceny otworzyło przede wszystkim siedem lat pracy w Kibbutz. Jego *Barocco* (2004), zrealizowane dla Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego na Biennale de la danse w Lyonie, miało następnie swoje premiery w Teatrze Narodowym w Brnie i Narodowym Teatrze Morawsko-Śląskim w Ostrawie, dla którego później stworzył *One+Two* (2016). Realizował także spektakle na zamówienie zespołu Dantzaz w San Sebastian, Prague Chamber Ballet, Dance Extensions Limassol, Tanzkompanie Giessen czy dla Beijing Dance/LDTX w Chinach.

Wśród młodszego pokolenia twórców baletowych wybija się Robert Bondara, dwukrotny finalista międzynarodowego konkursu choreograficznego w Hanowerze, a w konkursie w Bordeaux w 2018 wyróżniony nagrodą Le Prix de Biarritz. Bondara, jeszcze jako tancerz Polskiego Baletu Narodowego, zaprezentował swój duet do muz. Wojciecha Kilara na scenie Teatru Bolszoi (w ramach gali polsko-rosyjskiej w 2008), zaś pracę *When You End and I Begin...* do muz. Pawła Szymańskiego na 43. Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Kuopio (2012). Wsparcie Pastora pozwoliło mu zrealizować pierwsze zlecenie dla Litewskiego Baletu Narodowego, za nim przyszły kolejne – spektakl poświęcony Poli Nireńskiej *Didi and Gogo* (2016) dla Company E w Waszyngtonie, udział w festiwalu Dance Salad Festival w Houston. Bondara współpracuje także z Theater Chemnitz (*Winterreise*, 2019; *Frühlingsrausch*, 2021). Choreografia *Take Me with You*, którą stworzył dla solistów Polskiego Baletu Narodowego Kristófa Szabó i Yuki Ebihary, została wystawiona także przez słynny duet Roberto Bolle’a i Melissę Hamilton, a następnie Słowacki Balet Narodowy, Czeski Balet Narodowy, Teatr Stanislawskiego w Moskwie, a w wersji rozszerzonej przez West Australian Ballet. Podobną formę promocji miała praca Anny Hop, która stworzyła duet dla innej znanej pary tancerzy: Lucii Lacarry i Matthew Goldinga. Premiera odbyła się w Dortmundzie, a następnie spektakl był pokazywany podczas *tournee* w Hiszpanii. Hop w 2014 realizowała także projekt o charakterze edukacyjnym (współpraca Teatru Wielkiego – Opery Narodowej i Opery w Oslo), w ramach którego stworzyła *Moving to* do muz. Kilara, co rozpoczęło jej kolejną współpracę z operą w Oslo i duży projekt realizowany w regionie północnym (Trondheim).

Podobnie dla rozwoju polskiego tańca współczesnego czerpanie i wymiana ze światowymi, zwłaszcza zachodnimi nurtami, było naturalnym warunkiem rozwoju. Dość wcześnie nawiązano także współpracę z zagranicznymi zespołami, np. Jacek Łumiński współpracował z zespołami w USA, dziś – jako kierownik Zakładu Tańca Akademii Muzycznej w Katowicach – rozwija także współpracę pedagogiczną z krajami azjatyckimi (Chiny, Indie, Malesja).

Ważnym miejscem dla polskich twórców tańca współczesnego na początku XXI w. był Wiedeń, gdzie nieformalną „polską” grupę tworzyli Magdalena Chowaniec, Agata Maszkiewicz (obie

współpracowały m.in. z kolektywem Superamas), Anna Maria Nowak, Agnieszka Dmochowska, Ewa Bańkowska, Radosław Helwet, Cezary Tomaszewski, Filip Szatarski. W ostatnich latach podobny choreograficzny *hub* kształtuje się na berlińskiej scenie tańca współczesnego, na której działają m.in. Anna Nowicka, Agata Siniarska, Karol Tymiński, Tomasz Bazan, Przemysław Kamiński, Rafał Dziemidok, Mateusz Szymanówka (od 2020 kurator programu *Tanztage* w Sophiensäle w Berlinie). Głównie we Francji pracuje natomiast Ola (Aleksandra) Maciejewska, której spektakl *Bombyx Mori* (Jedwabnik, 2015), zbudowany wokół praktyki Loïe Fuller, był pokazywany kilkadziesiąt razy na najlepszych scenach i festiwalach europejskich. Także we Francji, w Lyonie, od 1995 zespół tańca współczesnego prowadzi Stanisław Wiśniewski, były tancerz Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego i Baletu Opery Lyońskiej. W Anglii z kolei karierę choreograficzną rozwija przedstawicielka młodego pokolenia Małgorzata Dzierżoń, natomiast znany brytyjski zespół Vincent Dance Theatre współpracuje regularnie z Januszem Orlikiem i Aurorą Lubos. W Lublinie kontynuuje ścieżkę zawodową tancerka i choreografka Anita Wach, w Linzu – Hygin Delimat, w Brnie działa polska grupa Pink Mama Theatre, w Hiszpanii i Francji – Helena Gołąb, zaś pomiędzy różnymi przestrzeniami Europy poruszają się także: Maria Zimpel, Aleksandra Osowicz, Kaya Kołodziejczyk, Alex Baczyński-Jenkins (laureat brytyjskiej nagrody Frieze Artists Award, w 2019 zaproszony na Biennale w Wenecji). Z młodszych pokoleń wyróżnia się także absolwent londyńskiego konserwatorium Trinity Laban Maciej Kuźmiński, który w konkursie w Hanowerze zdobył drugą nagrodę w 2016 i nagrodę specjalną Regensburg Production Prize w 2018 za spektakl *I fought Piranhas*, inspirowany „czarnymi protestami”; w 2016 otrzymał także zaproszenie do pracy w Scapino Ballet, a w 2018 do zespołu Stadttheater w Ratyzbonie. Jego choreografie często były realizowane również we współpracy z wydziałami tańca na uczelniach wyższych: Trinity Laban w Londynie, Instytutem Tańca Współczesnego w Belgradzie oraz Państwowym Uniwersytecie Kultury i Sztuki w Mińsku.

Na poziomie instytucjonalnym intensywną współpracę z krajami Europy Wschodniej od wielu lat prowadzi Centrum Kultury w Lublinie, dzięki czemu wiele prac Lubelskiego Teatru Tańca pokazano w Ukrainie, Gruzji czy Białorusi, zaś jego tancerze prowadzili w tych krajach liczne warsztaty, a w ramach programu Terytoria choreografii – nowe szlaki awangardy (2018–2021), realizowanego we współpracy z Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca, Instytutem Adama Mickiewicza i Art Stations Foundation, możliwe było pokazanie prac wielu młodych polskich twórców w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Rozbudowaną współpracę z partnerami zagranicznymi od kilkunastu lat prowadzą także Art Stations Foundation (m.in. wymiana rezydencyjna z Movement Research w Nowym Jorku, europejska sieć domów tańca), Fundacja Ciało/Umysł (m.in. sieć APAP – Advancing Performing Arts Project) czy Fundacja Scena Współczesna, głównie dzięki wsparciu programów europejskich, funduszy norweskich i międzynarodowych sieci współpracy. Specjalne odsłony festiwali międzynarodowych odbyły się w ostatnich latach np. w ramach Roku Polskiego na Biennale de la danse w Lyonie 2004. W Niemczech kurator Peter Pleyer zapraszał regularnie polskich młodych twórców (m.in. Aleksandrę Borys, Rafała Urbackiego, Nowicką) w ramach festiwalu *Tanztage*, a następnie projektu *Un/Polished* (2016, w przestrzeni DOK 11); z udziałem polskich artystów Christophe Knoch zrealizował w 2011 efemeryczny projekt *Mica Moca* (m.in. Tymiński i Harakiri Farmers); w Nadrenii Północnej-Westfalii w 2012 zorganizowano festiwal *Klopsztanga – Polen grenzenlos*, obejmujący także kilkudniowy przegląd polskiego tańca, m.in. spektakle Teatru Dada von Bzdülów, Małgorzaty Haduch, Borys, Nowickiej, Orlika, Maszkiewicz i Wach wraz z Via Negativa. W Lipsku i Chemnitz w 2020 odbył się festiwal *OFF Europa: Identität Polska 2020*, z udziałem m.in. Iwony Olszowskiej i Pawła Koniora, Renaty Piotrowskiej-Auffret, Tymińskiego, Dziemidoka,

Maszkiewicz. Od 2019 polskich twórców współczesnych promuje szwajcarskie Muzeum Susch Grażyny Kulczyk, w którym kuratorką programu performatywnego jest Joanna Leśniewska.

BIBLIOGRAFIA: Gardzina-Kubała, K., *Nasz człowiek w Paryżu*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 10; Iwańska, A., *Polski taniec modern 1918–1939 (na tle reformatorskich prądów w europejskiej sztuce tanecznej)*, „Kultura Enter” 2014, nr 60, <http://kulturaenter.pl/article/polski-taniec-modern-1918-39-na-tle-reformatorskich-pradow-w-europejskiej-sztuce-tanecznej/> (dostęp: 31.03.2021); Królica, A., *Polska tożsamość w cieniu wirusa*, „Teatr” 2021, nr 1; Krzysztof Pastor, red. A. Piętka, Warszawa 2017; Ploebst, H., *Ku poprawie Austrii. Rola choreografów i tancerzy z Europy Wschodniej we współczesnym życiu kulturalnym kraju*, przeł. A. Plaza, <https://taniecpolka.pl/krytyka/ku-poprawie-austrii-rola-choreografow-i-tancerzy-z-europy-wschodniej-we-wspolczesnym-zyciu-kulturalnym-kraju/> (dostęp: 30.03.2021); Raszevska-Kursa, H., *Modernizmy taneczne w Warszawie dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. K. Słoboda, Łódź 2017.

Joanna Szymajda

Polska Platforma Tańca

cykliczny przegląd najciekawszych polskich produkcji tanecznych stworzonych przez polskich choreografów i choreografki, organizowany od 2003; ma na celu promocję rodzimego tańca artystycznego i rozwój współpracy z zagranicznymi partnerami oraz zacieśnianie relacji wewnątrz środowiska tańca w Polsce. Prezentacje wyłaniane są w drodze konkursu przez kilkusobową komisję artystyczną, złożoną z przedstawicieli środowiska tanecznego i teatralnego. Wybór podyktowany jest chęcią ukazania różnorodności polskiego tańca, jak również jego najbardziej aktualnych tendencji i nurtów. Program uzupełniają debaty i spotkania oraz minitargi tańca. W każdej edycji uczestniczy kilkuset przedstawicieli środowiska tanecznego z całego świata, są wśród nich kuratorzy, menedżerowie, producenci, krytycy, dziennikarze i artyści. Po raz pierwszy wydarzenie pod szyldem Taniec.pl zorganizowało Stowarzyszenie Tancerzy Niezależnych w ramach Festiwalu Ciało/Umysł. Dzięki warszawskiej platformie zespół Teatru Dada von Bzdülów został zaproszony do udziału w Trans Danse Europe – międzynarodowym projekcie mającym na celu promocję młodych twórców tańca z Europy. Po czteroletniej przerwie w 2008 powrócono do tej idei. Wprowadzono cykl dwuletni, a organizacji podjęła się fundacja Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk i program Stary Browar Nowy Taniec. Poznańska fundacja była również głównym organizatorem kolejnych edycji w 2010 i 2012 we współpracy z Centrum Kultury Zamek. W 2012 przy organizacji wydarzenia współpracował również Instytut Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca), który od kolejnej edycji stał się głównym organizatorem przedsięwzięcia. Wraz ze zmianą organizatora przekształceniu uległa także formuła przeglądu, który nie odbywa się już za każdym razem w tym samym mieście, lecz ma charakter mobilnej platformy, organizowanej we współpracy z lokalnym środowiskiem tańca – w 2014 w Lublinie (wraz z Lubelskim Teatrem Tańca), w 2017 w Bytomiu (wspólnie z Bytomskim Teatrem Tańca i Ruchu Rozbark), w 2019 w Gdańsku (wraz ze Stowarzyszeniem Teatr Dada von Bzdülów, Fundacją Polka dot oraz Instytutem Adama Mickiewicza). Podczas tej edycji PPT prezentację spektakli dla dorosłych po raz pierwszy poprzedziła Mała Platforma Tańca, w ramach której zaprezentowano wyłonione w otwartym naborze przedstawienia skierowane do młodszej publiczności; odbyły się także wydarzenia towarzyszące. Wybrane spektakle prezentowane są

także w innych miastach Polski, w ramach tak zwanych pokazów poplatformowych, w 2017 jako Polska Platforma Tańca na bis. Ponadto w 2016, dzięki współpracy Centrum Kultury w Lublinie, IMiT-u, East European Performing Arts Platform oraz Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, zorganizowano wędrujące po Europie Wschodniej święto tańca Terytoria choreografii – Partnerstwo Wschodnie. Był to program wybranych z PPT prezentacji tańca współczesnego z udziałem artystów, pedagogów i teoretyków tańca. W ramach programu spektakle, warsztaty, spotkania i debaty odbywały się w Białorusi, Ukrainie, Gruzji i Azerbejdżanie.

BIBLIOGRAFIA: Duda, A., A. Kędzia, Sz. Michlewicz-Sowa, K. Ziolo, *Polska Platforma Tańca 2017*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/witajcie-w-ix-musicalu-wybrane-spektakle-ppt-2017/> (dostęp: 15.09.2021); <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2017/04/15/polska-platforma-tanca/> (dostęp: 9.09.2017); katalogi Polskiej Platformy Tańca z 2008, 2010, 2012, 2014, 2017, 2019; Kiszka, A., *Horyzont widoczny z platformy*, „Teatr” 2013, nr 4; Koczorowska, A., *Połączenie dwóch platform. Polska Platforma Tańca 2014 w oczach gości z zagranicy*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/polaczenie-dwoch-platform-polska-platforma-tanca-2014-w-oczach-gosci-z-zagranicy/> (dostęp: 15.09.2021); Króliczka, A., *Taniec.pl, czyli choreografia jako produkt eksportowy*, [w:] A. Króliczka, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Tarnów 2011; Lemańska, K., *Nie ma ja, ja daję temu świadectwo*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2017, nr 139–140; Lissowska-Postaremczak, R., *Wizytówka polskiego tańca. Polska Platforma Tańca 2014*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/wizytowka-polskiego-tanca-polska-platforma-tanca-2014/> (dostęp: 15.09.2021); Müller, A., *Polski taniec – między performansem a widowiskiem*, „Teatr” 2017, nr 6; Szymanowska, M., *Ruchy na marginesie. Polska Platforma Tańca w Lublinie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2015, nr 126; www.polskaplatformatancapolska.pl; Zamorska, M., *Witajcie w IX Musicalu (wybrane spektakle PPT 2017)*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/witajcie-w-ix-musicalu-wybrane-spektakle-ppt-2017/> (dostęp: 15.09.2021).

Julia Hoczyk

Polska technika tańca współczesnego

określenie autorskiej techniki tańca, która powstała pod wpływem badań nad folklorem żydowskim w Polsce i wielokulturowym folklorem polskim, rozpoczętych w 1981 przez Jacka Łumińskiego. Szczególną uwagę poświęcił on regionom, w których folklor rozwijał się w izolacji – Kurpiowszczyżnie i Podhalu. Technikę rozwijał w Teatrze Tańca Nowego (1988–1990), a następnie w stworzonym przez siebie Śląskim Teatrze Tańca w Bytomiu (1991–2013). Po 2013 głównym ośrodkiem tej techniki był bytomski Wydział Teatru Tańca Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego) w Krakowie.

Łumińskiego interesowała idea wiedzy ucieleśnionej, będącej podłożem sztuk performatywnych. Zakładał, że w sposobie organizowania przestrzeni, artykułowania ruchów, w rytmie napięć i rozluźnień zakodowane są cechy charakterystyczne grupy etnicznej czy grupy kulturowej, warunkowane przez mentalność, cechy psychofizyczne, historię i położenie geopolityczne. Łumiński uważa swoją technikę za kontynuację myślenia o tańcu Marthy Graham, José Limóna, Pearl Primus, Katherine Dunham i Mary Wigman oraz polskich artystów tańca współczesnego dwudziestolecia międzywojennego, w którym tańczenie traktuje się jako odtwarzanie zakodowanej w ruchach historycznej i kulturowej świadomości.

Polską technikę tańca Łumińskiego wyróżniają: nieregularność frazy ruchowej – ruchowa interpretacja siedmiostopniowej archaicznej frazy modalnej i struktury tonalnej, metrrytmiczna różnorodność wynikająca z kurpiowskiej gwary, nagłe zmiany kierunków i poziomów działania, podobnie do manieri wokalne, apkopa polegająca na zaniku części działania ruchowego, tempo *rubato*, synkopa wykorzystywana jako zabieg rytmiczny, typowy dla rytmów mazurkowych, policentryzm, nakładające się na siebie impulsy ruchowe, wychodzące z różnych części ciała, łączenie wewnętrznych i zewnętrznych światów. Dynamika oparta jest na opozycji przeciwstawnych punktów energetycznych miednicy i czubka głowy, pracujących w przeciwnych kierunkach, zaczerpnięta z tańca chasydzkiego praca dłoni, miednicy, klatki piersiowej, kręgosłupa – elementy ekstatyczne, ruchy i gesty dominujące w obrzędowości, żywiołowość i intensywność fizyczna tańca łączy się często z ruchem spiralnym.

Z elementów kinetycznych (analogia z fonemami w języku) tworzone są jednostki tańca, które łączone, tworzą odcinki, a dalej powtarzalne motywy. Technika nie jest zamkniętym zbiorem reguł, jest otwarta na indywidualność tancerza i zmiany nieustannie zachodzące we współczesnym świecie; odzwierciedla koncepcję cielesności Łumińskiego – koncepcję myślącego ciała.

BIBLIOGRAFIA: Banach, A., *Znaczenie tradycyjnej kultury i folkloru w kształtowaniu się współczesnego teatru tańca w Polsce*, praca badawcza w ramach 4. edycji programu Instytutu Muzyki i Tańca – Muzyczne białe plamy, Łódź 2015; Beczek, M., *Polska technika tańca współczesnego. Ucieleśnienie tożsamości. Śląski Teatr Tańca w kontekście teatru tańca na świecie*, Kraków 2014 (maszynopis); Łumiński, J., *Teatr Tańca. Inspiracje, wariacje, miejsce, koncepcja*, Kraków 2008 (rozprawa doktorska, maszynopis); *Śląski Teatr Tańca 1992–2002*, red. K. Furmaniuk, R. Kuśnieź, J. Łumiński, Bytom 2002.

Jacek Owczarek, Sonia Niespiatowska-Owczarek

Polski Balet Narodowy

zespół baletowy powołany w 2009 przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdana Zdrojewskiego, na wniosek dyrektora Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie Waldemara Dąbrowskiego. Zespół powstał przez wyodrębnienie go w strukturze teatru jako oddzielnego pionu artystycznego, równorzędnego z pionem operowym. Wcześniej działał jako przyoperowy zespół baletowy prezentujący zarówno swoje spektakle, jak i wstawki taneczne w przedstawieniach operowych; prowadzony był przez kierowników baletu podległych dyrektorom artystycznym teatru. Po podniesieniu do rangi zespołu narodowego i ustanowieniu w teatrze stanowiska zastępcy dyrektora ds. PBN, które objął Krzysztof Pastor, korzysta on z autonomii artystycznej i posiada gwarantowany budżet. Zespół prezentuje zarówno wielki repertuar klasyczny, jak i repertuar XX-wieczny oraz nowe prace choreografów polskich i zagranicznych; organizuje też warsztaty promujące młodych choreografów wybranych spośród jego tancerzy.

PBN odwołuje się do tradycji zespołu Tancerzów Narodowych Jego Królewskiej Mości, powstałego w 1785 pod protektorem Stanisława Augusta, działającego w Teatrze na placu Krasińskich. Od 1833 zespół pracował w nowo zbudowanym Teatrze Wielkim. Jego artystyczne oblicze kształtowali zagraniczni baletmistrzowie, jak Maurice Pion czy Filippo Taglioni. Pierwszym polskim dyrektorem baletu był Roman Turczynowicz, który realizował zarówno znane balety romantyczne, jak i własne prace inspirowane rodzimymi tańcami ludowymi i tańcami narodowymi. Później zespołem kierowali m.in. Virgilio Calori, Pasquale Borri, Raffaele Grassi, José Mendez i Enrico Cecchetti.



Il. 62. Polski Balet Narodowy: *Jezioro łabędzie* w inscenizacji Krzysztofa Pastora, na pierwszym planie Chinara Alizade i Vladimir Yaroshenko, Polski Balet Narodowy, 2017
 Fot. Ewa Krasucka. ©Teatr Wielki – Opera Narodowa

Po I wojnie światowej zespół prowadzili m.in. Piotr Zajlich, Jan Ciepliński i Mieczysław Pianowski, a w repertuarze pojawiły się słynne balety narodowe *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego i *Harnasie* Karola Szymanowskiego. Po II wojnie światowej i zniszczeniu budynku Teatru Wielkiego zespół przez 20 lat pracował w siedzibach zastępczych. W tym okresie rozkwitły talenty Barbary Bittnerówny, Olgi Sawickiej, Witolda Grucy oraz Zbigniewa Kilińskiego. Od 1965 w odbudowanym budynku Teatru Wielkiego czołowymi solistami byli: Maria Krzyszkowska, Stanisław Szymański, Elżbieta Jaroń, Bożena Kociołkowska, Henryk Giero, Wojciech Wiesiołowski i Gerard Wilk. W latach 1970–1980 i 1985–1995 zespołem kierowała Krzyszkowska, a grono solistów zasilili m.in. Ewa Głowacka, Barbara Rajska, Waldemar Wołk-Karaczewski i Łukasz Gruziel. W latach 1982–1985 i 1995–2006 kierownikiem baletu był Emil Wesołowski. Od lat 80. repertuar zespołu wzbogacił się o choreografie takich artystów, jak George Balanchine, John Neumeier, Maurice Béjart, Hans van Manen, Jurij Grigorowicz, Mats Ek, Jiří Kylián, Boris Eifman, John Cranko, Wesołowski, Ewa Wylichowska czy Jacek Przybyłowicz. Od 2009 PBN prezentował wiele dzieł Pastora, takich jak *Tristan* (2009), *Kurt Weil* (2009), *I przejdą deszcze...* (prapremiera 2011), *Moving Rooms* (2012), *Casanova w Warszawie* (prapremiera 2015), *Bolero* (2016) czy *Jezioro łabędzie* (prapremiera z nowym librettem 2017), *Koncert f-moll* Chopina (prapremiera 2018) czy *Dracula* (2022). Ponadto zapraszano do współpracy Wesołowskiego, Isadorę Weiss, Przybyłowicza, Jacka Tyskiego, Roberta Bondarę i Annę Hop; wystawiono też *Przypowieść sarmacką* Conrada Drzewieckiego (2019). Zrealizowano również słynne dzieła choreograficzne XX w.: *Syna marnotrawnego* Balanchine’a (polska premiera 2012), *Zielony stół* Kurta Joossa (2014), *Wesele* Bronisławy Niżyńskiej (polska premiera 2019) oraz trzy wersje *Święta*

wiosny: Wacława Nizyńskiego, Bójarta i Emanuela Gata (2011); a wśród zagranicznych choreografów pojawili się także: William Forsythe (*Artifact Suite*, polska premiera 2012), Wayne McGregor (*Chroma*, polska premiera 2016; *Infra*, polska premiera 2019), Neumeier (*Sen nocy letniej*, polska premiera 2013; *Dama kameliowa*, polska premiera 2018), Cranko (*Poskromienie złoŹnicy*, 2015).

BIBLIOGRAFIA: <http://teatr Wielki.pl/teatr/polski-balet-narodowy/historia-pbn/> (dostęp: 26.11.2016); Szczublewski, J., *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993.

Katarzyna Gardzina



Il. 63. Polski Balet Parnella, fragment występu, 1939
Fot. Henryk Schabenbeck. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Polski Balet Parnella

jeden z pierwszych polskich niezależnych zawodowych zespołów tańca założony przez Feliksa Parnella, działający w latach 1935–1939 i 1945–1947. Skład zespołu był zmienny, zazwyczaj tworzyło go kilkanaście osób. W pierwszym okresie działalności obok Parnella i Zizi Halamy solistami byli m.in. Janina Leitzkówna, Olga Glinkówna, Irena Topolnicka, Czesław Konarski, Zbigniew Kiliński, Eugeniusz Papliński, Józef Marciniak i Walerian Szajewski. Pierwszy występ PBP w warszawskim teatrze Wielka Rewia spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem krytyków, którzy wysoko oceniali zwłaszcza polskie tańce ludowe w choreogr. Parnella. O scenie tanecznej *Umarł Maciek, umarł* (muz. Zygmunt Wiehler) Henryk Liński pisał: „Jest to nadspodziewanie wartościowy błysk inwencji kompozycyjnej u Parnella. Układ jest świetny

w każdym calu. Każda osoba «dramatu tanecznego» odtwarza swoją własną, ściśle określoną rolę, i suma tych grających swoją partię poszczególnych instrumentów spleta się w harmonijnie brzmiącą symfonię ruchową” [„Światowid” 1935, nr 10, za: Mamontowicz-Łojek 1972: 57]. W repertuarze zespołu znajdowały się liczne miniatury opracowane w charakterystycznym dla Parnella stylu, łączącym formy baletowe, stylizowany taniec ludowy, pantomimę, akrobatykę i in. Choreograf kładł nacisk zarówno na jakość wykonania tanecznego, jak i na umiejętności aktorskie. Do najpopularniejszych scenek tanecznych należały: *Łucznik* (muz. Jan Maklakiewicz), *Lajkoniok krakowski* i *Wesele krakowskie* (muz. Wiehler). Jako Ballets Polonais de Félix Parnell zespół zadebiutował w 1935 w Paryżu, występując w Opéra Comique i największej sali paryskiej – Palais de Trocadéro. W 1936 wziął udział w konkursie tanecznym Internationale Tanzwettspiele podczas XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie, zdobywając złoty medal, zaś jego tancerki zajęły miejsce pierwsze (Ziuta Buczyńska *ex aequo* z pięciorgiem tak wybitnych artystów jak Harald Kreutzberg i Gret Palucca) i piąte (Olga Sławska). Ten sukces otworzył przed zespołem sceny europejskie; w ciągu pierwszych 14 miesięcy działalności dano 416 przedstawień w 300 miastach zagranicznych. „Zespół Parnella objechał niemal całą Europę, propagując za granicą polską kulturę taneczną i polskie tańce narodowe, co stało się dodatkową jego zasługą” [Mamontowicz-Łojek 1972: 57].

Po wojennej przerwie PBP działał ponownie w latach 1945–1947, prezentując prace Parnella podczas *tournee* w wielu polskich miastach, zwłaszcza na zachodzie kraju.

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Parnell, F., *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898–1947*, Łódź 2003; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009.

Hanna Raszevska-Kursa

Polski Balet Reprezentacyjny

[Balet Polski / Le Ballet Polonais]

działający w latach 1937–1939 polski zespół baletowy mający misję propagowania kultury narodowej. Powstał z inicjatywy Jana Lechonia, poety, wówczas radcy i attaché kulturalnego Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Paryżu, by prezentować kulturę polską na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym, otwartej w maju 1937 w Paryżu i połączonej z festiwalem sztuki tanecznej różnych narodów. Rząd RP przyznał wysokie subsydia, a ich płynność zapewniło powołane akcyjne Towarzystwo Polskich Widowisk Artystycznych. Lechoń jako pełnomocnik Ministerstwa Spraw Zagranicznych i Polskiego Komitetu Wystawy dyrekcję zespołu powierzył Arnoldowi Szyfmanowi, doświadczonemu organizatorowi teatrów. Obszerna umowa (zawarta w marcu 1937) obejmowała: kierownictwo artystyczne i zarząd administracyjny, angażowanie kierowników i pracowników wszystkich działów, zawieranie umów z autorami, kompozytorami, impresariami krajowymi i zagranicznymi oraz dyrektorami teatrów w sprawie dzierżawienia scen, opracowanie repertuaru, obsadę i organizację przedstawień, propagowanie baletu przez wydawnictwa, fotografię, reklamę prasową i radiową. Kontrakty podpisali najlepsi polscy tancerze – w sumie 38 osób. Zamówiono libretta o polskich wątkach u literatów i paratytyru u kompozytorów.



Il. 64. Zofia Wójcikowska i Zbigniew Kiliński w balecie *Harnasie*, Polski Balet Reprezentacyjny, Warszawa 1938. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Kierownictwo zespołu powierzono Bronisławie Niżyńskiej. Do realizacji wybrała utwory: *Baśń krakowska* Michała Kondrackiego do libretta Ludwika Hieronima Morstina (wariant legendy o Panu Twardowskim), *Apollo i dziewczyna* Ludomira Różyckiego z librettem Światopełka Karpińskiego, *Wezwanie* Bolesława Woytowicza i *Pieśń o Ziemi* Romana Palestra z librettem kompozytora wg tekstu Leona Schillera oraz *Koncert e-moll* Fryderyka Chopina. Od lipca do listopada 1937 zespół prowadził próby w Teatrze w Pomarańczarni w Łazienkach i w salach ćwiczeń Teatru Wielkiego. Orkiestrę kompletował dyrygent Mieczysław Mierzejewski. Dekoracje i kostiumy projektowali wybitni scenografowie: Teresa Roszkowska, Władysław Daszewski, Irena Lorentowicz, Waław Borowski. Pozyskanie dla całego przedsięwzięcia tej miary artystów teatru i stworzenie nowego repertuaru było w dużej mierze zasługą Leona Schillera.

Polski zespół wystąpił w Paryżu na scenie Théâtre Mogador 19 i 26 listopada oraz 5 grudnia 1937. Tancerzom i Niżyńskiej przyznano Grand Prix, zaś Szyfman i Mierzejewski otrzymali dyplomy honorowe, a czterech kompozytorzy (Kondracki, Różycki, Woytowicz i Palester) złote medale. Krytycy wyróżniali Olę Glinkównę (Pani Twardowska), Czesława Konarskiego (Pan Twardowski) i Józefa Marciniaka (Diabeł), a także obie *primabaleriny* – Olę Sławską i Ninę Juszkiewicz w tańcu do muz. Chopina. W *Pieśni o Ziemi* odgrywano chłopskie obyczaje: wesele, sobótkę, dożynki. Niżyńska potrafiła budować dramaturgię i efekty sceniczne czystym tańcem, a jej układy choreograficzne uznawano za awangardowe.

Po pokazach paryskich od grudnia 1937 zespół występował w Londynie (w Covent Garden) i odbył *tournee* po Niemczech (styczeń – marzec 1938), odwiedzając 20 miast, od Berlina przez Szczecin po Kolonię, lecz nie odniósł jednoznacznego sukcesu. Wyczekiwany przez polską publiczność występ (Teatr Wielki w Warszawie, 6–11 IV 1938) wywołał falę krytyki. Raziły rusycyzmy w choreografii i kostiumach, rosyjscy tancerze w zespole, francusko-rosyjska forma nazwiska Niżyńskiej („Nijinskaja”) i fakt, że nie mówiła po polsku. Po krajowym *tournee* w kwietniu i maju 1938 (Katowice, Chorzów, Kraków, Poznań, Wilno) zrezygnował Szyfman, a w czerwcu rozwiązano umowę z Niżyńską. Jej następcą w sezonie 1938/1939 został Leon Wójcikowski, a asystentami Jan Ciepliński i Piotr Zajlich. Od 1 IX 1938 zespół liczył ponad 50 tancerzy, dyrygentem był Jerzy Bojanowski. W programie pozostała *Baśń krakowska*, *Pieśń o Ziemi* oraz *Koncert e-moll* Chopina, zaś nowymi opracowaniami były *Harnasie* Karola Szymanowskiego w choreogr. Cieplińskiego i scenogr. Zofii Stryjeńskiej, *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego i *Bajka* Stanisława Moniuszki w choreogr. Zajlicha, a także balety do muzyki kompozytorów obcych: Ottorino Respighiego (*Dawne tańce i arie*), Richarda Straussa (*Walc* z opery *Kawaler srebrnej róży*, w choreogr. Cieplińskiego), Wolfganga Amadeusa Mozarta (*Eine kleine Nachtmusik*) i Manuela de Falli (*Czarodziejska miłość*, w choreogr. Wójcikowskiego ze scenogr. Michała Kędziory). Od lutego 1939 zespół objeżdżał Riwierę Francuską (Cannes, Nicea, Monte Carlo), dał też występy w Marsylii, Lyonie, Brukseli – w Palais des Beaux Arts (4 III 1939), z towarzyszeniem Brukselskiej Orkiestry Symfonicznej przed królem Leopoldem III – i w Luksemburgu. 19 IV 1939 świetnie przyjęto występ PBR w warszawskim Teatrze Wielkim w ramach XVII Festiwalu SIMC (Société Internationale de la Musique Contemporaine). Kolejne *tournee* objęło Katowice (2 V), Chorzów (3 V) i Kowno (wobec świeżo nawiązanych stosunków dyplomatycznych z Litwą). W czerwcu 1939 zespół statkiem Batory udał się do USA na występy podczas wystawy światowej (5–19 VII); tańczył m.in. w Hall of Music w Nowym Jorku dla 5 tys. osób; wracał statkiem Piłsudski. Wrześniowe zaproszenie na Biennale w Wenecji nie doszło już do skutku z powodu wybuchu wojny.

Dobrze zorganizowany PBR, mający charakter oficjalnego zespołu państwowego, działał zaledwie dwa lata. Skupił i wychował znakomitych tancerzy, którzy później kładli podwaliny

pod polski balet powojenny. Powstały w nim wybitne, nowoczesne choreografie (Niżyńskiej, Cieplińskiego); nowoczesny był także oryginalny kształt plastyczny przedstawień (skrótowe dekoracje, formistyczne kostiumy). Polskiej literaturze baletowej przysporzył wartościowych utworów – skomponowany na zamówienie PBR balet *Cagliostro w Warszawie* Jana Adama Maklakiewicza do libretta Juliana Tuwima miał premierę dopiero po wojnie. Renomowani dyrygenci zapewniali rzetelne wykonawstwo współczesnych partytur.

Lechoń po latach ocenił, że PBR był „objawieniem polskiego żywiołu tańca, można by niemal powiedzieć polskiego żywiołu w sztuce w ogóle: w muzyce, w dekoracji, w geście” (za: Krasiński 2013: 232). Brytyjski historyk baletu Arnold Haskell wydał książkę *Ballet – to Poland* (London 1940), w której znalazł się wiersz Johna Mansfielda *To the Dancers in The Polish Ballet*, wspominający postać Pana Twardowskiego, tańce do muz. Chopina i te „z polskiej ziemi” (*Pieśń o Ziemi*); poeta kończył: „Anglia jest wdzięczna za Wasz dar tańca” [Pudełek 1998].

BIBLIOGRAFIA: Ciepliński, J., *A history of Polish ballet 1518–1945*, London 1983 (recenzje); Ciepliński, J., *Szkic dziejów baletu polskiego*, London 1956; Krasiński, E., *Arnold Szyfman. Portret dyrektora w labiryncie teatru*, Warszawa 2013; Pudełek, J., *Polski Balet Reprezentacyjny 1937–1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1998, z. 3–4.

Małgorzata Komorowska

Polski Teatr Tańca

[do 2018 działający pod nazwą Polski Teatr Tańca – Balet Poznański]

pierwszy w powojennej historii polskiej kultury autonomiczny, zawodowy zespół tańca współczesnego. Jego oficjalna historia rozpoczęła się w 1973, kiedy władze Poznania podpisały akt powołujący teatr do istnienia. Promotorem idei powstania PTT–BP, zbudowanego strukturalnie na wzór zespołów zachodnich, był ówczesny wiceprezydent Poznania Andrzej Wituski. Teatr od początku istnienia nie posiadał własnej sceny ani pracowni, dysponował jedynie studiem dzierżawionym od Poznańskiej Szkoły Baletowej. Swoją repertuar prezentował w Polsce i na całym świecie. 12 września 1973 na scenie opery poznańskiej odbyła się pierwsza premiera Baletu Poznańskiego (*Wieczór bartokowski*, w choreogr. Conrada Drzewieckiego, na który złożyły się: *Cudowny mandaryn*, *Sonata na dwa fortepiany i perkusję* oraz *Divertimento*), bo pod taką właśnie nazwą teatr został prawnie zarejestrowany. Formuła Polski Teatr Tańca – Balet Poznański była początkowo znakiem pomyślanym dla celów promocyjnych, głównie zagranicznych, ale ostatecznie ta nazwa stała się obowiązującą do 2018. Pierwszy skład zespołu stanowili w większości tancerze Teatru Wielkiego w Poznaniu. Conrad Drzewiecki, który kierował teatrem w latach 1973–1987 był artystą wytyczającym nowe drogi dzięki doświadczeniom, które zdobył w Paryżu i Nowym Jorku, gdzie poznawał współczesne style i techniki tańca w praktyce, ale także studiował tradycyjną szkołę rosyjską, techniki *modern dance* na bazie stylu Marthy Graham, taniec jazzowy, pantomimę i technikę Merce’a Cunnighama. Powstanie teatru tańca pod jego kierownictwem było artystyczną szansą nie tylko dla Poznania, ale dla całego środowiska tańca w Polsce. Styl zespołu ze względu na jego autorski charakter nazywano po prostu „teatrem Drzewieckiego”; stał się on synonimem nowego otwarcia w polskim tańcu, zarówno w kategoriach technicznych, jak i administracyjnych. Nadrzędnym celem był taniec rozumiany jako samodzielny środek wyrazu i prezentacja jego nowej materii jak najszerszej publiczności, czemu służyła mobilność zespołu. Najważniejsze spektakle zrealizowane w PTT–BP przez Drzewieckiego to: *Cudowny mandaryn* (1973), *Sonata*

na dwa fortepiany i perkusję (1973), *Divertimento* (1973), *Pawana na śmierć Infantki* (1973), *Adagio na smyczki i organy* (1973), *Wariacje 4:4* (1973), *Adagietto z V Symfonii* (1973), *Epitafium dla Don Juana* (1974), *Modus Vivendi* (1975), *Odwieczne pieśni* (1975), *Stabat Mater* (1976), *III Symfonia – Pieśń o nocy* (1977), *Krzesany* (1977), *Dramatic story* (1979), *Nocturna* (1982), *Yesterday* (1982), *Ad Matrem – Psalm* (1983), *Etiuda b-moll* (1983), *Cztery tanga* (1983), z których wiele zyskało swoją wersję filmową. W czerwcu 1987 Drzewiecki zrezygnował z kierowania teatrem. Przez jeden sezon funkcję dyrektorską pełnił jego wieloletni asystent Mirosław Różalski. Wraz z inauguracją sezonu 1988/1989 dyrektorem naczelną i artystyczną PTT–BP została Ewa Wycichowska, wybitna tancerka, choreografka i nauczycielka akademicka, która kierowała zespołem przez 28 lat. Obejmując dyрекcję teatru, musiała z jednej strony zmierzyć się z siłą legendy Drzewieckiego, z drugiej zaś z realiami gospodarki rynkowej po przemianach politycznych i ekonomicznych w Polsce po 1989. Dokonała licznych zmian strukturalnych, wprowadziła do kształcenia techniki komplementarne, takie jak joga, pilates, tai chi, aikido, GaGa. Traktując techniki *modern* i *contemporary dance* jako główne tworzywo ruchowe, rozwinęła oryginalną koncepcję inscenizacyjno-choreograficzną, zmierzającą do syntezy sztuk, gdzie warstwy choreograficzna, dramaturgiczna, muzyczna i plastyczna spotykają się i wzajemnie przenikają. Uzupełniła również pierwotną wizję teatru autorskiego i zaprosiła do współpracy wybitnych twórców z całego świata, m.in. Birgit Cullberg (*Romeo i Julia*, 1994), Matsa Eka (*Pół dnia Północy*, 1994), Öljana Anderssona (*Nemo Saltat Sobrius*, 1996), Dominique’a Bagoueta (*Pustynie miłości*, 1999), Virpi Pahkinen (*Cisza drżących dłoni*, 2002; *Zefrum*, 2003), Karine Saportę (*Apokalypsa*, 2007), Ohada Naharina (*Minus 2*, 2010), Jo Strömghrena (*Czterdzieści*, 2013). Otworzyła także teatr na młodych polskich artystów, jak Jacek Przybyłowicz (*Naszyjnik gołębic*, 2003; *Barocco*, 2004; *Jesień – Nuembir*, 2009), Aleksandra Dziurosz (*Homo Quarens*, 2006), Magdalena Reiter (36,5, 2007). PTT–BP przeszedł ewolucję od spektakli ukształtowanych formą teatru baletowego do współczesnego gatunku teatru tańca: *Faust goes rock* (1989), *Samotność fauna* (1989), *Symfonia koncertująca* (1990), *Skrzypek opętany* (1991), *Album z tego świata* (1992), *Misterium Słońca i Misterium Ziemi* (1993), *Już się zmierzcha* (1994), *Kilara Exodus Polskie* (1995), *Niebezpieczne związki* (1996). Jako choreografka poszukiwała razem ze swoimi tancerzami nowej, bezpośredniej formy kontaktu z widzem: *Transs... Nieprawdziwe zdarzenie progresywne* (1997), *+– skończoność* (1998), *Walka karnawału z postem* (2002), *...a ja tańczę* (2003), *Wiosna – Effatha* (2007), *Komeda – Sextet* (2009), *Football@* (2012), *Lament* (2015). Spektakle te prezentowane były na pięciu kontynentach i wielokrotnie nagradzane, m.in. Fringe First w Edynburgu czy trzykrotnie Buławą Hetmańską – Nagrodą Publiczności Zamojskiego Lata Teatralnego. PTT–BP pod dyr. Wycichowskiej skupiał się nie tylko na działalności artystycznej, wpłynął także w znaczącym stopniu na kształt polskiej myśli tanecznej i rozwój młodej choreografii przez realizację szeregu projektów społecznych, festiwalowych, edukacyjnych i terapeutycznych, które dopełniały zasadniczą myśl programową teatru. Najważniejsze z nich to: Międzynarodowe Warsztaty Tańca Współczesnego (1994–2016, od 2012 – Dancing Poznań), Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca (2004–2016), Festiwal Atelier Polskiego Teatru Tańca (2008–2016), Otwarte Zajęcia Tańca Współczesnego (1999–2016) oraz Atelier Polskiego Teatru Tańca (2001–2016) – scena poszukiwań i debiutów, na której swoją karierę rozpoczęło wielu młodych artystów, dziś uznanych twórców, m.in. Andrzej Adamczak, Paulina Wycichowska, Iwona Pasińska, Daniel Stryjecki, Paweł Malicki. Swoją kadencję dyrektorską Ewa Wycichowska podsumowała spektaklem *27 sezonów* (2016). Stanowisko dyrektora w drodze konkursu z dniem 1 IX 2016 objęła Pasińska, była pierwsza solistka zespołu, doktor teatrologii. Autorski program Pasińskiej na kadencję 2016–2020 koncentrował się wokół idiomu „polski/wielko-polski” i w deklaracji miał kształtować repertuar, który sprzyja potrzebie „odhermetyzowania teatru tańca”. Od sezonu 2016/2017 wiele spektakli

PTT prowadzonych jest przez reżyserów, z którymi Pasińska często współpracuje jako choreografka, m.in. *Żniwa* (reż. Igor Gorzkowski, 2017), *Wesele – Poprawiny* (reż. Marcin Liber, 2017), *Polka* (reż. Gorzkowski, 2018), *Wszyscy jesteśmy bogami* (reż. Tomasz Rodowicz, 2018), *Obiecana Ziemia Obiecana* (reż. Katarzyna Raduszyńska, 2019). Do współpracy zapraszani są także młodzi choreografowie: Kaya Kołodziejczyk, Tomasz Bazan, Dziurosz, Mikołaj Mikołajczyk, Maciej Kuźmiński. Jubileuszową premierę (45, 2019) na 45-lecie zespołu przygotował Przybyłowicz.

BIBLIOGRAFIA: Drajewski, S., *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014; Ignaczak, J., *Istnienie grać. Portret Ewy Wycichowskiej*, Poznań 2017; *Pod prąd do źródła. Album jubileuszowy*, red. J. Ignaczak, Poznań 2013; Wycichowska, E., *Taniec współczesny w Polskim Teatrze Tańca*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Jagoda Ignaczak

Polski Zespół Tańca

działający poza systemem teatrów muzycznych zespół tańca scenicznego założony w 1955 w Warszawie i prowadzony do 1961 przez Eugeniusza Paplińskiego, cenionego tancerza i choreografa, m.in. pedagoga Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca Mazowsze. W pierwszym składzie znalazło się ok. 30 tancerek i tancerzy, w tym soliści m.in. Jadwiga Mierzejewska, Feliks Malinowski, Henryk Giero, Ryszard Krawucki. Program artystyczny zespołu i rodzaj działalności nawiązywał do przedwojennych formacji – Polskiego Baletu Parnella i Polskiego Baletu Reprezentacyjnego. Inauguracją działalności zespołu były występy z okazji lipcowego święta ogłoszenia Manifestu PKWN, 19 VII 1955 w ogrodzie Urzędu Rady Ministrów i trzy dni później w Teatrze Muzycznym Roma, ówczesnej siedzibie opery. W repertuarze PZT znalazły się scenki rodzajowe typu *Rynek staromiejski* (w Krakowie), *Rapsod warszawski* (na tle ruin miasta), *Park Kultury* (załoty żołnierzy i górnika do dziewcząt), *Czarna Mańka* (etiuda apaszowska), tańce ludowe (m.in. z Podhala), polonezy (Karola Kurpińskiego, Michała Kleofasa Ogińskiego), *Wesele w Ojcowie* Kurpińskiego (grane jako *Wesele krakowskie*) oraz krótkie balety stylizowane na ludowe, skomponowane przez Tadeusza Szeligowskiego (*Kwiat paproci*), Stefana Kisielewskiego (*Diabły polskie*, *Niedziela nad Wisłą*), Piotra Perkowskiego (*Szkice jarmarczne*, *Tryptyk lubelski*), Tadeusza Bairda (*Ballada pod zielonym jaworem*), Augustyna Blocha (*Wars i Sawa*). Kierownictwo orkiestry kameralnej PZT po Stanisławie Wysockim objął w 1956 dyrygent Władysław Kabalewski. Papliński był wyłącznym autorem librett i scenariuszy oraz choreografem wszystkich baletów, stałym scenografem zespołu był Jan Marcin Szancer i dopiero w 1961 zaczęto współpracować z innymi twórcami. Do PZT dołączyli tancerze: Krystyna Mazurówna, Barbara Olkuszniak, Roman Kerson, Wiesława Królowna, Witold Gruca. Papliński wystawił z nimi, w scenogr. Ireny Lorentowicz, *Apolla i dziewczynę* Ludomira Różyckiego oraz *Cagliostro w Warszawie* Jana Maklakiewicza, a Grucy umożliwił debiut choreograficzny w miniaturze do *Mazurka a-moll* Fryderyka Chopina i do trzech etiud Karola Szymanowskiego (*Doznania*), również w scenogr. Lorentowicz (Teatr Narodowy, premiera 27 III 1961).

PZT występował w objazdach krajowych i zagranicznych, w tym w Niemieckiej Republice Demokratycznej, Czechosłowacji, ZSRR, Jugosławii, a także w Holandii i Belgii. W ciągu sześciu lat istnienia PZT dał 500 przedstawień w 126 miastach. Po rozwiązaniu PZT Papliński przeszedł z grupą tancerzy do opery warszawskiej.

BIBLIOGRAFIA: *Polski Zespół Tańca*, programy [b.r.w.], 1958, 1955–1961; Świerczek, R., *Polski Zespół Tańca 1955–1961*, praca magisterska, AMFC Warszawa 1981 (maszynopis); Turska, I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989 (i wyd. nast.).

Małgorzata Komorowska

Polskie Forum Choreologiczne

stowarzyszenie naukowe powołane w 2009 przez Roderyka Langego, skupiające badaczy tańca z różnych dyscyplin naukowych, obejmujących nauki o kulturze, sztuce, sporcie i społeczeństwie. Siedziba forum znajduje się w Instytucie Choreologii w Poznaniu. Celem organizacji jest stymulowanie badań w obszarze tańca, choreografii, ruchu, a w szczególnym zakresie choreologii oraz historii i teorii tańca. Promuje wymianę kompetencji oraz rozwijanie warsztatu jej członków, a także ich osiągnięcia w kraju i za granicą. Popularyzuje wiedzę choreologiczną, wspiera rozwój szkolnictwa i instytucji naukowych działających w zakresie choreologii. Od 2010 jest wydawcą czasopisma „*Studia Choreologica*”, a od 2009 organizuje konferencje odbywające się w miastach posiadających silne lub rozwijające się taneczne ośrodki naukowe.

Do stowarzyszenia należy kilkudziesięciu członków. Od 2009 prezesem był Roderyk Lange, w 2014 został nim Tomasz Nowak, w 2017 Urszula Loba-Wilgocka – dyrektor Instytutu Choreologii – a od 2020 ponownie Nowak.

BIBLIOGRAFIA: Nowak, T., *Dorobek i perspektywy polskiej etnochoreologii*, [w:] *Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*, red. T. Nowak, Kielce 2011; Nowak, T., *Znaczenie dorobku naukowego prof. dra hab. Roderyka Langego*, „*Studia Choreologica*” 2017, nr 18; www.pfch.choreologia.org.pl (dostęp: 10.09.2021).

Tomasz Ciesielski

Polskie szkolnictwo baletowe

Szkolnictwo baletowe działało na ziemiach polskich już przed I wojną światową, kiedy w Warszawie funkcjonowała szkoła baletowa przy Teatrze Wielkim (do 1939). Wielu jej absolwentów nie tylko występowało na scenach rosyjskich i ówczesnego zaboru rosyjskiego, ale także zasililo zespół Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa. W okresie międzywojennym i po II wojnie światowej ciężar szkolenia artystów baletu i scen tanecznych dźwigały przede wszystkim prywatne szkoły i studia tańca. W latach 50. XX w. szkolnictwo baletowe przybrało postać zinstytucjonalizowaną, stworzoną na wzór systemu radzieckiego. Istniejące placówki (w Warszawie, Poznaniu i Gdańsku) zostały przekształcone w państwowe zawodowe szkoły baletowe o dziewięcioletnim toku nauczania i to one na długie lata stały się jedynymi uczelniami kształcącymi tancerzy.

W Polsce działa obecnie pięć państwowych ogólnokształcących szkół baletowych:

1. **Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Romana Turczynowicza w Warszawie** – jej początki sięgają szkoły baletowej funkcjonującej przy Teatrze Wielkim od 1818 dzięki Ludwikowi Osińskiemu i tradycji edukacji baletowej korzystającej z wzorców włoskich i francuskich, wprowadzonych przez pierwszych pedagogów – Louisa Thierry’ego i Henriego Debraya. Do najważniejszych pedagogów zalicza się m.in. Romana Turczynowicza, Mikołaja Grekowskiego, Hipolita Meuniera, Michała Kuleszę, Jana Walczaka, Zygmunta Dąbrowskiego i Leona Wójcikowskiego.

W 1956 otwarta została jej aktualna siedziba. Program szkoły od 2. poł. XX w. budowany był na podstawie metody Waganowej, ze stopniowym uwzględnianiem współczesnych form tańca.

2. Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Ludomira Różyckiego w Bytomiu – powstała z przekształcenia założonej przez Taczannę Wysocką w 1946 Prywatnej Szkoły Baletowej w Sosnowcu, przeniesiona w 1955 do Bytomia, ze względu na konieczność prowadzenia zajęć w Operze Śląskiej.

3. Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Janiny Jarzynówny-Sobczak w Gdańsku – założona w 1950 przez Jarzynównę-Sobczak w związku z powstaniem (1949) baletu Opery Bałtyckiej, którego była kierowniczką. W 1972 dyrektorem szkoły został Bronisław Aubrecht-Prądyński, znacznie ją rozwijając zarówno infrastrukturalnie, jak i pod względem kadrowym, funkcję tę pełnił przez 45 lat.

4. Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu – założona w 1951 z inicjatywy późniejszej dyrektorki artystycznej i patronki (od 1991) i późniejszego dyrektora Zygmunta Dąbrowskiego. Ma szeroki zakres działalności, co zawdzięcza swoim władzom i nauczycielom: w 1971 dyrektorem artystycznym został Conrad Drzewiecki, który wprowadził zajęcia z tańca współczesnego, w 1981 utworzono Wydział Estradowy. Silnie związana z Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim – w latach 1991–1994 funkcjonował nawet Polski Teatr Tańca II – Szkoła Poznańska, tworzony przez najlepszych uczniów klas licealnych.

5. Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Feliksa Parnella w Łodzi – najmłodsza, założona w 1975 przez obecnego patrona szkoły i współpracującą z Teatrem Wielkim w Łodzi.

Absolwenci szkół baletowych uzyskują tytuł zawodowy tancerza i maturę na poziomie szkoły ogólnokształcącej. Uczniowie uczą się techniki tańca klasycznego, tańca charakterystycznego i tańca ludowego, różnych technik tańca współczesnego (*modern*, jazz, *hip-hop*), akrobatyki, historii tańca, a także podstaw śpiewu, gry na instrumentach oraz historii muzyki. Uczniów do szkoły baletowej przyjmuje się w wieku 10–11 lat, nauka trwa 9 lat. Obecnie coraz częściej wyjątkowo utalentowane dzieci i młodzież przyjmuje się do ogólnokształcących szkół baletowych na każdym etapie nauki.

Na przełomie XX i XXI w. w Polsce zaczęły powstawać prywatne szkoły i studia baletowe. Niektóre z tych placówek prezentują wysoki poziom profesjonalny i coraz częściej ich absolwenci z powodzeniem konkurują na rynku pracy z tancerzami zawodowymi (często uzyskując dyplom zawodowy przed komisją ZASP). Inne skupiają się na kształceniu amatorów z wszystkich grup wiekowych, włącznie z osobami dorosłymi, umożliwiając realizację marzeń, pasji lub po prostu rozwijanie hobby. Szkoły te powstawały i powstają przede wszystkim w miastach, w których nie istnieją państwowe szkoły baletowe, ale także w Warszawie, Łodzi czy Poznaniu.

BIBLIOGRAFIA: Konaszkiewicz, Z., *Tancerze polscy – wybrane problemy kształcenia i zawodu*, Warszawa 1987; Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978; Rudnicka, Z., *Tancerz, szkoła i scena*, Warszawa 2012.

Katarzyna Gardzina, Tomasz Ciesielski

Polskie szkoły tańca scenicznego w okresie międzywojennym

Popularyzujące się nurty tańca nowoczesnego po odzyskaniu przez Polskę niepodległości zrodziły potrzebę kształcenia tancerek i tancerzy w zakresie form i stylów innych niż technika klasyczna. Założycielki pierwszych prywatnych szkół tańca, Janina Mieczysłowska i Taczanna Wysocka, zdobyły wykształcenie taneczne i doświadczenie pedagogiczne za granicą i to one czuwały nad



Il. 65. Uczennice Szkoły Tańca Janiny Mieczysławskiej podczas ćwiczeń tanecznych z instrumentami, 1928. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe



Il. 66. Uczennice Prywatnej Szkoły Gimnastyki i Tańca Artystycznego Ireny Prusickiej podczas kursu wakacyjnego w Druskenikach. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

edukacją pierwszego pokolenia artystek i artystów tańca nowoczesnego. Koncesje na prowadzenie szkół wydawało Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego po zatwierdzeniu przedstawionego programu nauczania, statutu szkoły i grona wykładowców.

Mieczysława założyła swoją warszawską Szkołę Rytmiki i Plastyki już w 1912 jako filię *Institute Émile'a Jaques-Dalcroze'a*, lecz z powodu wybuchu wojny jej działalność została zawieszona w 1915. Jako samodzielna szkoła prywatna wznowiła kształcenie w roku szkolnym 1918/1919. Szkoła Mieczysławskiej cieszyła się dużym uznaniem krytyków, dzięki czemu zyskiwała popularność i miała największą liczbę uczennic (rocznie ok. 400). Początkowo kształcenie prowadzono w dwóch kierunkach: gimnastyczno-rytmicznym wg metody *Émile'a Jaques-Dalcroze'a* i tańca plastycznego wg koncepcji *Isadory Duncan*, z czasem program trzyletniego nauczania poszerzano. Na kierunku gimnastyki rytmicznej prowadzono kurs pedagogiczny, na który składały się: rytmika, solfeż, *improwizacja*, interpretacja, ćwiczenia wyraziste i perkusja; ponadto w programie znalazły się: metodyka nauczania rytmiki, anatomia i fizjologia człowieka oraz historia muzyki. Natomiast na kierunku tańca plastycznego kurs pedagogiczny obejmował: gimnastykę taneczną, audycje muzyczne, *improwizację taneczną*, ćwiczenia perkusyjne i ćwiczenia wyraziste oraz taniec, a także wykłady z anatomii i fizjologii, z kompozycji i z historii tańca. Osobny dział stanowiły kursy dla dzieci, również podzielone na klasy rytmiki i tańca plastycznego. Celem szkoły było wykształcenie u uczennic i uczniów swobody ruchu, sprawności fizycznej, umuzykalnienia oraz wyrazistości ruchowej i cielesnej. Prowadzono kursy amatorskie i zawodowe, absolwentki szkoły mogły uzyskać uprawnienia zawodowe w zakresie pedagogiki tanecznej lub tańca solowego/zespołowego. W ciągu 20 lat działalności szkoły wydano ok. 300 dyplomów potwierdzających uzyskanie uprawnień zawodowych. W trakcie nauki szkoła nie przewidywała występów estradowych, organizowała natomiast coroczne popisy uczennic. W repertuarze prezentowanym publiczności i krytykom znajdowały się w okresie początkowym m.in. *Studia wyraziste z perkusją*, krakowiaki do muz. Ignacego Jana Paderewskiego i Stanisława Niewiadomskiego, *Etiuda Rewolucyjna* Fryderyka Chopina, a w okresie późniejszym *Tańce chłopskie*, *Taniec księżniczki ze złotymi jabłkami z Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego i *Taniec hiszpański* Isaaca Albéniza. Kursy tańca, oprócz Mieczysławskiej, prowadzili tu m.in. Halina Hulanicka, Katarzyna Pastorska, Vera Zahradnik, Ingeborga Kröker, a od 1933 także Ruth Sorel i Georg Groke, którzy wprowadzili do programu nauczania niemiecki *Ausdruckstanz*. Do najwybitniejszych absolwentek szkoły zaliczyć należy Ziętę Buczyńską, Polę Nireńską, Polę Szenkerównę-Gobi i *primabalerinę* Teatru Wielkiego Halinę Szmolcównę. O randze kształcenia w Szkole Rytmiki i Plastyki świadczą sukcesy odniesione przez uczennice w konkursie tańca w Wiedniu w 1934, podczas którego złoty medal za taniec solowy zdobyła Buczyńska, a pierwszą nagrodę przyznano uczennicom Mieczysławskiej za taniec zespołowy.

Drugą prywatną szkołą tańca działającą od 1919 do 1939 była Szkoła Tańca Scenicznego Tacjanny Wysockiej (początkowo Szkoła Umuzykalnienia Stanisława i Tacjanny Wysockich). Kształcenie pierwotnie nastawione na rytmikę i ogólne umuzykalnienie stosunkowo szybko zostało poszerzone o różne kursy prowadzone na Wydziale Tańca Scenicznego, na którym uczono: tańca (w sensie ogólnym), kompozycji tanecznej, techniki tanecznej, baletowej, akrobatycznej, „girlsowej”, tańców ludowych, a także rytmiki, historii tańca i muzyki, solfeżu, śpiewu chóralnego i charakterystyki. Ponadto uczennicom oferowano przedmioty teoretyczne wykładane na Wydziale Umuzykalnienia. W każdym roku liczba uczennic przekraczała 200, a kształcenie prowadzono na kursie niższym, średnim i wyższym; ukończenie kursu wyższego dawało uprawnienia zawodowe. Największy nacisk kładziono na umiejętności akrobatyczno-rewiowe, gdyż uczennice szkoły jeszcze w trakcie nauki tworzyły zespół Tacjann-Girls,

występujący w kabaretach i teatrzykach rewiowych, co często było zarzutem stawianym szkole. W ocenie Bożeny Mamontowicz-Łojek „była to szkoła kształcąca przede wszystkim tancerki zespołowe dla teatrów muzycznych typu rozrywkowego, i w tej dziedzinie odegrała w okresie międzywojennym znaczną rolę w polskim życiu teatralnym” [Mamontowicz-Łojek 1978: 225]. Lekcje tańca klasycznego prowadzili Zuzanna Spałkowska, Halina Szmolcówna, Barbara Karczmarewicz, Mikołaj Kopiński i Eugeniusz Papliński, zaś kurs akrobatyki Stanisław Halama, artysta cyrku. W 1922 w ramach szkoły powstał *Teatr Sztuki Tanecznej*, w którym występowały uczennice, od 1924 zespół Wysockiej uczestniczył w przedstawieniach Teatru im. Wojciecha Bogusławskiego (*Opowieść zimowa*, *Żołnierz królowej Madagaskaru*) i Teatru Polskiego (*Sen nocy letniej*, *Sługa dwóch panów*) w Warszawie, a od 1928 uczennice występowały w przedstawieniach rewiowych w Polsce i za granicą (Włochy, Niemcy, Francja, Belgia). Można zakładać, że uprawnienia zawodowe w szkole Wysockiej uzyskało 80–90 tancerek, ale szkołę opuściło znacznie więcej uczennic, które nie uzyskały dyplomu bądź przerwały naukę. „Uczennice Wysockiej dysponowały z reguły doskonałym przygotowaniem akrobatycznym, umiejętnością dynamicznego, w dobrym tempie utrzymanego poruszania się na scenie, sporym zasobem dość ogranych może, ale jednak bardzo efektownych i przydatnych w występach rewiowych chwytów ruchowych czy mimicznych. Dobrze sprawdzały się w zbiorowych układach tańców charakterystycznych lżejszych form i w stylizacjach polskich tańców ludowych” [Mamontowicz-Łojek 1978: 224–225]. Zespół Wysockiej złożony z jej uczennic wystąpił w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu w 1932, gdzie pokazał obrazek *Przebudzenie wiosny*, scenkę *Ulica tańczy* oraz *Wizje*. Wprawdzie nie przyznano mu nagrody, ale dobre recenzje zapewniły występy w teatrach paryskich. Absolwentkami szkoły Wysockiej były m.in. Jadwiga Hryniewiecka, Renia Ajzenberżanka, Jadwiga Mierzejewska, Stefania Górską, Regina Sosnowska, Estera Besserówna, Janina Siemaszko.

W latach 20. powstawały kolejne prywatne szkoły – także poza Warszawą, jednak nie wszystkie prowadziły kształcenie zawodowe. Podczas gdy w roku szkolnym 1923/1924 działało w Polsce siedem szkół tańca, to na przełomie drugiej i trzeciej dekady było ich 10, a w roku 1937/1938 – po Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego (1933) – prowadzono już 30 szkół gimnastyki i tańca artystycznego, szkół rytmiki i plastyki bądź kursów plastyki rytmicznej i mimicznej. W roku 1937/1938 w Warszawie działało 13 szkół, po cztery w Łodzi, Krakowie i Lwowie, po dwie w Katowicach i Wilnie, po jednej w Gdyni, Jarosławiu i Przemyśle; łącznie kształciły one ok. 1300 osób (w tym zaledwie 44 mężczyźni). Przygotowanie do zawodu trwało 3–5 lat, lecz tylko niewielki procent uczennic uzyskał dyplomy, a ok. 25% rezygnowało z ukończenia kursów. Wysoki poziom kształcenia oferowała założona w Łodzi, a następnie przeniesiona do Warszawy Prywatna Szkoła Gimnastyki i Tańca Artystycznego Ireny Prusickiej (absolwentki szkoły Mieczysławskiej), która kładła nacisk na naukę tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*). Uczennice tej szkoły występowały w konkursie warszawskim, a w Wiedniu w 1934 zajęły piąte miejsce. Wychowankami Prusickiej były m.in. Franciszka Mannówna, Stefania Grodzieńska, Teresa Dobrowolska. Zawodowe kształcenie tancerek prowadziło także Studium Tańca Artystycznego Jadwigi Hryniewieckiej i Felicji Brattówny, w którym dawano lekcje narodowych tańców polskich, tańców orientalnych, akrobatyki tanecznej, stepowania, techniki klasycznej oraz tzw. biomechaniki tanecznej. Z kolei działająca w latach 1937–1939 Prywatna Szkoła Tańca Artystycznego i Gimnastyki Rytmicznej Ruth Sorel specjalizowała się w nauczaniu tańca wyrazistego, a jej absolwentkami były Yanka Rudzka, Danuta Kwapiszewska i Hanna Szwarcówna.

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec*

widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939), Kraków 1972; Mieczysława-Lewakowska, J., *Fakty i ludzie z mego życia*, Łódź 1993; Wysocka, T., *Wspomnienia*, Warszawa 1962.

Małgorzata Leyko

Polskie tańce narodowe

określenie zbiorowe obejmujące historyczne formy tańca popularnego wykształcone w kulturze polskiej. Nazwa *polski taniec* oznaczała w XVII w. poloneza, który miał swoje korzenie w chłopskim chodzonym (pieszym). Jako taniec korowodowy przeniknął do warstw szlacheckich (posuwisty krok, ukłony, strój). W czasach saskich (XVIII w.) tańczony był na królewskich dworach (nie tylko w Polsce). Mistrzowie muzyki europejskiego baroku (Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann) czynili poloneza częścią instrumentalnych suit i koncertów. Pojęcie tańca polskiego obejmowało wówczas także mazura – dworskie bale rozpoczynał na przykład polonez, a kończył mazur.

Na przełomie XVIII i XIX w. wraz z modą na Orient na polskich dworach magnackich, zwłaszcza na terenie Ukrainy, popularny był kozak. Kojarzony z kulturą rosyjskiego zaborcy, zaczął być jednak zastępowany przez krakowiaka. Kazimierz Brodziński w rozprawie *O tańcach polskich* [„Melitele” 1829, nr 1] dał charakterystykę podstawowych kroków, figur, gestów i sytuacji tanecznych w polonezie, krakowiaku, mazurze i kozaku. W dobie rozbiorów (XIX w.) pogłębiała się rola tych tańców w umacnianiu tożsamości narodowej i kulturowej integracji, a także w manifestacji uczuć patriotycznych. Utrwalił się kanon kulturowy obejmujący pięć tańców: obok poloneza, mazura i krakowiaka, znalazł się w nim kujawiak i oberek – odbicie zakorzenionego w ludowej tradycji zestawu chodzony–goniony. Te tradycje badał i udokumentował wybitny etnograf Oskar Kolberg, wydając w latach 1865–1890 ponad 50 tomów dzieła *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, w którym opisał tańce ze wszystkich regionów ziem polskich. Regionalne pochodzenie tańców narodowych zacierało się stopniowo w świadomości społecznej, ale ich formy użytkowe (towarzyskie) pojawiały się na wsiach, w salonach mieszczańskich, domach szlacheckich i w pałacach arystokracji. Jednocześnie rozpowszechniły się formy stylizowane, w postaci miniatur instrumentalnych (Fryderyk Chopin, Henryk Wieniawski), pieśni (Stanisław Moniuszko), baletów (*Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego) oraz fragmentów operowych (Józef Elsner, Moniuszko). Rytm tańców stały się znamię polskości w muzyce, w każdym z jej gatunków. Tematyka tańców znalazła też odbicie w innych dziedzinach sztuki, w arcydziełach literatury polskiej (Adam Mickiewicz, Bolesław Prus, Władysław Reymont) i malarstwa (Stefan Norblin, Juliusz Kossak, Józef Chełmoński).

W okresie międzywojennym nadal powstawały opery i balety (*Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego), które zawierały narodowe tańce, często o symbolicznym znaczeniu. Na przykład w operobalecie *Boruta* Witolda Maliszewskiego (1930), który przedstawiał konflikty w szatańskiej społeczności polskiej, różne tańce charakteryzowały różne środowiska: wiejskie – oberek i kujawiak, miejskie – tango i fokstrot, a szlacheckie – polonez i mazur. Pod koniec lat 30. XX w. powstawały autonomiczne zespoły popularyzujące polską sztukę tańca za granicą, które miały w repertuarze tańce narodowe. Swoisty typ baletu ludowego stworzyła Jadwiga Mierzejewska, odnosząc sukces w Londynie (1935), Polski Balet Parnella zdobył medal na XI Letnich Igrzyskach Olimpijskich w Berlinie (1936), Polski Balet Reprezentacyjny otrzymał nagrody na festiwalu

sztuki tanecznej w Paryżu (1937) i odbył parokrotne *tournée* po Europie i Stanach Zjednoczonych. Podczas II wojny światowej tańce narodowe podtrzymywały poczucie polskości w środowiskach emigracyjnych. Miał je w swoich programach *Anglo-Polish Ballet* działający w Londynie. Kultywują ich tradycję zespoły polonijne w Stanach Zjednoczonych.

W okresie PRL repertuar folklorystycznych zespołów pieśni i tańca, na czele z Mazowszem i Śląskiem, wypełniały silnie stylizowane tańce narodowe zaliczane do kultury ludu pracującego, co mieściło się w socrealistycznej ideologii i ówczesnej propagandzie. Niemniej zapewniło im to popularność i przetrwanie, a także miejsce w powszechnej edukacji. Pod koniec XX w. nasiliła się tendencja powrotu do folkloru *in crudo*. Janusz Prusinowski od ludowych kapel nauczył się grać i tańczyć mazurka (odmiana mazura); od 2010 organizuje w Warszawie doroczny międzynarodowy festiwal Wszystkie Mazurki Świata, o zróżnicowanym programie artystyczno-edukacyjnym. Popularyzuje mazurka z jego wewnętrznym bogactwem metryczno-rytmicznym i z naturalnością ruchu. Ważną rolę w upowszechnianiu tańców narodowych odgrywają towarzyskie turnieje tańców polskich, ogólnopolskie (od 1999) i międzynarodowe (od 2003), organizowane w różnych miejscowościach, m.in. w Siemiatyczach na Podlasiu, królewskiej rezydencji w Wilanowie, w Puławach, Drohiczynie, Sokołowie Podlaskim.

Polskie tańce narodowe w muzyce cechuje – poza krakowiakiem – trójmiar; wobec dwumiaru obecnego w każdej kulturze etnicznej zapewnia on polskim tańcom oryginalność, podobnie jak efektowne atrybuty wizualne: kapelusze i wianki na głowach, specjalne obuwie, barwne stroje, odmienne w każdym z tańców. W 2016 tańce narodowe zostały wpisane na krajową listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

BIBLIOGRAFIA: Carlos-Machej, K., *Polskie tańce narodowe wartością kultury w dobie zaborów*, Warszawa 2017; Nowak, T., *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016; Tyszkiewicz, A., *Polish Folk Dances and Dance-Song*, London 1946.

Małgorzata Komorowska

Portugalia – rozwój tańca współczesnego

Tradycje tańca w Portugalii łączą w sobie zarówno wpływy zaczerpnięte z kultur współistniejących na Półwyspie Iberyjskim, jak i formy przywiezione przez marynarzy i kupców z innych kontynentów. Poszczególne regiony wykształciły własne formy tańców religijnych i obrzędowych oraz tańce odzwierciedlające życie codzienne. W XV i XVI w. taniec stał się ważnym składnikiem kultury dworskiej, miejskiej i ludowej. Świadczą o tym np. sztuki najpopularniejszego dramatopisarza tego okresu Gila Vicente, których istotnym elementem był zawsze taniec. Na początku XVIII w. na dworze królewskim i w prywatnych siedzibach arystokracji zaczęto wystawiać opery, których integralną częścią był taniec. Pierwszy budynek w stylu włoskim – Ópera do Tejo – otwarto w Lizbonie w 1755. Umożliwiło to występy gościnne śpiewaków i tancerzy włoskich i francuskich; lata 1767–1775 spędził w Lizbonie Jean-Georges Noverre, który wystawiał tu *ballets d'action*. Na przełomie XVIII i XIX w. otwierano kolejne teatry, które potrzebowały rodzimych wykonawców. W tym celu w 1839 utworzono Konserwatorium Narodowe, lecz nie przyczyniło się ono do szybkiego wykształcenia śpiewaków i tancerzy. Do repertuaru teatrów wchodziły balety romantyczne, lecz zazwyczaj występowały w nich gwiazdy z innych krajów. W ostatnich dekadach XIX w. taniec sceniczny pokazywano w zasadzie jedynie

jako wstawki w przedstawieniach operowych. Do I wojny światowej nie pojawiły się rodzime inicjatywy w zakresie tańca scenicznego.

W sezonie 1917/1918 w Lizbonie rezydowały Balety Rosyjskie Siergieja Diagilewa. Choć szersza publiczność uznała występy za zbyt ekstrawaganckie (*Soleil de Nuit* Leonida Miasina zostało wygwizdane), ich artystyczna propozycja znalazła uznanie wśród portugalskich modernistów – pisarza Fernanda Pessoa i malarza José de Almada-Negreirosa, który postanowił założyć amatorski zespół taneczny. W 1932 do władzy w Portugalii doszedł faszystujący dyktator António de Oliveira Salazar, co znacznie spowolniło rozwój sztuki nowoczesnej, gdyż przez władze preferowane były tendencje nacjonalistyczne i konserwatywne. Po II wojnie światowej António Ferro (dyrektor Sekretariatu Krajowej Propagandy) i Francis Graca założyli Companhia Portuguesa de Bailado Verde Gaio, która zainspirowana estetyką Baletów Rosyjskich miała eksplorować tematy historii i folkloru Portugalii. W tym samym czasie powstało Círculo de Iniciação Coreográfica (Koło zainteresowań – wprowadzanie do choreografii), które od 1946 prowadziła Margarida de Abreu, jedyna w tym czasie nauczycielka tańca w Konserwatorium Narodowym, która swoje taneczne umiejętności zdobywała w instytucjach Émile’a Jaques-Dalcroze’a w Genewie i Wiedniu, a także w zespole Sadler’s Wells w Londynie.

W 1956 powstała Fundacja Gulbenkiana, która w 1961 objęła swoim patronatem Grupo Experimental de Bailado, prowadzoną przez Normana Dixona (tancerza z zespołu Ballet Rambert), a w 1965 utworzyła Ballet Gulbenkian, którego artystycznym dyrektorem został Walter Gore. Zespół największe sukcesy osiągnął pod artystycznym kierownictwem chorwackiego choreografa Milko Šparembleka, a następnie Jorge Salavisy. Do jego najciekawszych choreografów w ostatnich dekadach XX w. należeli Olga Roriz i Vasco Wellenkamp, którzy następnie założyli własne zespoły.

W 1977 (trzy lata po rewolucji goździków – demokratycznym przewrocie w Portugalii) pod patronatem Ministerstwa Kultury zaczęły działać Companhia Nacional de Bailado, którą prowadził Armando Jorge w Teatro Nacional de São Carlos (Teatr Narodowy Świętego Karola w Lizbonie). W latach 80. w repertuarze zespołu, poza autorskimi pracami Jorge, znalazły się choreografie George’a Balanchine’a, a w latach 90. Anne Teresy de Keersmaecker i Williama Forsythe’a. W 1984 powstała trzecia znacząca grupa – Companhia de Dança de Lisboa, której artystyczne kierownictwo objął Rui Horta, zainspirowany jazzem i *postmodern dance*.

Od lat 80. Fundacja Gulbenkiana umożliwiała także niezależnym twórcom edukację i rozwój twórczy, m.in. poprzez stypendia i system warsztatowy, co było przyczynkiem eksplozji „nowego tańca portugalskiego” – *Nova Dança Portuguesa*. Za jego inicjatorów uważa się Paula Massano (studiował w Nowym Jorku technikę Merce’a Cunninghama) i Madalenę Victorino (londyńska szkoła Rudolfa Labana). Prezentowali oni swoje prace w miejscach nieteatralnych, takich jak galerie czy fabryki, prowadząc także nieformalną edukację tancerzy [Lepecki 2004].

W 1987, również w ramach Fundacji Gulbenkiana, powstał festiwal Encontros Acarte, który był wydarzeniem popularyzującym nowe tendencje zbliżone do zjawisk takich jak nie-taniec czy taniec konceptualny. Do czołowych twórców tego nurtu należą Vera Mantero (w 2012 występowała na Międzynarodowych Spotkaniach Teatrów Tańca w Lublinie, w 2014 na Festiwalu Reminiscencie w Krakowie prezentowała m.in. solo *Olímpia*), João Fiadeiro, Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, Francisco Camacho. Wspólną charakterystykę ich prac stanowi nie tylko formalizm i interdyscyplinarność, ale i tematyka włączająca wątki feministyczne i polityczne, w tym odwołujące się do historii kolonialnej kraju.

Od końca lat 90. powstają nowe fundacje i niezależne ośrodki oraz festiwale wspierające taniec współczesny. Jednym z najstarszych i największych festiwali jest powstały w 1992

międzynarodowy Quinzena de Dança de Almada (w 2019 występował tu Polski Teatr Tańca ze spektaklem *Żniwa*, choreogr. Iwona Pasińska). Poza prezentacją spektakli festiwal prowadzi Międzynarodową Platformę Choreografów, otwierającą przegląd na młodych twórców z całego świata, ponadto programuje projekty *site-specific*, warsztaty, wystawy, spotkania, pokazy *video dance*.

W latach 1993–2004 stowarzyszenie Danças na Cidade organizowało w Lizbonie jeden z pierwszych festiwali tańca współczesnego skupiony na nowych trendach i niezależnych twórcach. Od 1997 festiwal odbywa się co dwa lata, a stowarzyszenie rozwija inicjatywy związane z wymianą, szkoleniami i twórczością, publikacjami oraz projektami międzynarodowej wymiany i współpracy: Dançar o que é ours, sieci APAP – Advancing Performing Arts Project, i Danse Bassin Méditerranée.

Fundacja Voarte (założona 1998 przez Anę Ritę Barátę – choreografkę, i Pedro Sena Nunesa – reżysera filmowego) skupia się na relacji filmu i tańca, od 2008 organizuje festiwal filmów tańca InShadow Screen Dance Festival. Skoncentrowany na wizualnych aspektach tańca jest także organizowany od 2002 interdyscyplinarny Temps d’Images Lisboa. W 2015 Camacho zainicjował w Lizbonie Cumplicidades, festiwal skupiony na nowych, performatywnych zjawiskach w tańcu, z uwzględnieniem regionów takich jak Turcja czy kraje arabskie (w 2015 występowała tu Aleksandra Osowicz).

Od lat 90. ważnymi miejscami prezentacji tańca współczesnego w Porto były filie miejskiego teatru Campo Alegre i Rivoli (zwłaszcza pod dyr. Isabel Alves Costy 1989–2006 i od 2014 choreografa Tiago Guedesa). Przy Campo Alegre zrzeszeni są także inni artyści i zespoły, w tym m.in. Companhia Instável (założona w 1998, dyr. Ana Figueira), wspierająca kooperację tancerzy z obszaru *urban dance* (zob. taniec uliczny) i tańca współczesnego. W 1998 w Porto powstało stowarzyszenie Fábrica de Movimentos, promujące różne dziedziny sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem tańca niezależnego. W latach 2006–2018 w mieście działało centrum artystyczne Fábrica, gromadzące kilkanaście niezależnych grup teatralnych i tanecznych. W Lizbonie mieści się dom produkcyjny P.OR.K, prowadzony przez pochodzącą z Republiki Zielonego Przylądka Marlene Monteiro Freitas – jedną z najbardziej wyrazistych i uznanych obecnie artystek tańca współczesnego (m.in. Srebrny Lew Biennale w Wenecji w 2018). Inną choreografką rozpoznawalną na międzynarodowej scenie jest Tânia Carvalho, działająca także na polu muzyki, filmu i sztuk plastycznych. Stworzyła choreografie m.in. dla Baletu Opery Lyońskiej (*Xylographie*, 2016) czy Narodowego Baletu Portugalii (*S*, 2018).

W 2016 trzy miasta: Porto, Matosinhos i Gaia powołały międzynarodowy festiwal DDD – Dias de Dança (dyr. artystyczny Guedes), prezentujący eklektyczny program od teatru tańca po *urban dance*, w tym m.in. koprodukcje sieci portugalskich teatrów. Przy współudziale miast Minde, Alcanena i Cartaxo od 2009 organizowany jest interdyscyplinarny Festival Materiais Diversos, koncentrujący się na tańcu współczesnym – jest to niezależna struktura wspierająca artystów także w zakresie rozwoju widowni i promocji spektakli. Z kolei w Algarve od 2017 odbywa się, jako prywatna inicjatywa, Portugal Contact Festival.

Narodowe Konserwatorium w Lizbonie kształci tancerzy w technice współczesnej i klasycznej, działa tutaj także filia Royal Academy of Dance, oparta na technice klasycznej. Uniwersytet Lizboński prowadzi studia licencjackie na kierunku taniec, studia na poziomie licencjackim i magisterskim prowadzone są także w Instituto Politécnico de Lisboa. Działają też szkoły prywatne oraz szereg programów warsztatowych i letnich kursów. Do najważniejszych badaczy tańca portugalskiego zalicza się José Sasportesa (historyk tańca i polityk, minister kultury w latach 2000–2001) i pochodzącego z Brazylii André Lepeckiego (teoretyk nowych nurtów w New York University, w 2014 prowadził warsztaty i wykłady w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie).

Dzięki międzynarodowym sieciom Modul Dance i APAP w Polsce w ostatnich latach gościli tacy twórcy portugalscy jak Ana Borralho i João Galante (Festiwal *Ciało/Umysł* 2014, 2015, 2019, 2022) czy Sofia Dias i Vítor Roriz (*Stary Browar Nowy Taniec* 2013) oraz Claudia Dias, prowadząca warsztaty w ramach Alternatywnej Akademii Tańca (2013).

BIBLIOGRAFIA: *Ballet Gulbenkian 1965–1975*, Lisboa 1976; Lepecki, A., *Moving Without the Colonial Mirror. Modernity, Dance, and Nation in the Works of Vera Mantero and Francisco Camacho (1985–97)*, 2004, <http://sarma.be/docs/619> (dostęp: 7.08.2020); Ribeiro, A.P., *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa 1994; Sasportes, J., *Historia da dança em Portugal*, Lisboa 1970; Sasportes, J., *Trajectória da dança em Portugal*, Lisboa 1979; Sasportes, J., A.P. Ribeiro, *History of Dance*, Lisboa 1994; Sasportes, J., H. Coelho, M. de Assis, *Dança em Lisboa 1910–1994*, Lisboa 1991.

Katarzyna Słoboda, Joanna Szymajda

Postmodern dance

termin odnoszący się do filozofii, estetyki tańca i technik tańca tworzonych od początku lat 60. i rozwijanych do lat 90. XX w., początkowo w Nowym Jorku, potem w innych ośrodkach Stanów Zjednoczonych, ostatecznie spopularyzowanych na całym świecie.

Za moment narodzin *postmodern dance* uważa się działalność grupy artystów związanych z Judson Dance Theater (1962–1963), a później z grupą Grand Union (1970–1976). Był to kolektyw artystyczny oddany wspólnej pracy, którą charakteryzowała ciągłość i spontaniczność, zaś poszczególne kompozycje ruchowe, prezentowane zwykle w miejscach nieteatralnych, wyznaczały kolejne etapy nieprzerwanej fazy twórczej. O specyfice *postmodern dance* decydowało nastawienie na proces oraz unikanie formy spektaklu i prezentacji ruchu, co miało odróżniać go od formalizmu i wirtuozerii baletu oraz od teatralności i ekspresyjności *modern dance*.

Twórcy *postmodern dance*, m.in. Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Deborah Hay, Lucinda Childs, Douglas Dunn, Carolee Schneemann, uznali, że taniec to w istocie ruch sam w sobie, bezcelowy i abstrakcyjny, realizujący właściwe sobie cele i niepoddający się żadnym technicznym ograniczeniom, lecz podążający spontanicznie za impulsami odkrywanymi w działaniu. Przekonani, że tańcem jest w istocie każdy sposób poruszania się, codzienne czynności i spontaniczne gesty, kinetyczne reakcje ciała na kontakt z innym ciałem lub przedmiotem, odpowiedź na fizyczne wyzwania, jakie stawia naturalna lub intencjonalnie ustrukturyzowana przestrzeń, dążyli do uwolnienia ruchu od uprzednich wobec niego form i od założonej mimetycznej figuratywności. Taki ruch nie jest przeznaczony do oglądania, niczego zatem nie prezentuje, nie dąży do estetycznej atrakcyjności, unika narracyjnych skojarzeń i symboliki, nie ujawnia emocji. Jest to ruch, który może się zrodzić w każdym ciele, również niewytrenowanym, a nawet nie w pełni sprawnym. Prostota ruchu nie musi oznaczać łatwości, może zawierać w sobie ryzyko czy akrobatyczne wyzwanie, chodzi raczej o to, żeby każdy ruch pochodził z ciała i z przestrzeni, wykorzystując właściwe im cechy fizyczne, takie jak ciężar, równowaga, napięcie i relaksacja, powtarzalność, kontrastowość, wzajemność. Dzięki tym cechom taniec uzyskuje wymiar naturalny, świadomie unika związków ze sztuką, odrzucając właściwą jej wzniosłość i ekskluzywność. Końcowy produkt okazuje się mniej ważny od samego procesu powstawania, a nawet od samej, niezobowiązującej, gry z możliwościami ciała spotykających się w przestrzeni i odnoszących się do niej. W takiej sytuacji podział na tancerzy

i nie-tancerzy, wykonawców i choreografów zacięra się, taneczna kompozycja tworzy się spontanicznie i egalitarnie; składają się na nią nie tylko ruchy proste, ale często również minimalne, a obecne w nim przedmioty, muzyka i tekst funkcjonują na zasadach równorzędnych z performerami, wchodząc z nimi w przypadkowe interakcje. Przypadkowość, obok improvizacji i abstrakcji, wykorzystywał w swoich kompozycjach choreograficznych Merce Cunningham, duchowy patron nurtu *postmodern dance*, podążając za postulatami, jakie dla muzyki formułował John Cage, ściśle współpracujący z tancerzami. Zastosowanie metod aleatorycznych pozwalało wykonawcy skupić się na aspektach czysto kinetycznych i tym samym zdepersonalizować układ ruchowy, zaś widzowi umożliwiało percepcję poszczególnych elementów kompozycji choreograficznej w izolacji, dzięki czemu każdy mógł interpretować je niezależnie od hierarchicznej czy strukturalnej kontekstualizacji.

Z *postmodern dance* wyszły trzy najbardziej charakterystyczne nurty: analityczny, redukcjonistyczny, minimalistyczny (prace Rainer, Paxtona, Roberta Morrisa i Childs); barokowy i teatralny, często humorystyczny (Gordon, Arlene Rothlein, Fred Herko) oraz multimedialny (Elaine Summers, Judith Dunn, Philip Corner). Z ruchu *postmodern dance* powstała też, zapoczątkowana przez Paxtona, jedna z najbardziej popularnych obecnie technik tańca współczesnego – kontakt improvizacja.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Burt, R., *Judson Dance Theater*, New York 2006; Burt, R., *Undoing postmodern dance history*, 2004, <http://sarma.be/docs/767> (dostęp: 23.05.2022); Perron, W., *Moja droga od baletu do tańca postmodernistycznego*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Rainer, Y., *Work 1961–1973*, Halifax 1974; Siegel, M., *The Shapes of Change*, New York 1981.

Jadwiga Majewska

Pracownia Fizyczna

[także Pracownia Fizyczna Jacka Owczarka]

zespół taneczny założony w 2009 przez Jacka Owczarka wraz z grupą absolwentów Państwowego Pomaturalnego Studium Kształcenia Animatorów Kultury w Kaliszu oraz studentów Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. W pracy zespołu dominowały taniec współczesny oraz improvizacja, ale uzupełniały je narzędzia i formy pojawiające się w kontekście kolejnych projektów i indywidualne kompetencje członków grupy. Wielu z nich z czasem rozwijało własne kariery, m.in. Aneta Janowska – tancerka i choreografka współpracująca z teatrami dramatycznymi; Dawid Lorenc – tancerz pracujący w Carte Blanche w Norwegii; Martyna Jagodyńska – tancerka, choreografka i pedagog łódzkich zespołów młodzieżowych; Joanna Jaworska – tancerka i choreografka współpracująca z Teatrem Chorea (zob. Stowarzyszenie Teatralne Chorea) oraz innymi niezależnymi zespołami; Paweł Grała – choreograf i improvizator, współtwórca spektakli oraz założyciel Fundacji Kipisz; Wojciech Łaba – pedagog i reżyser; Urszula Parol – tancerka. Część członków zespołu została pedagogami Akademii Muzycznej w Łodzi, w tym Aleksandra Łaba, Krzysztof Skolimowski, Paweł Skalski oraz Anna Skolimowska. Pracownia współpracowała także z Iwoną Olszowską, Aleksandrą Ścibor, Adrianem Bartczakiem, Anną Piotrowską oraz Hubertem Żórawskim.

W ciągu czterech lat istnienia grupy zrealizowano m.in. *Powyżej nieba* (rekonstrukcja choreografii Witolda Jurewicza z 1998, przygotowana przez Owczarka i Skolimowskiego, 2009), *Len* (reż. i choreogr. Skolimowski, 2009). Liderem grupy pozostał Owczarek, dlatego zespół zaczął być z nim utożsamiany; w jego choreografii powstały spektakle: *Meandrująca rzeka* (2009); *a3* – inspirowany analizą ruchu Rudolfa Labana (2010); *Zdarzenia* (2011) – spektakl improwizowany, nadal grany, w którym poza zmieniającą się przez lata grupą tancerzy istotną rolę odgrywa akompaniament duetu *SzaZa* (Paweł Szamburski i Patryk Zakrocki), prezentowany był m.in. na festiwalach w Warszawie, Lublinie, Białymstoku, Stuttgarcie oraz Wiedniu; *Re:akcje* (2012), wykonane m.in. podczas Polskiej Platformy Tańca 2014 w Lublinie; *Fajdros* (2013); *Soul Project / PL* (2013) w reż. Davida Zambrano; bajka *Wszystko się rusza* (2014), stworzona we współpracy z Teatrem Pinokio w Łodzi.

Tomasz Ciesielski

Praktyka-jako-badanie

[ang. *practice-as-research*, PaR]

strategie badawcze łączące metodologie naukowe oraz narzędzia i dyskursy twórcze, w których praktyka lub dzieło artystyczne jest przedkładane jako istotny dowód przeprowadzonego badania. W zależności od stopnia rozwoju i rozpowszechnienia przyjmują formę doraźnych propozycji metod, narzędzi i konkretnych protokołów badawczych lub regionalnych szkół posiadających zdefiniowane założenia metodologiczne. Początek ich rozwoju to lata 80. XX w., gdy powstały pierwsze doktoraty oparte na PaR – także w zakresie tańca oraz sztuk performatywnych – w Finlandii, Wielkiej Brytanii, Australii i Kanadzie.

Wskazuje się na trzy źródła kulturowe PaR: zwrot praktyczny [*The Practice Turn...* 2001], performatywny [Domańska 2007] oraz kognitywny [May 2015], które wywołały rozpoznawalny przynajmniej od połowy minionego wieku trend włączania zarówno metod nauki w obręb sztuki, jak i artystycznych strategii twórczych w dyskurs naukowy. W polskim dyskursie w 2007 Ewa Domańska zwróciła uwagę na taką możliwość w swojej refleksji dotyczącej konsekwencji zwrotu performatywnego dla humanistyki. Podkreśliła wówczas wynikającą z niego konieczność prowadzenia wielodyscyplinarnych badań, w których badacz tworzy wiedzę „w solidarności z podmiotami i przedmiotami swoich badań, a nie w dystansie do nich; [...] świadomie i aktywnie uczestniczy w tworzeniu świata innych, podobnie jak i oni współtworzą jego/jej świat” [Domańska 2007: 60].

Polski termin „praktyka-jako-badanie” (i jemu pokrewne) pozostaje kalką z języka angielskiego i zwykle ustępuje miejsca pojęciu źródłowemu. Przeważnie odnosi się też do współczesnej anglosaskiej tradycji akademickiej. Jego dość szeroką definicję proponuje Robin Nelson, według którego „PaR dotyczy projektów badawczych, w których praktyka jest kluczową metodą badania i gdzie, w odniesieniu do sztuki, praktyka (twórcze pisanie, taniec, kompozycja muzyczna/wykonanie, teatr/performance, wystawa, film lub inna praktyka kulturowa) jest przedkładana jako istotny dowód przeprowadzonego badania” [*Practice as research...* 2013: 8–9]. W istocie jednak taka definicja stanowi już obraz konkretnych wyborów metodologicznych obecnych w refleksji Nelsona, nie obejmuje także w pełni wielu różnie nazywanych i niekiedy znacznie od siebie odmiennych praktyk uwzględniających zaangażowanie działań artystycznych w proces badawczy, m.in. *practice-led research*, *practice-based research*, *artistic research*, *research-based practice*, *studio-based research* czy *arts-based research*. Ich mnogość – kilkanaście terminów – oraz

znaczne zróżnicowanie są efektem wielości kontekstów dyskursywno-kulturowych, w jakich powstawały, i śladem rizomatycznego charakteru koncepcji praktyki-jako-badania. Jak zauważają Barbara Hawkins i Brett Wilson, strategie te są teraz na etapie samopotwierdzania swojej obecności i pomimo wartościowych wysiłków praktyków oraz naukowców, aby wytyczać granice terytoriów i definiować obszary, badania opatrzone hasłem PaR są prawie nieuchronnie prowadzone w sposób niejednolity [Hawkins, Wilson 2017]. Badacze – zarówno zawodowi artyści, jak i naukowcy niemający wykształcenia artystycznego – w dynamiczny i dość nieobliczalny sposób sięgają po metody oraz metodologie, utrudniając wprowadzenie trwałych delimitacji.

Kryteriami charakteryzującymi i zarazem różnicującymi propozycje PaR względem siebie i innych metod jakościowych są: 1) charakter pytania badawczego, które może dotyczyć np. wybranej techniki artystycznej, aspektów doświadczenia estetycznego lub relacji pomiędzy dziełem a szerszym kontekstem społeczno-kulturowym i może prowadzić do wytworzenia nowej wiedzy na ich temat. Hipoteza badawcza może też być zorientowana na cele wdrożeniowo-zawodowe, tj. doskonalenie narzędzi i metod twórczych lub polityczno-kulturowych, a zatem wykształcenie lub modyfikację istniejących praktyk kulturowych. W każdym przypadku wyniki badań mają być jawne i możliwe do sfunkcjonalizowania przez innych, a ich wartość powinna wykraczać poza indywidualne cele oraz potrzeby badacza. Odróżnia to PaR od poszukiwań twórczych podejmowanych faktycznie przez każdego artystę, ale wyłącznie po to, by wytworzyć dzieło sztuki lub prowadzić indywidualną praktykę artystyczną. Duży nacisk kładziony jest więc na kształtowanie adekwatnych 2) form komunikowania czy też publikowania wyników badań, które obejmują teksty kultury od artykułów naukowych po wydarzenia performatywne traktowane jako samodzielne formy upowszechniania. Zróżnicowane są w nich 3) relacje artysty-badacza z przedmiotem badań, którym często jest doświadczenie własne lub innych uczestników procesu, w którym obecny jest także sam badacz. W tych przypadkach dystans badacza do przedmiotu badania może być minimalny lub żaden, a jego wpływ na przebieg eksperymentu i obserwowanego zjawiska bardzo znaczący. Istotnym wyróżnikiem jest także 4) dominujący dyskurs refleksji, która może być prowadzona wyłącznie na podstawie praktyki artystycznej i związanego z nią aparatu wyobraźniowo-pojęciowego lub istniejących dyskursów naukowych i filozoficznych. Jest to niezależne od 5) obszaru prowadzonych badań, który może stanowić dowolny aspekt sztuki tańca. Zewnętrznym, ale często kluczowym czynnikiem formującym daną propozycję PaR jest 6) kontekst organizacyjno-instytucjonalny – realizacja działań w ramach uniwersytetów, instytucji i organizacji artystycznych lub akademii sztuki – który wymusza dostosowywanie się do określonych podziałów dyscyplin i metod ewaluacji badań.

Współczesnymi przykładami PaR w zakresie tańca są np. prace brytyjskiego badacza Scotta deLahunty we współpracy z choreografem Wayne'em McGregorem, skoncentrowane na rozwijaniu strategii choreograficznych w kontekście nauk o poznaniu, kanadyjskiej badaczki oraz dramaturżki Pil Hansen, rozwijającej generatywne systemy performatywne, Carli Fernandes i Stephana Jürgensa, tworzących praktyki będące zarazem twórczymi, jak i badawczymi narzędziami choreograficznymi, oraz innych badaczy skupionych wokół grup roboczych dotyczących praktyki-jako-badania w międzynarodowych sieciach – Dance Studies Association oraz Performance Studies International, które stanowią dla nich istotne forum wymiany doświadczeń. Znaczącymi kontynentalnymi ośrodkami kształcącymi z wykorzystaniem metod PaR są Institut für Angewandte Theaterwissenschaft w Giessen we współpracy z departamentem tańca współczesnego w Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem, Academie voor Theater en Dans w Amsterdamie oraz Uniarts w Helsinkach. W Polsce badania

wpisujące się w propozycje PaR prowadzą m.in. Monika Błaszczak, Tomasz Ciesielski, Hanna Raszewska-Kurska, Mateusz Szymanówka, Marta Ziólek.

BIBLIOGRAFIA: Barton, B., *Introduction I. Wherefore PAR? Discussions on a line of flight*, [w:] *Performance as research. Knowledge, methods, impact*, red. B. Barton, M. Dreyer-Lude, B. Spatz, New York 2017; Ciesielski, T., *Strategie „performance as research” – współczesny dyskurs i projekty badawcze w zakresie sztuk performatywnych*, Łódź 2021 (rozprawa doktorska, maszynopis); Domańska, E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5; Fernandes, C., S. Jürgens, *Moving from an Artist-led Practice into Self-emerging Educational Approaches*, „Performance Research” 2016, nr 21; Hawkins, B., B. Wilson, *A Fresh Theoretical Perspective on Practice-Led Research*, „International Journal of Art & Design Education” 2017, nr 36; May, J., B. Calvo-Merino, S. deLahunta i in., *Points in mental space. An interdisciplinary study of imagery in movement creation*, „Dance Research” 2011, nr 29 (supplement); May, S., *Rethinking Practice as Research and the Cognitive Turn*, London 2015; *Practice as research in the arts. Principles, protocols, pedagogies, resistances*, red. R. Nelson, New York 2013; *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*, red. H. Smith, R.T. Dean, Edinburgh 2009; *Strategie choreograficzne. Nowe perspektywy*, red. T. Ciesielski, M. Bartosiak, Łódź 2017; *The Practice Turn in Contemporary Theory*, red. T.R. Schatzki, K. Knorr-Cetina, E. von Savigny, New York 2001.

Tomasz Ciesielski

Praktyki somatyczne

techniki wspomagające, metody świadomej pracy z ciałem (m.in. Body Mind Centering®, metoda Feldenkraisa®, Ideokinesis), łączące wiedzę naukową z doświadczeniową eksploracją anatomii, przyznające kluczową rolę zmysłowi propriocepcji, dotykowi i oddechowi w procesie uczenia się i reorganizacji ruchu. Pionierzy z początku XX w. często wychodzili od własnych fizycznych ograniczeń (m.in. Alexander, Feldenkrais), a autoterapię rozwinęli w praktykę uważności na postawę i ruch w życiu codziennym. Nazwę praktyki somatyczne (ang. *somatics*, *somatic education*) wprowadził Thomas Hanna, filozof i wczesny uczeń Feldenkraisa, w opublikowanej w 1970 pracy *Bodies in Revolt. A Primer in Somatic Thinking*, używając gr. *soma* – określającego „całość żyjącego ciała”. W kontekście edukacji tanecznej w latach 60. dla praktyk somatycznych posługiwano się określeniem *body therapies*, co podkreślało ich funkcję terapeutyczną. Zakładają one zdolność ciała do samoregulacji, która bywa zakłócana przez nawyki ruchowe, wzorce kulturowe oraz indywidualne doświadczenia. W somatycznym paradygmacie umysł jest ucieleśniony, a procesy emocjonalne mogą wchodzić z nim w twórczy i uzdrawiający dialog. Zajęcia prowadzone są w atmosferze nieoceniania, nastawione na indywidualny proces poznania i samodzielne zauważanie informacji zwrotnych, płynących z układu nerwowego. Ciało rozumiane jako proces, nie jako obiekt, jest źródłem wiedzy, dlatego ważny jest tu element samoobserwacji. Techniki wykorzystywane do zwiększenia świadomości procesów zachodzących w ciele to przede wszystkim praca z oddechem, subtelnym ruchem, odczuciem, dotykiem (również manipulacją), wyobraźnią, rysunkiem, głosem, w połączeniu z różnymi teoriami (wzorce rozwojowe ruchu), zasadami dotyczącymi ustawienia ciała w polu grawitacji i mapami (schemat, obraz ciała) – jego anatomią (układem szkieletowym, powięziowym, nerwowym etc.), fizjologią i dynamiką w ruchu. Celem

wielu metod jest dążenie do bardziej optymalnego ustawienia (*alignment*) ciała, dzięki czemu ruch staje się łatwiejszy i bardziej wyartykułowany, oraz zwiększenia jego możliwości do funkcjonalnej adaptacji, na co pozwala przeorganizowanie nawykowych i nieświadomych wzorców ruchowych.

Źródła myślenia somatycznego w kontekście tańca sięgają przełomu XIX i XX w. w Europie i Stanach Zjednoczonych: poszukiwania bardziej naturalnego ruchu przez François Delsarte'a, ekonomii ruchu kobiety w ćwiczeniach Bess Mensendieck czy analizy wysiłku Rudolfa Labana. Wymienić też można psychoanalizę, filozofię pragmatyczną Johna Deweya czy fenomenologię jako fragmenty horyzontu teoretycznego. Praktyki ruchowe innych kultur miały globalny (filozofia Wschodu) i jednostkowy wpływ na przedstawicieli metod somatycznych, jak joga (Ida Rolf), judo (Feldenkrais), Chi-Kung (Irmgard Bartenieff), *butō* (Sandra Fraleigh) czy taniec Haiti (Emilie Conrad). Do pionierów somatycznych praktyk wg Marty Eddy należą m.in. Frederick Matthias Alexander (technika Alexandra), Irmgard Bartenieff (Bartenieff Fundamentals™), Moshe Feldenkrais (metoda Feldenkrais®), Mabel Ellsward Todd (Ideokinesis), Ida Rolf (Rolfing®, integracja strukturalna). Do drugiej generacji Eddy zalicza już tancerki, które nadały nowy kierunek edukacji somatycznej: Annę Halprin (Life/Art Process®), Elaine Summers (Kinetic Awareness®), Judith Aston (Aston Patterning®), Sandrę Fraleigh (Shin Somatics®), Bonnie Bainbridge Cohen (Body Mind Centering®), Emilie Conrad (Continuum®), Nancy Topf (Topf Technique / Dynamic Anatomy®) oraz Margaret H'Doubler i Marthę Myers – jako promotorki somatycznego podejścia.

BIBLIOGRAFIA: Batson, G., *Somatic Studies and Dance. International Association for Dance Medicine and Science*, <https://iadms.org/media/3599/iadms-resource-paper-somatic-studies-and-dance.pdf> (dostęp: 7.09.2017); Eddy, M., *Mindful Movement. The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, Chicago 2016; Krasnow, D.H., M.V. Wilmerding, *Motor Learning and Control for Dance, Human Kinetics*, Champaign 2015.

Gabriela Karolczak

Prawo autorskie w tańcu

kompleks zagadnień związanych z autorskimi prawami osobistymi i prawami majątkowymi do choreografii, prawami wykonawczymi (tancerze, performerzy) oraz innymi powiązаныmi obszarami (prawo do wykorzystania muzyki, scenografii, kostiumów, tekstów, współautorstwo dzieł, utwory łączone, licencje, zbiorowe zarządzanie prawami, dzieła zależne, inspirowane etc.). Szczegółowe kwestie regulują systemy prawne kraju, w którym dzieło powstało i/lub jest eksploatowane (z uwagi na terytorialny charakter ochrony praw autorskich i pokrewnych).

Początki ochrony praw autorskich w obszarze tańca i choreografii zbiegają się z ogólną historią prawa jako nauki i praktyki (od XVIII w.). W przypadku tańca i choreografii szczególną kwestią jest zdefiniowanie utworu choreograficznego oraz utrwalenia dzieła. Sposób utrwalenia dzieła choreograficznego wiąże się z jego niematerialnym charakterem, współcześnie może zostać dokonane przy użyciu notacji lub nagrania filmowego. Pod koniec XIX w. zdarzały się przypadki odmowy uznania za dzieło choreografii, która nie spełniała np. norm obyczajowych (Loïe Fuller). Pionierki tańca modernistycznego (Isadora Duncan, Fuller) borykały się z naruszeniem ich praw przez podszywające się pod nie tancerki. Procesy z powodu naruszenia prawa autorskiego toczyli m.in. Marius Petipa i Kurt Jooss, w związku z rozpowszechnianiem utworu bez zgody twórcy, czy

Martha Graham, która procesowała się o prawa do swoich choreografii z powołaną przez siebie fundacją, która przejęła zarządzanie jej prawami autorskimi. Spór na gruncie prawa autorskiego dotyczący spektaklu *Upadek Ikara* toczył się także pomiędzy Frédérikiem Flamandem a Maurice'em Bérartem. Przedmiotem roszczenia może być również uznanie autorstwa, np. umieszczenie nazwiska autora/autorki choreografii na plakacie spektaklu czy w metryce filmu. Kwestią sporną staje się obecnie udział tancerza/performera we współtworzeniu dzieła, zwłaszcza w przypadkach choreografii zawierających sekcje improwizowane, oraz współautorstwo choreografów pracujących przy spektaklach teatralnych i operowych, a także ochrona praw autorskich do technik i metod nauczania tańca. Prawo autorskie oraz pojęcie autorstwa stały się także przedmiotem metarefleksji w tańcu. Twórcy tańca konceptualnego czy tańca krytycznego kwestionują te pojęcia i zasady autorstwa czy współautorstwa dzieła, np. w przypadku kolektywów artystycznych, w których powstają choreografie zbiorowe. Innym przykładem jest spektakl *Xavier Le Roy* (2000) stworzony przez Xaviera Le Roya, ale rozpowszechniany jako dzieło Jérôme'a Bela.

Choreografia i taniec rzadko stanowią przedmiot prac naukowych z dziedziny prawa, sporadycznie są też przedmiotem rozpraw sądowych. W Polsce można wskazać spór pomiędzy Operą Bałtycką a Teatrem Muzycznym Capitol we Wrocławiu dotyczący spektaklu *Eurazja* Izadory Weiss (2008).

BIBLIOGRAFIA: Felchner, K., *Choreografia i pantomima w świetle prawa autorskiego*, Warszawa 2012.

Joanna Szymajda

Preljocaj Angelin

[ur. 1957]

francuski tancerz i choreograf, jeden z najbardziej uznanych przedstawicieli nowego tańca francuskiego (*nouvelle danse française*). Jego rodzice pochodzili ze wspólnoty albańskojęzycznej obszaru obecnej Czarnogóry i przybyli do Francji jako uchodźcy polityczni z byłej Jugosławii. Edukację rozpoczął w zakresie tańca klasycznego, a następnie tańca współczesnego u Karin Waehner oraz w nowojorskiej szkole Merce'a Cunninghama, w 1987 przebywał w Japonii, gdzie poznał teatr *nō*. Na początku kariery był tancerzem w zespole Quentina Rouilliera w Caen, a następnie Violi Faber w Angers i Dominique'a Bagoueta w Montpellier.

Jako choreograf zadebiutował w 1984 spektaklem *Aventures coloniales* (wraz z Michelem Kelemenisem) na festiwalu Montpellier Danse, w tym samym roku otrzymał pierwszą nagrodę w Konkursie Choreograficznym w Bagnolet za spektakl *Marché noir*. W 1985 założył w Châpigny-sur-Marne zespół Compagnie Preljocaj. W tym czasie powstał m.in. spektakl *À nos héros* (1986), eksplorujący ikonę bohatera przez pryzmat monumentalnej estetyki pomników realnego socjalizmu.

Pierwszą dekadę jego twórczości charakteryzuje połączenie bazy neoklasycznej, *modern dance* i technik współczesnych z liryzmem i zmysłowością choreografii; wśród prac z tego okresu wyróżnić należy m.in. *Wesele* Igora Strawińskiego (1989), pierwszy spektakl Preljocaja, z którym został zaproszony na Festiwal w Awinionie (później stał się jego regularnym gościem). W *Weselu* – pomyślanym na pięć par, którym towarzyszą uosabiające panny młode lalki wielkości człowieka – choreograf porzucił oryginalne libretto, ale zachował jego esencję, aby dokonać swoistej psychoanalizy instynktownych przemocowych „rytuałów małżeńskich”; spektakl ten stał się

także przyczynkiem do wywiadu–rozmowy choreografa z Romanem Polańskim (opublikowanej w 1992). Inną znaczącą pracą z tego okresu jest *Romeo i Julia* Siergieja Prokofiewa (1990), spektakl zrealizowany dla Opery Lyońskiej przy współpracy pochodzącego z Serbii uznanego artysty komiksowego Enkiego Bilala (scenografia i kostiumy).

W 1992 zespół przeniósł się do Châteauvallon, w tym samym roku choreograf otrzymał Grand Prix national de la danse ministra kultury Francji. W 1993 Patrick Dupond zaprosił Compagnie Preljocaj do Opéra national de Paris, by tam zaprezentowała *Wesele* oraz nowe choreografie – *Paradę* i *Ducha róży* w wieczorze poświęconym *Baletom Rosyjskim*. W kolejnym roku powstał *Le Parc* (muz. Wolfgang Amadeus Mozart) – jego pierwszy spektakl repertuarowy dla zespołu Opery Paryskiej, osnuty wokół tematyki libertynizmu XVIII w., zarówno w choreografii, jak i kostiumach utrzymany w neobarokowej estetyce, przełamanej współczesnymi elementami (spektakl otrzymał nagrodę Benois de la danse w 1995). Ten sam temat powrócił w 1998 w *Casanovie*, stworzonym również dla baletu paryskiego.

W 1996 zespół przeniósł się do Aix-en-Provence, gdzie otrzymał status narodowego centrum choreograficznego i zmienił nazwę na Ballet Preljocaj. W 1997 występował w USA, nagrodzony tam Bessie Award za *Ducha róży* i *Wesele*, z kolei we Francji wyróżnienie zdobył spektakl *Romeo i Julia* (Victoire de la musique).

Jego styl choreograficzny ewoluował w tym czasie m.in. przez zastosowanie nowych technologii w serii multimedialnych spektakli (m.in. *Helikopter*, muz. Karlheinz Stockhausen, 2001). W 2001 w koprodukcji z Staatsoper w Berlinie powstało *Święto wiosny*, neoklasyczne w technice, ale w warstwie fabularnej odważnie aktualizujące libretto słynnego dzieła – Ofiarą jest tutaj zgwałcona dziewczyna, odrzucona zarówno przez grupę mężczyzn, jak i kobiet. Natomiast *Near Life Experience* (2002) – medytacyjny i transowy spektakl do muzyki elektronicznej popularnego duetu Air, przyniósł zespołowi największy jak dotychczas międzynarodowy sukces. W 2004 powstały bardziej radykalne i eksperymentalne prace *Empty Moves (part I)* do muz. Johna Cage’a i *N*, odnosząca się do problemu homofobii i przemocy, zrealizowana z udziałem duetu artystycznego Granular Synthesis, odpowiedzialnego za projekcje 3D i elektroniczną ścieżkę dźwiękową.

W 2006 Ballet Preljocaj przeniósł się do nowej siedziby – centrum tańca Pavillon Noir, którego Preljocaj został dyrektorem. Tutaj powstała *Królowna Śnieżka* Gustava Mahlera (2008) – balet romantyczny z ekstrawaganckimi kostiumami Jean-Paula Gaultiera. W 2009 na zamówienie Festiwalu Montpellier Danse stworzył *Le Funambule* do tekstu Jeana Geneta – pierwsze solo, które również sam wykonywał. W kolejnych latach powstały wielkospektaklowe produkcje – *Siddharta* dla Opery Paryskiej (muz. Bruno Mantovani, 2010), *La Fresque* (muz. Air, 2016), oparta na tradycyjnych baśniach azjatyckich, zaś w 2021 nawiązująca do kryzysu klimatycznego „ekologiczna” wersja *Jeziora łabędziego*.

Jego dorobek obejmuje ponad 50 choreografii, w tym siedem w repertuarze Opery Paryskiej, ale także prace eksperymentalne, m.in. wideo *Haka* (2007), inspirowane tańcem nowozelandzким, powstałe z okazji mistrzostw świata w rugby, liczne adaptacje filmowe własnych choreografii, a także filmy krótkometrażowe, choreografie do filmów czy adaptacja komiksu (*Polina, danser sa vie* z Valérie Müller, 2016) oraz projekty społeczne (m.in. z kobietami więźniarkami). Jego prace weszły do repertuaru zespołów na całym świecie (La Scala, New York City Ballet, Balet Teatru Bolszoi, Bawarski Balet w Monachium, Staatsoper w Berlinie); w Polsce zespół prezentował się w 1999 podczas Krakowskiej Wiosny Baletowej, natomiast *Święto wiosny* zrealizował Kielecki Teatr Tańca (2013).

Jako choreograf płynnie operuje zróżnicowanym językiem ruchowym, od neoklasyki po realizację oscylujące na granicy tańca conceptualnego, tworzy zarówno dla szerokiej publiczności,

współpracując z twórcami z kręgu kultury popularnej, jak i dla widzów poszukujących eksperymentu i awangardy, interesuje go zarówno ciało poetyckie i liryczne, jak i fizyczność ciała robotnika czy wirtualne ciało nowych technologii. Nie unika przy tym zaangażowania w sprawy społeczne i polityczne (również dosłownie – anegdotyczna stała się jego odmowa współpracy z merem miasta Toulon, reprezentującym skrajnie prawicowy Front National). W 2019, obok Thierrego Malandaina i Blanki Li, został członkiem prestiżowej sekcji choreografii francuskiej Akademii Sztuk Pięknych. Poza wspomnianymi nagrodami otrzymał m.in. francuskie wyróżnienia Oficera Orderu Sztuki i Literatury oraz Kawalera Legii Honorowej.

BIBLIOGRAFIA: Bollack, J., I. Kadaré, B. Paulino-Neto, *Angelin Preljocaj – Roman Polanski*, Paris 1992; Cruz, F., A. Kuroda, *Angelin Preljocaj. Topologie de l'invisible*, Paris 2008; Freschel, A., G. Delahaye, *Angelin Preljocaj*, Paris 2003.

Joanna Szymajda

Prusicka Irena

właśc. Irena Prusicka-Waśniewska [1911–2001]

polska tancerka, choreografka, dramatopisarka, pedagog tańca i instruktorka amatorskiego ruchu teatralnego. Uczyła się m.in. w szkole baletowej Lidii Nielidowej w Moskwie, szkole Janiny Mieczynskiej w Warszawie, drezdeńskiej szkole tańca Mary Wigman (dyplom z wyróżnieniem), której styl silnie wpłynął na jej późniejszą twórczość; Irena Turska napisała o niej: „najczystsza reprezentantka polska stylu wigmanowskiego” [Turska 1983: 271]. Od 1929 tańczyła solo i z zespołem w Polsce, Niemczech, we Francji; w 1937 występowała w Balcie Warszawskim Jana Cieplińskiego.

W 1932 przeniosła prywatną Szkołę Gimnastyki i Tańca Artystycznego z Łodzi do Warszawy, gdzie działała do końca lat 30. (w programie: taniec klasyczny, *Ausdruckstanz*, taniec charakterystyczny, polski taniec narodowy, improwizacja, akrobatyka, solfeż, choreografia, teoria i historia muzyki i tańca, anatomia). Prowadziła też ogólnodostępne zajęcia z kultury ciała i ruchu tanecznego. Wśród najbardziej znanych jej uczennic należy wymienić Danutę Kwapiszewską i Franciszkę Mannównę, które w Międzynarodowym Konkursie Tańca w Brukseli w 1939 zajęły trzecie i czwarte miejsce, a także Teresę Dobrowolską, Wierę Gran i Stefanię Grodzieńską. Prowadziła zespół szkolny i zespół zawodowy. Reprezentowała głównie nurt tańca wyrazistego, ale tworzyła też np. formy inspirowane folklorem różnych narodów. Eksperymentowała z choreografiami bez akompaniamentu muzycznego. W okresie międzywojennym współpracowała ze scenami Bolesława Sroczyńskiego, Karola Adwentowicza, Fryderyka Járosy'ego. Lata 1941–1942 spędziła w getcie warszawskim, gdzie pracowała jako tancerka i choreografka w przedstawieniach teatrów Femina, Eldorado oraz Na pięterku; w marcu 1942 zasiadała w jury Konkursu Młodych Talentów, prowadziła lekcje tańca i rytmiki dla dzieci. Po wojnie powróciła na scenę i kontynuowała pracę tancerki; po jej występie indywidualnym 7 kwietnia 1946 w operze warszawskiej recenzent pisał: „Nareszcie prawdziwa najczystsza sztuka. Nareszcie prawdziwy taniec artystyczny, który nie tylko podoba się, ale stwarza silne i głębokie przeżycia” [„Dziennik Ludowy” 8 IV 1946]. Później zajmowała się opracowywaniem choreografii, m.in. dla Zespołu Pieśni i Tańca Wojska Polskiego. Po ukończeniu studiów w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie uzyskała uprawnienia asystenta reżysera i w takim charakterze pracowała w Teatrze Narodowym i Teatrze Współczesnym w Warszawie, a także jako autorka ruchu scenicznego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie i Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel Kamińskiej.



Il. 67. Irena Prusicka, Drezno 1929. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Była instruktorką teatru amatorskiego, prowadziła szkolne i międzyszkolne zespoły teatralne oraz zespoły pieśni i tańca. Pisała sztuki dla dzieci i młodzieży, wydała dwa zbiory bajek muzycznych: *Serce* (1966) i *Bajki muzyczne z cyklu Serce* (1989). Pod jej redakcją ukazał się przynajmniej jeden (podwójny) numer pisma „Taniec. Biuletyn Informacyjny Sekcji Choreografii Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki” (1966).

BIBLIOGRAFIA: *Album artysty polskiego*, red. J. Różycki, Warszawa 1938; Bentkowski, A., *Uwagi inscenizacyjne*, [w:] I. Prusicka, *Bajki muzyczne z cyklu Serce*, Warszawa 1989; Engelking, B., J. Leociak, *Getto warszawskie. Przewodnik po nieistniejącym mieście*, wyd. 2, Warszawa 2013; Irena Prusicka, <https://new.getto.pl> (dostęp: 17.03.2021); Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Raszewska-Kursa, H., *Losy indywidualne jako egemplifikacja losów międzywojennej awangardy albo: mistrzyni i uczennice. Janina Mieczysława i Irena Prusicka*, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Warszawa 2017; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Warszawa 1983.

Hanna Raszewska-Kursa

Przekwalifikowanie zawodowe tancerzy

program stworzony z potrzeby zapewnienia luki powstałej po zlikwidowaniu w Polsce w 2008 prawa do wcześniejszych emerytur dla tancerek i tancerzy zawodowych; prowadzony jest od 2015 przez Instytut Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca). W wieloletnich przygotowaniach i konsultacjach programu uczestniczyło Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Teatr Wielki – Opera Narodowa oraz NIMiT. W ramach programu tancerki i tancerze mogą skorzystać z następujących form pomocy: konsultacji na każdym etapie kariery z doradcą zawodowym i/lub psychologiem, stworzenia wraz z doradcą zawodowym indywidualnej ścieżki kariery, stypendiów na pokrycie kosztów zdobycia nowych kwalifikacji i doświadczenia zawodowego, warsztatów dotyczących rynku pracy i rozwoju umiejętności interpersonalnych. NIMiT od 2016 należy do The International Organization for the Transition of Professional Dancers (IOTPD), międzynarodowej organizacji założonej w 1993 w Lozannie, której misją jest działanie w celu wspierania tancerek i tancerzy rozpoczynających nową karierę zawodową. Członkami IOTPD są działające w dziewięciu krajach organizacje tworzące systemowe rozwiązania w zakresie reorientacji zawodowej tancerek i tancerzy. IOTPD aktywnie promuje ideę przekwalifikowania zawodowego na całym świecie i propaguje dobre praktyki w tej dziedzinie, do IOTPD należą: Dancers’ Career Development (Wielka Brytania), Dance Career Endowment Fund (Czechy), Centre National de la Danse (Francja), Omscholing Dansers Nederland (Holandia), The Dancer Transition Resource Centre (Kanada), Dancers’ Career Development Center (Korea Południowa), Stiftung TANZ – Transition Center (Niemcy), Schweizerische Stiftung für die Umschulung von darstellenden Künstlerinnen und Künstlern (Szwajcaria) oraz Association pour la Reconversion des Danseurs Professionnels (Szwajcaria), Career Transition For Dancers (USA).

BIBLIOGRAFIA: Chelmecki, G., *Jak zbudować system transformacji zawodowej tancerza w Polsce*, [w:] *I Kongres Tańca. Raport*, red. J. Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa 2011; www.ideedlatanca.pl (dostęp: 23.05.2022).

Joanna Szymajda

Przestrzeń dla tańca

1. Przestrzeń prezentacji wyznaczona przez ruch tańczącej osoby, wpisana w przestrzeń sceniczną, zwykle kojarzona z teatrem (rzadziej – galerią sztuki), ale często usytuowana poza nim. Można wyodrębnić przestrzenie doraźne i stałe, zamknięte (budynki) i otwarte (plenery), zastane (fabryka, ulica) i zaaranżowane (namiot cyrkowy, piaskownica) bądź zaadaptowane (klasa szkolna, miejska fontanna). Fizycznie dostępną przestrzeń można poszerzyć o ukazaną przez scenografię, w tym projekcję.

Do specyficznych wymogów tańca wobec tradycyjnej sceny mogą należeć: podłoga baletowa, miejsce dla orkiestry, widownia. Granica przestrzeni dla tańca zwykle jest wyraźna, ale czasem celowo zacierana lub modyfikowana przez ustawienie widowni z kilku stron, rezygnację z relacji frontalnej na rzecz kręgu, umieszczenie stref tańca wśród publiczności, wprowadzenie widzów na scenę; zmniejsza to dystans, urozmaica perspektywę obserwacji, osłabia iluzję teatralną. Możliwa jest też mobilność publiczności, gdy podąża za przestrzenią tańca, co pozwala na wybór perspektywy i stymuluje percepcję; spontaniczność choreografii widowni wypukla wtedy jej status składowej choreografii dzieła.

Już na początku XX w. Isadora Duncan i Ruth St. Denis tańczyły w muzeach. W międzywojniu taniec zacieśniał więź ze sztukami wizualnymi, m.in. z futuryzmem (Giannina Censi) czy formizmem (Rita Sacchetto). Galeryjny kontekst nasilił się w 2. poł. XX w.; idee amerykańskiego *post-modern dance* dążącego do wydobywania tańca z kontekstu teatru, głównie przez belgijski i francuski taniec konceptualny, w latach 80. i 90. zakorzeniły się w Europie i tu ewoluowały. Polskie galerie otwarte na taniec to m.in. Muzeum Sztuki w Łodzi (*Układy odniesienia. Choreografia w Muzeum*, 2016), Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (działania w ramach *Lepsza ja*, 2017), Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, Galeria Labirynt w Lublinie, Galeria Trafo w Szczecinie. W 2016 Fundacja Ciało Się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pokazała *expo zéro* Borisa Charmatza, który w 2009 przemianował Centre Chorégraphique National w Rennes na Musée de la Danse.

Źródeł tańca poza budynkami można szukać na początku XX w., gdy alternatywne filozofie życia postulowały zbliżenie człowieka do przyrody, a Duncan zachęcała do tańca na łonie natury. Z kolei eksperymenty amerykańskiego *postmodern dance* spopularyzowały działania choreograficzne w plenerach miejskich i takich nietypowych lokalizacjach jak dachy wieżowców. Taniec poza murami budynku włącza w dzieło zastane elementy (obiekty architektoniczne, ukształtowanie terenu, pogodę, przypadkową publiczność) i konteksty lokalnych historii. Szczególnym przypadkiem są prace *site-specific*, tworzone w ścisłym związku z miejscem; przeniesienie takiego dzieła znacząco zmienia jego kształt i wymowę. Polskim przykładem mogą być spektakle i projekty Śląskiego Teatru Tańca w przestrzeniach pofabrycznych elektrowni Szombierki oraz prace m.in. Kai Kołodziejczyk czy Aleksandry Borys; oryginalnym projektem *site-specific* było też *Go!Go!Dance* (2009, 2010) Fundacji Ciało/Umysł w oknach kawiarni na warszawskim Nowym Świecie.

Pandemia Covid-19 w latach 2020–2021 przyniosła konieczność okresowego zamykania budynków dla publiczności i wymusiła rozwiązania zmniejszające ryzyko zakażenia; np. Okno holenderskie Krakowskiego Teatru Tańca (współpraca Cricoteka) zrealizowano w witrynach wystawowych ul. Nadwiślańskiej.

2. Przestrzeń dla pracy twórczej i dydaktycznej o określonych cechach, zależnie od formy i techniki tańca. Sale często są wyposażone w podłogę baletową, drążki baletowe, lustra, instrumenty, sprzęt grający.

3. Metaforycznie: miejsce dla tańca, który – w Polsce i wielu innych krajach słabiej rozpoznany niż inne dziedziny sztuki – boryka się z niedoborami infrastruktury. Wiele inicjatyw oddolnych

lokuje się w domach kultury i miejscach przeznaczonych na inną działalność. Często anektują przestrzenie nieoczywiste, np. Stary Browar Nowy Taniec fizyczną siedzibę i scenę znalazł na 16 lat w dawnym browarze w Poznaniu, a Centrum w Ruchu rezyduje w byłym gimnazjum, siedzibie Wawerskiego Centrum Kultury. Problem niewystarczającej przestrzeni dotyczy nie tylko tańca scenicznego, ale też działań wokół tańców społecznych w formie tradycyjnej. Część z nich realizuje się w postaci domów tańca, powstających od końca XX w. w Warszawie, Poznaniu, Krakowie, Wrocławiu, Szczecinie, Łodzi.

4. Jeden z podstawowych czynników ruchu wg Rudolfa Labana, podstawa wyodrębniania takich cech tańca jak kierunek, poziom, kształt linii przebiegu. Indywidualną przestrzeń tańczącej osoby można przedstawić jako przemieszczającą się wraz z osobą wyobrażoną bryłę otaczającą ciało tancerza – kinesferę; ponadto w analizie ruchu tanecznego stosuje się takie modele brył foremnych, jak sześcian, dwudziestokąt i in.

BIBLIOGRAFIA: Franko, M., A. Lepecki, *Editor's Note. Dance in the Museum*, „Dance Research Journal” 2014, t. 46, z. 3; Hałas, J., *Dom Tańca*, [w:] *Akademia Kolberga*, <http://www.akademikolberga.pl/project/wodzirejka-podreczny-slowniczek-pojec/> (dostęp: 16.01.2017); *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku*, red. A. Sosnowska, Warszawa 2019; Leyko, M., *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012; Newlove, J., J. Dalby, *Laban dla wszystkich*, Warszawa 2011; *Powrót (do) przyszłości*, red. M. Szymanówka, K. Koślacz, Kalisz 2016; *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009; *Technika w teatrze a sztuka inscenizacji*, red. Z. Przychodniak, T. Krzeszkowiak, Poznań 1988.

Hanna Raszevska-Kursa

Przybyłowicz Jacek

[ur. 1968]

polski tancerz i choreograf. W 1987 ukończył Ogólnokształcącą Szkołę Baletową im. Romana Turczynowicza w Warszawie, w latach 1987–1991 był tancerzem baletu Teatru Wielkiego w Warszawie, gdzie zadebiutował jako choreograf, przygotowując *Negocjacje*, które zostały wyróżnione pierwszą nagrodą w II Ogólnopolskim Konkursie Choreograficznym w Łodzi. W 1994 ukończył studia na kierunku pedagogika baletu w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W 1991 wyjechał z Polski, do 1994 występował w Ballett Dortmund, a następnie w Izraelu, przede wszystkim w Kibbutz Contemporary Dance Company pod kierownictwem Ramiego Be’era (do 2002). Po powrocie do Polski tworzył spektakle dla czołowych zespołów tanecznych i baletowych w kraju. W latach 2009–2014 pełnił funkcję zastępcy dyrektora ds. baletu Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. W okresie 2010–2014 był kuratorem Poznańskiej Wiosny Baletowej, a w latach 2018–2020 – kuratorem sezonu baletowego w Operze Wrocławskiej. Od 2015 pracuje w Zakładzie Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina. Był także choreografem i koordynatorem artystycznym programu tańca Europy Środkowej w Chinach, organizowanym przez chińskie Ministerstwo Kultury (2016–2017), oraz członkiem rady programowej ds. tańca Instytutu Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca).

Do jego najważniejszych choreografii należą: *Naszyjnik gołębicy* (2003), *Barocco* (2004), *Kilka krótkich sekwencji* (2005), *Alpha Kryonia Xe* (2006), *III Symfonia – Pieśń o nocy* (2006), *Jesień – Nuembir* (2008), *Monochrome* (2014), *Infolia* (2015), *Poza horyzont* (2016),

Gra w karty (2019) Igora Strawińskiego, *Humani corporis fabrica* (2021) oraz *Bolero* (2022). W 2002 w ramach Dance Extentions w Limassol zaprezentował choreografię *Orient Express*, ponadto zrealizował choreografie na zamówienie m.in. Dantzaz Konpainia z San Sebastian, Prague Chamber Ballet, Balet – Národní divadlo Brno, Tanzkompanie Giessen, Beijing Dance /Lei Dong Tian Xia (*Made in China*, 2016). W 2010 na galę tańca UNESCO przygotował *Sono nero*, natomiast w 2012 zrealizował z Polskim Baletem Narodowym *6 skrzydeł aniołów*. Przygotował dwukrotnie zwycięskie choreografie dla polskich reprezentantek w Konkursie Eurowizji dla Młodych Tancerzy w 2015 i 2017. W Teatrze Wielkim w Poznaniu wyreżyserował operę *Król Edyp* (2013), tworzy także choreografie do spektakli operowych oraz filmów.



Il. 68. *Sześć skrzydeł aniołów*, choreog. Jacek Przybyłowicz, Polski Balet Narodowy, 2012
Fot. Ewa Krasucka. ©Teatr Wielki – Opera Narodowa

W 2012 został odznaczony Brązowym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, w 2016 otrzymał Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w kategorii taniec.

BIBLIOGRAFIA: Brych, J., *Taniec na eksport*, „Polityka” 2016, nr 27/29.

Katarzyna Gardzina

Pudełek Janina

[1930–2004]

polska badaczka, historyk i krytyk baletu. Podczas okupacji uczęszczała na lekcje tańca do szkoły Janiny Mieczysławskiej. W latach 1949–1952 studiowała filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim (dyplom w 1960) oraz na Wydziale Dramaturgicznym warszawskiej Państwowej Wyższej

Szkoły Teatralnej (1950–1951). Pracowała w redakcji „Pamiętnika Teatralnego” (1952–1953), w Państwowym Wydawnictwie Naukowym (1953–1955) i Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego (1956–1958). Jednocześnie uczestniczyła w zajęciach amatorskich grup tanecznych (m.in. Jerzego Gogóła), w lekcjach tańca klasycznego Leona Wójcikowskiego oraz rozpoczęła badania nad historią baletu. Już w 1958 opublikowała pierwszy esej w „Pamiętniku Teatralnym” (*Warszawski balet romantyczny*). W latach 1958–1991 pracowała w Muzeum Teatralnym jako asystent, później kustosz działu scen muzycznych. Dzięki jej staraniom artyści przekazywali tam swoje zbiory, tworzyła katalogi repertuarowe i osobowe, przygotowywała wystawy operowe i baletowe, nawiązała kontakty z ośrodkami międzynarodowymi. Na podstawie rozszerzonej wersji książki *Warszawski balet romantyczny 1802–1866* (Kraków 1968) otrzymała stopień doktora nauk humanistycznych w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk (1971), zaś za kontynuację tematu w książce *Warszawski balet 1867–1915* (Kraków 1981) uzyskała stopień doktora habilitowanego (1984). Współpracowała z Centralną Poradnią Artystycznego Ruchu Amatorskiego i głównie z myślą o uczestnikach tego ruchu napisała *Z dziejów baletu* (1969) i *Z historii baletu* (1981). W okresie 1974–2000 wykładała w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) w Warszawie, od 1997 na stanowisku profesora (Studium Nauczycieli Tańca, później sekcja Pedagogiki Baletu Wydziału Edukacji Muzycznej). Pod jej kierunkiem powstały 33 wartościowe prace dyplomowe o artystach tańca, zespołach i utworach baletowych. Wydała też skrypt akademicki *Tajniki sztuki baletowej. Rozważania o estetyce i anatomii baletu* (Warszawa 1995).

Od 1973 działała w nowo powołanej Sekcji Baletu International Theatre Institut (ITI), zorganizowała międzynarodowe seminarium *Narodowość i balet* (1985) oraz kurs mazura i poloneza dla zagranicznych pedagogów i choreografów (1988). Recenzowała bieżące przedstawienia baletowe i prezentowała sylwetki tancerzy w czasopiśmie „Teatr” (1974–1990). W latach 1974–1986 i 1992–1994 współpracowała z pismem „Taniec” (od 1979 jako członek kolegium redakcyjnego). W licznych artykułach o przeszłości baletu omawiała m.in. dzieje Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie czy osiągnięcia pionierów współczesnej sztuki choreografii (August Bournonville); w jej przekładzie ukazały się nieznane wcześniej w Polsce fragmenty rozpraw Carla Blasisa *Podstawowa rozprawa o teorii i praktyce sztuki tańca* z 1820 („Taniec” 1984, nr 9) i *Kodeks Terpsychory* z 1828 („Taniec” 1986, nr 10), a we wznowionym „Tańcu” (w 1992) w kolumnie „Z teorii tańca” kontynuowała druk tekstów Blasisa (*Kompozycja tańca*) i publikowała cykl „Taniec 100 lat temu”. Zamieszczała tam artykuły problemowe i korespondencje zagraniczne (Londyn, Kuba, Węgry, NRD). Współpracowała także z nowojorskim „Dance Chronicle” i pismem „Ballet International” w Kolonii. Była autorką libretta do zrekonstruowanego baletu Stanisława Moniuszki *Figle szatana* (premiera 1988, Teatr Wielki w Warszawie).

BIBLIOGRAFIA: „Pamiętnik Teatralny” 2005, z. 1–2.

Małgorzata Komorowska

Rambert

najstarszy, nieprzerwanie działający angielski zespół baletowy założony w 1926 przez Marie Rambert, obok Vic-Wells Ballet (Sadler's Wells) tworzący nowoczesną formę baletu angielskiego. Zespół działał pod różnymi nazwami: Rambert Dancers (1926–1930), Ballet Club (1930–1935), Ballet Rambert (1935–1987), Rambert Dance Company (1987–2013). Początkowo prezentował się okazjonalnie, od końca lat 20. dawał przedstawienia w swojej siedzibie w Mercury Theatre w Nothing Hill Gate i występował gościnnie w innych teatrach. Za dyrekcji Rambert w zespole debiutowali m.in. Frederick Ashton i Agnes de Mille. Przedstawieniem inauguracyjnym działalność zespołu była *Tragedia w świecie mody* z choreogr. debiutującego w tej roli Ashtona. Wykonywano wówczas repertuar Baletów Rosyjskich, repertuar klasyczny i nowe, własne opracowania. W latach 40. – w czasach II wojny światowej – był to zespół objazdowy, prezentujący swój stały repertuar w Anglii i podczas zagranicznych *tourneé*. Londyńskie przedstawienia powiększonego zespołu wystawiane były głównie w Sadler's Wells. Pod koniec lat 50. powrócono do idei mniejszego, stacjonarnego zespołu, skupionego na tworzeniu nowych spektakli. Wówczas powstał balet *Dwóch braci* z choreogr. Normana Morrice'a. Do współpracy zapraszano choreografów z zewnątrz, m.in. twórców nurtu *postmodern dance* i innych nowatorów różnych języków tańca, m.in. Merce'a Cunninghama, Paula Taylora i Dana Wagonera. W latach 90. z zespołem pracowali też Trisha Brown i Lucinda Childs. W latach 70. zespół przeniósł się do Chiswick, a od 2013 jego siedzibą jest nowoczesny budynek na London South Bank.

Od początku cechą charakterystyczną zespołu było łączenie techniki klasycznej ze współczesnymi prądami i stylami tańca. Jeszcze za dyrekcji Rambert jej zastępcą został Norman Morrice (1966), następnie pełniący funkcję współdyrektora artystycznego (do 1974). Kolejni dyrektorzy artystyczni to: John Chesworth (1974–1979), Robert North (1981–1986), Richard Alston (1986–1992), Christopher Bruce (1994–2002). W okresie 2002–2017 funkcję tę pełnił Mark Baldwin, absolwent Fine Arts University of Auckland w Nowej Zelandii, z zespołem Rambert związany od 1983 do 1993, choreograf rezydent Sadler's Wells, gdzie w latach 1993–2001 kierował Mark Baldwin Dance Company. Od 2018 dyrektorem artystycznym jest tancerz i choreograf Benoit Swan Puffer, były solista Alvin Ailey Dance Company i były dyrektor Cedar Lake Contemporary Ballet.

BIBLIOGRAFIA: Bradley, L., *Sixteen Years of Ballet Rambert*, London 1946; Clarks, M., *Dancers of the Mercury. The Story of Ballet Rambert*, London 1961; Haskell, A.L., *The National Ballet*, London 1943; Kane, A., *Rambert Dance Company*, „Dance Theatre Journal” 1990, nr 8; 1991, nr 9; 1992, nr 10; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Rambert, M., *Żywe srebro. Życiorys własny*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.

Hanna Raszevska-Kursa

Rambert Marie

właśc. Cywia Ramberg [1888–1982]

polskiego pochodzenia tancerka, choreografka, pedagog. W młodości pobierała lekcje tańca u Wacława Słowackiego z warszawskiego Teatru Wielkiego. W 1906 wyjechała do Paryża z zamiarem podjęcia studiów medycznych, lecz ostatecznie poświęciła się tańcowi, uczyła się techniki klasycznej i akrobatyki. Pozostawała pod wielkim wpływem stylu Isadory Duncan. W 1910 w Genewie rozpoczęła naukę u Émile’a Jaques-Dalcroze’a, z którym przeniosła się do Hellerau i obok Mary Wigman uczestniczyła w publicznych pokazach jego metody. Została zaangażowana do Baletów Rosyjskich przez Siergieja Diagilewa jako nauczycielka metody Jaques-Dalcroze’a, gdzie współpracowała z Wacławem Niżyńskim przy *Święcie wiosny* oraz występowała jako tancerka (*Jezioro łabędzie*, *Giselle*, *Szeherazada*, *Tamara*, *Książę Igor*, *Kleopatra*, *Święto wiosny*). Tutaj poznała także metodę Cecchettiiego. W 1914 wyjechała do Londynu, gdzie uczyła wg metody Jaques-Dalcroze’a. W 1917 w Stage Society w Garrick Theatre odbyła się premiera *Złotego jabłka* w jej choreografii. W 1920 założyła istniejącą do dziś szkołę tańca, obecnie działającą pod nazwą Rambert School of Ballet and Contemporary Dance. W nauce tańca największy nacisk kładła na technikę klasyczną. W 1926 odbyła się premiera *Tragedii w świecie mody* w debiutanckiej choreografii ucznia szkoły – Fredericka Ashtona. Datę tę uznaje się za początek Rambert Dance Company (obecnie Rambert). Jej dalsze życie zawodowe związane było z tym zespołem. Uznawana jest na równi z Ninette de Valois za współtwórczynię nowoczesnego baletu angielskiego.

Jej dokonania inspirują także współczesną polską scenę tańca. W 2020 w ramach projektu Terytoria choreografii – nowe szlaki awangardy (organizowanego przez Instytut Adama Mickiewicza we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca – zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Centrum Kultury w Lublinie, Art Stations Foundation i partnerami z Europy Środkowej i Wschodniej) zrealizowano spektakl *Rambert. Tryptyk* Sopockiego Teatru Tańca (choreogr. Joanna Czajkowska, Małgorzata Dzierżon, Anna Akabali). W 2021 powstała *Podróż | Journey* zespołu B’cause Dance Company, którego choreograf Bartek Woszczyński jest absolwentem Rambert School.

BIBLIOGRAFIA: Bradley, L., *Sixteen Years of Ballet Rambert*, London 1946; Clarks, M., *Dancers of the Mercury. The Story of Ballet Rambert*, London 1962; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Rambert, M., *Żywe srebro. Życiorys własny*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.

Hanna Raszevska-Kursa

Reinterpretacja repertuaru klasycznego

nowe odczytanie klasycznej literatury baletowej, wnoszące w stosunku do oryginału nietradycyjną wykładnię segmentów analityczno-interpretacyjnych, uaktualniającą narrację i komentarz, który może naświetlić alternatywny kontekst egzegetyczny oraz elementy dialektyki. Twórcy reinterpretacji często radykalnie oddalają się od pierwowzoru, kreując nowe życie dla znanego tematu. Koncepcji dla klasyki, spójnej z oczekiwaniami współczesnego widza, poszukiwali już tacy twórcy, jak Bronisława Niżyńska (*Le Mariage d’Aurore* – *Śpiąca królewna*, Balety Rosyjskie, 1921) i Serge Lifar (*Divertissement* – *Śpiąca królewna*, *Dziadek do orzechów*, Opera Paryska, 1949). Jednym z pierwszych choreografów deklarujących się jako zwolennik nowego odczytania klasyki był Rudolf Nuriejew, który wystawianie dzieła w absolutnej zgodzie z oryginałem nazywał „bezpłodnym

konserwatyzmem”. Długą listę głośnych reinterpretatorów otwierają największe nazwiska choreografii XX i XXI w., m.in. Maurice Béjart, Matthew Bourne, Mats Ek, John Neumeier, Maguy Marin. Umiejętnie balansując między tradycją i awangardą, opierając się na solidnym fundamencie literackim, zręcznie zonglując cytataми, zanurzał odbiorcę w swoistych tanecznych strumieniach świadomości Neumeier, który zrealizował w Hamburg Ballett autorskie wersje klasycznych baletów: *Dziadek do orzechów* (1971), *Iluzje jako Jezioro łabędzie* (1976), *Śpiąca królewna* (1978), *Sylvia* (1997), *Giselle* (2000). Bardzo radykalne w stosunku do oryginału zmiany w konwencji zaproponował Ek, który deklarując fascynację klasyką, tworzył z pozycji jej zwolennika, a nie wyznawcy. W swoich realizacjach *Giselle* (1982, Cullberg Ballet), *Jeziora łabędziego* (1987, Cullberg Ballet) i *Śpiącej królewny* (1996, Hamburg Ballett) demonstrował nowy język tańca, daleki od klasycznego ideału, jego hierarchii i symetrii. Polemika z konwencją odnosiła się do zmiany systemu wartości, sposobu konstrukcji psychologicznej postaci, zanurzenia w rzeczywistości. Ek przywracał swoim bohaterom cechy ludzkie, będące wypadkową osadzenia w sporze natury i kultury. Zachowując tradycyjną narrację, umieszczał postaci w nowej przestrzeni psychologicznej i społecznej. *Giselle*, Zygryf i Aurora są odarci z baśniowej naiwności, a ich motywacje pochodzą ze świata realnego, nie fantazmatycznego. Dokonując gruntownej rewizji klasycznych tematów, Ek zachował petryfikujący stosunek do tradycji narracyjnej. Tę konwencję zdecydowanie porzucił Béjart w *Dziadku do orzechów* (1984, Ballet Lausanne). Jego spektakl, o autotematycznym i autobiograficznym charakterze, łączył elementy teatru, filmu i kabaretu. Ta swoista retrospekcja, nadzwyczaj osobista, chwilami niemal intymna, prowokowała dwuznaczną seksualnością i łamaniem konwencji obyczajowych, stylistycznych i gatunkowych. Muzykę Piotra Czajkowskiego przetykały natrętne wstawki akordeonowe. To dekonstrukcyjne panopticum kończyło się klasycznym *pas de deux* z aktu II *Dziadka do orzechów*. Spektakl ten zyskał wersję filmową w reż. Rossa MacGibbona (2000), który jest również autorem filmowych realizacji *Jeziora łabędziego* (1996; premiera spektaklu 1995, Sadler’s Wells) i *Dziadka do orzechów* (2003; premiera spektaklu 1992, Opera North; nowa wersja 2002, Sadler’s Wells) w choreogr. Bourne’a. Swoją reinterpretacyjną drogę Bourne zaczął znacznie wcześniej; w 1994 powstał *Highland Fling. A romantic Wee Ballet*, dla którego pierwowzorem była *Sylfida* Filippa Taglioniego. Podobnie jak w późniejszym *Jeziorze łabędzim* część ról zwyczajowo wykonywanych przez kobiety powierzył mężczyznom, rozpoczynając grę ze stereotypami płciowymi. Dostrzegając uniwersalizm tematyczny klasyki baletowej, eksploatującej motyw ludzkiej słabości, tęsknoty za ideałem, życiowych pomyłek i marzeń o doskonałości, twórca dokonał bezkompromisowej rezygnacji z naiwności i infantylizmu. W *Jeziorze łabędzim* jego bohaterowie są boleśnie realni, mroczni, pozbawieni złudzeń. Łabędzi dwór jest w całości męski, a homoseksualny Książę, utraciwszy poczucie bezpieczeństwa, popełnia samobójstwo. Jego *Dziadek do orzechów* zaczyna się jak ponura opowieść w stylu dickensowskim, autor określił spektakl jako raczej „słodko-gorzki niż lukrowany”. Diagnozy społeczne Bourne’a pisane są ze sporym dystansem, sprawom ważnym i trudnym przygląda się bez natrętnego moralizatorstwa, z nutą ironii i pastiszu. Na liście jego dokonań jest też *Kopciuszek* (1997, Sadler’s Wells), dialogujący z Ashtonowską wersją baletu, i zrealizowana w 2012 *Śpiąca królewna* (Sadler’s Wells). Ogromną popularność zdobyła m.in. *Giselle* w choreogr. Akrama Khana dla English National Ballet (2016), przenosząca akcję sceniczną w świat migrantów ekonomicznych. Repertuar klasyczny jest także przedmiotem krytycznej refleksji w środowisku tańca conceptualnego, np. *Giselle* w choreogr. Ester Szalamon i Xaviera le Roya (2001). Najmocniej radykalizowane wizje *Jeziora łabędziego*, czerpiące z kanonicznych wersji zaledwie symboliczną fakturę, w której motyw narracyjny schodzą na dalszy plan wobec kontekstów politycznych i społecznych, stworzyli w swoich postmodernistycznych aktach Andy de Groat i Raimund Hoghe.

Na gruncie polskim sporą popularność zdobyły nowe wersje triady baletowej Czajkowskiego, zrealizowane przez włoskiego choreografa Giorgio Madię w Teatrze Wielkim w Łodzi: *Śpiąca królewna* (2006), *Dziadek do orzechów* (2008), *Jezioro łabędzie* (2009) oraz *Kopciuszek* (2007, Teatr Wielki w Łodzi; 2010, Opera Krakowska), a także *Córka źle strzeżona* (2012) i *Coppélia* (2013) w Operze Wrocławskiej. Dzięki reinterpretacji obserwowana ze współczesnej perspektywy archetypiczność klasycznych bohaterów stała się wyzwaniem do rozsad i zmiany miejsc usytuowania w mitycznej hierarchii. Baśniowe postaci urastają do rangi figur życia, pozwalając na identyfikację przez aktualnego odbiorcę. Z perspektywy czasowej i strukturalnej wynika odrębna pozycja zjawiska, które tworzą nowe realizacje tradycji Diagilewowskiej. Od setek wizji *Święta wiosny* poczynawszy, z cezuralnymi spektaklami Bějarta i Piny Bausch, po cykl *Angelina Preljocaja*, który przygotował dla Opéry Garnier swoje obrazy: *Noces* (1989), *Parade* (1993) i *La Spectre de la rose* (1993) oraz *Święta wiosny* (2001, Ballet Preljocaj).

Jagoda Ignaczak

Rekonstrukcja choreograficzna

pojęcie ogólne oznaczające zespół działań obejmujących fazę badań i fazę kreacji, których celem jest od-tworzenie tańca. W sensie dosłownym rekonstrukcja oznacza odtworzenie dzieła na podstawie zachowanych dokumentów, szczątków, przekazów, ikonografii, prowadzone przy udziale badaczy w warunkach zbliżonych do pierwotnych, zmierzające do powtórzenia tańca w postaci najbliższej historycznemu pierwowzorowi. Tego typu praktyki – nazywane także tańcem historycznie poinformowanym (ang. *historically informed performance*) – wywodzą się z podejmowanych w 2. poł. XX w. w Wielkiej Brytanii eksperymentów polegających na odtwarzaniu pierwotnych warunków (instrumentów) wykonywania muzyki. W odniesieniu do tańca próby takie dotyczą przede wszystkim różnych jego form powstających do przełomu XVIII i XIX w. Wykorzystywanymi tutaj źródłami są wszelkiego rodzaju opisy z epoki dotyczące zarówno społecznych sposobów posługiwania się ciałem, jak i zawierające informacje o technice tańca, np. Cesarego Negri *Le gratie d'amore* (1602) czy Raoula-Augera Feuilleta *Choreographie* z 1700 (tańce prze-transponowane na kinetografię przez Albrechta Knusta i Irmgard Bartenieff), Johna Essex'a *The Young Ladies Conduct* (1722), Pierre'a Rameau *The Dancing Master* (1725), Giambatisty Duforta *Trattato del ballo nobile* (1728). W Polsce prace nad odtworzeniem dawnych tańców dworskich prowadzi od 1997 Romana Agnel, założycielka zespołu Cracovia Danza.

Swoistą formą permanentnej rekonstrukcji repertuaru jest transmisja dzieł klasyki baletowej oparta na przekazie interpersonalnym, z wykonawcy na wykonawcę, a co za tym idzie, zawierająca elementy intertekstualności i dialogu, związana zarówno z choreografem/pedagogiem dokonującym przekazu, jak i z charakterystycznym dla struktury dzieła baletowego elementem wariacji, pozwalającym solistom na bardziej indywidualną ekspresję. Niezwykle złożona kwestia transmisji, na co wpływają zależności pomiędzy elementami takimi jak: źródła dokumentalne dostępne do przekazu, brak lub istnienie notacji choreograficznej, różne wersje danego dzieła, zmienność drobnych elementów w czasie, w tym scenografii i kostiumów, technologii sceny oraz ewolucja techniki baletowej, powoduje, że „[balet] nigdy nie przestaje przekraczać, kwestionować i interpretować [swoich granic], a dwa spektakle baletowe nigdy nie są takie same” [Launay 2019]. Już samo konstituowanie się repertuaru klasyki baletowej – czyli *de facto* pewien wybór powodujący, że z dużego zbioru powstających dzieł zachowana jest relatywnie niewielka część, decyduje o tym, jakie dzieła są możliwe lub niemożliwe do przekazania/odtworzenia. Dokonywane przez współczesnych

realizatorów przeniesienia klasyki opatrzone są zwyczajowo adnotacją „wg”, co podkreśla z jednej strony kontynuację tradycji, ale akcentuje także wkład przekaziciela/przekazicielki i odzwierciedla niemożność archeologicznego, pełnego odtworzenia pierwotnego dzieła.

Od lat 60. XX w. zauważalne jest coraz większe zainteresowanie powrotem do dzieł tańca artystycznego powstałych od przełomu XIX i XX w. Dirk Scheper, badacz zaangażowany w rekonstrukcję *Baletu triadycznego* Oskara Schlemmmera przez Gerharda Bohnera, uważa, że „[w]ierność rekonstrukcji oryginałowi zależy od dostępnych materiałów źródłowych. Ale nawet przy perfekcyjnej dokumentacji przedstawienia historycznego nie sposób przekazać autentyczności, gdyż nie da się naśladować atmosfery czasu powstania dzieła. Dlatego perfekcyjne rekonstrukcje wydają się martwe. W związku z tym nie mogą oddziaływać w sposób innowacyjny. Nowe adaptacje dawnych dzieł scenicznych mogą to jednak osiągnąć, o ile odwołują się do idei leżących u podstaw dzieła i nie zadowolają się rekonstrukcją przebiegu zdarzeń” [Scheper 2014: 11]. We współczesnej praktyce twórcy nastawieni są raczej na kreowanie powtórzeń, których podstawą jest dialog pomiędzy twórcą dzieła oryginalnego a autorem jego współczesnego przepisanie, między techniką ruchu właściwą prawykonawcom a sposobem dysponowania ciałem dzisiejszych tancerzy, między wrażliwością estetyczną dawnej publiczności a kompetencjami aktualnych odbiorców sztuki. Przenikanie się przeszłości i współczesności we wszelkim odtwórstwie tańca dostrzega Mark Franko: „Skłonność historyków do widzenia tego, co stare, w nowym jest charakterystyczna dla rekonstrukcji. Zasadniczym celem jest przywrócenie tego, czego już nie ma, przy użyciu współczesnych środków. Z drugiej strony dostrzeganie tego, co nowe, w starym jest projektem choreograficznym, który można nazwać ponownym stwarzaniem (*reinvention*)” [Franko 2015: 133]. Rekonstrukcja jako pojęcie ogólne obejmuje szereg strategii określanych jako: przepisanie, *re-enactment*, re-kreacja, reinterpretacja, *repeatability*, *remix*, *remake*, *emulation*, *recycling*, *reinvention*, przy czym poszczególne terminy oddają rodzaj zależności między dziełem pierwotnym a jego późniejszym powtórzeniem. Od początku XX w. częstą praktyką jest odczytywanie na nowo kanonicznych dzieł baletowych traktowane jako reinterpretacja repertuaru klasycznego, która zakłada dużą swobodę twórców w sposobie opracowania materiału oryginalnego zarówno w jego warstwie fabularnej, jak i pod względem konwencji czy języka tańca.

Próby przywrócenia minionych dzieł tańca współczesnego stosunkowo wcześniej podejmowane były w Niemczech Zachodnich oraz w Stanach Zjednoczonych, np. w związku z odtwarzaniem dziedzictwa Schlemmmera przeprowadzono szereg niemieckich rekonstrukcji: Margarete Hasting *Mensch und Kunstfigur*, 1968, i *Das triadische Ballett*, 1970; Bohner *Das triadische Ballett*, 1977, i jego re-kreacja przez Colleen Scott i Ivana Liškę, 2014; reinterpretacje reżysera Jörga U. Lessinga i choreografki Jacqueline Fischer w Theater der Klänge *TRIAS – Das triadische Ballett* [Leyko 2017]; natomiast amerykański projekt realizowany przez zespół Debry McCall w latach 80. XX w. polegał na *reinvention* cyklu *Tańce Bauhausu* [Franko 2017].

Różnice w sposobie podejścia do odtwarzanego dzieła ukazały się wyraźnie w stulecie premiery *Święta wiosny* w choreogr. Wacława Niżyńskiego (1913), kiedy wielu twórców powracało do historycznych wersji tego dzieła. Zespoły baletowe teatrów w Osnabrück i Bielefeld pod kierownictwem Henrietty Horn, Susan Barnett i Katharine Sehnert wykonały *Sacre du Printemps* w choreogr. Mary Wigman z 1957 szczegółowo zrekonstruowanej na podstawie dostępnych dokumentów i informacji udzielonych przez uczennice Wigman – wykonawczynie wersji premierowej. Efekt tej pracy oceniony jednak został jako obiekt muzealny, który po ponad pięciu dekadach utracił swą dawną nośność. Z kolei francuski choreograf Laurent Chétouane w swojej reinterpretacji *Sacré Sacre du Printemps* skoncentrował się na sposobie oddania obcości postaci, które dla współczesnych widzów pozostawałyby nadal obce (jak odebrano je podczas

prapremiery), jednak pojawiające się na scenie istoty, ich gesty i działania okazały się niezrozumiałe dla publiczności. Z kolei przykładem „dialogowania” ze sobą różnych wersji dzieła może być tryptyk Polskiego Baletu Narodowego, w którym zestawiono trzy choreografie *Święta wiosny* – Niżyńskiego, Maurice’a Béjarta i Emanuela Gata (2011) [Szymajda 2014].

Rekonstrukcjami prac wybitnych twórców XX w. (takich jak Doris Humphrey, Kurt Jooss, Niżyński) programowo zajmował się kolektyw Le Quatuor Albrecht Knust, z którym od 1996 współpracował Xavier Le Roy przy wznowieniach prac Yvonne Rainer i Steve’a Paxtona *Satisfying Lover* (1968) i *Continuous Project – Altered Daily* (1970).

Szczególnym rodzajem odtwórczości jest tzw. archeologia tańca, która „wychodzi krok dalej poza rekonstrukcję, ponieważ jej zasadą jest krytyczny ogląd rekonstruowanego dzieła”; jej „celem jest stworzenie narracji pomiędzy przeszłością a współczesnością poprzez wykazanie różnic w odbiorze” [Królica 2017: 153, 154]. Przykładem jest projekt Martina Nachbara *Urheben Aufheben*, który był rodzajem wykładu performatywnego relacjonującego fazę badań nad *Affectos Humanos* Dore Hoyer z egzemplifikacjami ruchowymi, które nie były jednak naśladowaniem tańca Hoyer, lecz odtworzeniem emocji zapisanych w ciele Nachbara. Inną próbą wpisującą się w archeologię tańca była *Future Memory* Rani Nair powstała na bazie podarowanej jej w spadku choreografii *Dixit Dominus* Joossa, która również łączy przekaz dokumentujący historię dzieła z kreacją artystyczną [Królica 2017].

Wśród prac nad przywróceniem choreografii polskich artystek trzeba przede wszystkim wspomnieć o *Koncertcie Chopina* Bronisławy Niżyńskiej zrekonstruowanym przez Amandę Thom Woodson oraz *Tetralogii Holokaustu* Poli Nireńskiej odtworzonej przez Rimę Faber [Woodson, Faber 2017].

W latach 2011–2019 działania nastawione na od-twarzanie dzieł tańca XX w. (nie tylko twórców niemieckich) wspierane były w Niemczech w ramach projektu Tanzfond Erbe, który sumą 6 mln euro dofinansował 60 przedsięwzięć, a ich efekty prezentowane były szerokiej publiczności na profesjonalnych scenach. O popularności i potrzebie przywracania dawnych dzieł tańca w perspektywie krytycznego podejścia do przeszłości świadczy także otwarcie festiwalu i platform tańca na prezentację publiczności minionych dzieł we współczesnej postaci. Odbywający się w Lipsku w 2017 festiwal euro-scene jako temat przewodni przyjął *Ausgrabungen* (Wykopaliska) i w programie uwzględnił wyłącznie dzieła prze-pisane z przeszłości, m.in. *Das triadische Ballett* Bohnera/Scott/Liški oraz tańce Gret Palucki, Mary Wigman i Marianne Vogelsang, a także *Bombyx mori* (Jedwabnik) Loïe Fuller jako *remake* polskiej choreografki Oli Maciejewskiej.

BIBLIOGRAFIA: Brinkmann, S., *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld 2013; Faber, R., *Pola Nireńska. „Tetralogia Holokaustu”*, przeł. A. Zbyszewski, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Warszawa 2017; Franko, M., *Czy można zamieszkać w tańcu?*, przeł. K. Stoszek, „Didaskalia” 2017, nr 138; Franko, M., *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Dance*, Oxford 2015; Królica, A., *Odzyskiwanie choreografii. Od rekonstrukcji do archeologii tańca*, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej...*; Launay, I., *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d’après, I*, Paris 2019; Leyko, M., *Schlemmer: powroty*, „Didaskalia” 2017, nr 138; Scheper, D., *Oskar Schlemmer, Das triadische Ballett und Bauhausbühne*, Berlin 1988; Szymajda, J., *Wokół mitologii „Święta wiosny” – Niżyński, Béjart, Gat*, [w:] „Święto wiosny” – dwie perspektywy, red. M. Szoka, T. Majewski, Łódź 2014; Woodson, A.T., *Rekonstrukcja „Koncertu Chopina” Bronisławy Niżyńskiej*, przeł. A. Zbyszewski, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej...*

Małgorzata Leyko

Rekwizyt

w tańcu scenicznym jeden z elementów kreacji przestrzeni dla tańca – obok scenografii i kostiumu. W tradycji klasycznej wprowadzanie rekwizytu było podporządkowane zasadzie prymatu wizualności i dekoracyjności. Jako dopełnienie stylizowanego kostiumu historycznego pomagał realizować funkcję reprezentacji epoki historycznej, charakteryzował postać sceniczną, a nawet wskazywał na jej status ontologiczny. Pomimo to w większości choreografii jego użycie (jako ograniczającego motorykę ruchu) miało marginalne znaczenie. O wiele istotniejszą, a nawet centralną pozycję, ma (podobnie jak kostium czy maska) w tańcu rytualnym [Barba, Savarese 2005; Jurkowski 2011]. Rozwój tańca w XX w. (tendencje awangardowe, jego zbliżenie się do sztuk wizualnych i do performansu) znacznie skomplikował i zróżnicował funkcje i sposoby jego użycia, co w paradoksalny sposób stanowi powrót do związków tańca z rytuałem. Rekwizyt przestaje być elementem kostiumu: następuje zatarcie granicy pomiędzy nim a dekoracją i kostiumem. Od poł. XX w. artyści awangardowi (m.in. Alwin Nikolais, Robert Rauschenberg czy Merce Cunningham, który w *Antic Meet* z 1958 tańczył z krzesłem przymocowanym do pleców) wprowadzają na scenę *ready mades*, wykorzystując obiekty do poszerzania ciał tancerzy oraz ich dehumanizacji. Odbieranie rekwizytowi referencyjności jest jedną ze strategii artystów tańca konceptualnego, dążących do ujawnienia i zakwestionowania mechanizmów reprezentacji, przykładanych do ciał i obiektów pojawiających się na scenie (np. Jérôme Bel w serii prac z początku lat 90. XX w.). Obecność wykonawcy w otoczeniu nadmiaru przypadkowych przedmiotów, korzystanie z estetyki śmietniska (czy ponowoczesnego kulturowego śmietnika) ujawnia polityczny potencjał tańca (np. performanse Very Mantero) [Lepecki 2006]. Rekwizyt i urządzenia używane w treningu tanecznym i sportowym (drażek, bieżnia, przyrządy gimnastyczne) wprowadzone na scenę to rozwiązania inscenizacyjne typowe dla autotematycznych, metateatralnych choreografii. Specyficzny sprzęt używany do pokazów bywa niezbędny w spektaklach nowego cyrku (czy korzystających z technik cyrkowych). Rekwizyt użyty w funkcji ikonicznej (symbole narodowe, religijne: flagi, godła, emblematy) tematyzuje w spektaklu tanecznym wątki tożsamościowe. Rekwizytem o olbrzymim narracyjnym i emotywnym potencjale jest lalka–kukła i interakcje z nią żywych wykonawców (Akram Khan i Sidi Larbi Cherkaoui, *Zero degrees*; DV8 Physical Theatre, *Enter Achilles*).

BIBLIOGRAFIA: Beaumont, C.W., *Ballet Design. Past and Present*, London–New York 1946; Jurkowski, H., *Materiał jako wehikuł treści rytuału*, Warszawa 2011; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Lepecki, A., *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York 2006.

Grzegorz Kondrasiuk

Rodowicz Tomasz

[ur. 1951]

polski aktor, muzyk, reżyser, pedagog. Absolwent kierunku filozofia w Akademii Teologii Katolickiej w Warszawie. Współzałożyciel pierwszego ośrodka socjoterapii dla młodzieży uzależnionej od narkotyków (1972). W latach 1974–1976 członek Teatru Laboratorium we Wrocławiu. Był współzałożycielem i członkiem Ośrodka Praktyk Teatralnych w Gardzienicach (1977–2000). W 2001 wraz z Maciejem Rychłym stworzył Orkiestrę Antyczną w ramach ośrodka gardzienickiego

i dwa lata później wydał płytę o tym samym tytule. W 2004 wraz z innymi aktorami z Gardzienic: Dorotą Porowską, Elżbietą Rojek i Rychłym założył Stowarzyszenie Teatralne Chorea.

We współpracy z Jessicą Cohen i Jimem Ennisem z Earthfall Dance Company Rodowicz wyreżyserował antyczną trylogię, składającą się ze spektakli: *Hode Galatan* – nawiązującego do muzyki antycznej Grecji (2004), *Po Ptakach* – stworzonego na motywach *Ptaków* Arystofanesa (2005), oraz *Bakkus* – na podstawie *Bachantek* Eurypidesa (2006). Spektakl *Taniec lasu* (2006) przygotował wspólnie z Katsurą, autorem choreografii, łącząc antyk z prostotą i antyestetyką japońskiego *butō*.

Rodowicz nie tylko reżyseruje, m.in. *Śpiewy Eurypidesa* (2007), *Gry (w) Pana Cogito* (2008), *Grotowski – próba odwrótu* (2010), *Szpera 42* (2012) z Ruthie Osterman, *Derby. Białoczerwoni* (2015) – prezentowany podczas Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi (nagrodzony Złotą Maską), ale także tworzy muzykę do spektakli (np. *Tezeusz w Labiryncie*, 2004) i występuje jako aktor w większości przedstawień.

W 2007 wraz z Pawłem Passinim założył neTTheatre – pierwszy w Polsce teatr internetowy. Od 2010, co dwa lata, Chorea organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatralny Retro/per/spektyw. Prowadzi nie tylko szeroką działalność artystyczną, ale też dydaktyczną: zajęcia muzyczne, trening fizyczny oraz różne projekty edukacyjne w Polsce i na świecie (m.in. w Akademii der Künste w Berlinie, Royal Shakespeare Company w Wielkiej Brytanii, Columbia University oraz New York University w USA). Rodowicz wykłada w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, Uniwersytecie Łódzkim oraz w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

W 1995 otrzymał nagrodę wojewody lubelskiego, w 2002 Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, w 2018 Nagrodę Prezydenta Miasta Łodzi, w 2019 prestiżową Nagrodę im. Zygmunta Hübnera – Człowiek Teatru.

BIBLIOGRAFIA: Rodowicz, T., *Rodowicz – teatr – droga*, Kraków 2022; Rodowicz, T., M. Jabłońska, E. Toneva, A. Bartczak, J.A. Biedrzycki, *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, Łódź 2015; *To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsze 15 lat teatru Chorea*, red. M. Wójcik, Łódź 2019; www.chorea.com.pl/pl/o-nas/ideal/ (dostęp: 29.10.2017); www.fabrykaszutki.org/pl/ (dostęp: 23.05.2022); www.gardzienice.org/ (dostęp: 23.05.2022).

Lilianna Bieszczad

Rosas

zespół założony przez Anne Teresę de Keersmaecker w Brukseli w 1983 podczas przygotowywania spektaklu *Rosas danst Rosas*. W pierwszym składzie zespołu znalazły się Adriana Borriello, Fumiyo Ikeda, Michèle Anne De Mey i de Keersmaecker. Początkowo była to wyłącznie kobieca grupa, do której po kilku latach zaczęto przyjmować mężczyzn, powiększając ostatecznie skład zespołu do ok. 30 osób, wywodzących się w większości ze szkoły P.A.R.T.S. Przez pierwszych kilka lat był to autorski zespół skoncentrowany na kreacji, obecnie łączy poszukiwania choreograficzne z działalnością repertuarową (również przenoszoną na inne zespoły). Repertuar składa się z kilkunastu spektakli w choreogr. de Keersmaecker do muzyki operowej (Wolfgang Amadeus Mozart, Béla Bartók), jazzowej (John Coltrane), współczesnej (m.in. Thierry de Mey, Steve Reich, Philip Glass), muzyki świata, a nawet rockowej (The Beatles). W latach 1992–2007 zespół rezydował w Théâtre de la Monnaie, od 2007 dzieli siedzibę ze szkołą P.A.R.T.S., ściśle współpracuje także z Kaaiatheater w Brukseli.



Il. 69. *Rosas danst Rosas*, choreogr. Anne Teresa de Keersmaecker, 1983
Fot. Jean-Lub Tanghe. ©Rosas

Estetyka Rosas jest emanacją stylu de Keersmaecker, niemniej zespół otwiera się także na młodych choreografów w ramach specjalnych programów, a także współtworzących z de Keersmaecker choreografów gościnnych (m.in. Boris Charmatz, Jérôme Bel).

Grupa gościła w Polsce w ramach Międzynarodowych Spotkań Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże) w 1994 (spektakl *Rosas danst Rosas* nie spotkał się wtedy z przychylnym przyjęciem krytyki) oraz na MFT Malta w Poznaniu (2014). Wieloletnimi członkami zespołu Rosas byli Kaya Kołodziejczyk i Jakub Truszkowski.

BIBLIOGRAFIA: Cvejić, B., A.T. de Keersmaecker, *A Choreographer's Score. Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brussels 2012; Cvejić, B., A.T. de Keersmaecker, *Drumming & Rain. A Choreographer's Score*, Yale 2014; Cvejić, B., A.T. de Keersmaecker, M. Francois, *En Atendant and Cesena. A Choreographer's Score*, Yale 2013; Guisgand, P., *Les fils d'un entrelacs sans fin. La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa de Keersmaecker*, Villeneuve-d'Ascq 2008.

Joanna Szymajda

Rosja – rozwój tańca współczesnego

Taniec współczesny w Rosji rozwinął się na początku XX w., zgodnie z duchem epoki i pod wpływem nowych tendencji europejskich i amerykańskich. Warto jednak zauważyć, że powstawał on obok rosyjskiego baletu, który w Rosji ma status dobra narodowego. Uprzywilejowana pozycja

baletu umotywowana jest długą i bogatą tradycją tańca klasycznego. Zapoczątkowało ją powstanie w latach 1730–1740 pierwszej Cesarskiej Szkoły Baletowej w Petersburgu. Funkcjonowanie systemu kształcenia baletowego miało pozytywny wpływ na nowe formy tańca, gdyż wielu tancerzy baletowych przeszło do tańca współczesnego, natomiast negatywnie odcisnęło się na jego finansowaniu.

Ważnymi inspiracjami dla twórców rosyjskich na początku XX w. były koncepcje Isadory Duncan (taniec wyzwolony), François Delsarte'a (koncepcja gestów) oraz Émile'a Jaques-Dalcroze'a (rytmika), które cieszyły się dużym zainteresowaniem i doprowadziły do powstania lokalnych szkół czy studiów pracy nad ciałem. Na rozwój tańca współczesnego wpłynęła także tradycja Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa i rewolucyjne choreografie Wacława Niżyńskiego, choć zespół ten działał poza granicami Rosji.

W latach 1908–1934 istniała szkoła Heptachor – studio plastyki ruchu związane ze Stepanidą Rudniewą i jej sześcioma studentkami nawiązującymi do praktyki Duncan (w 2004 ponownie otworzono centrum rozwoju muzyczno-plastycznego Heptachor im. Stepanidy Rudniewej). W 1912 zapoczątkowany został w Petersburgu kurs gimnastyki rytmicznej, w Moskwie powstało studio Elly Rabeneck (1910) oraz Studio Plastyki Ruchu Linaidy Wierbowej. Dekret władz moskiewskich z 1924 zakazywał jednak praktykowania nowych estetyk i metod prowadzenia ciała, w konsekwencji zaczął się proces likwidacji prywatnych szkół i studiów plastyki ruchu i rytmiki. W 1934 ostatecznie zamknięto wszystkie szkoły, które inicjowały rozwój tańca współczesnego. Najdłużej, w latach 1920–1949, wbrew dekretowi działała szkoła Duncan, a wraz z jej zamknięciem nastąpiła długa przerwa w rozwoju tańca współczesnego w Rosji, trwająca do okresu pieriestrojki (1985).

Jeszcze pod koniec lat 70. powstały pierwsze zespoły nawiązujące do idei plastyki ruchu, ale najpierw to peryferia, z dala od stolicy, otworzyły się na nową estetykę. Widoczne stały się działania we Władywostoku i Pietropawłowsku Kamczackim. Wtedy powstał zespół Olgi Bawdiłowej – Teatr Tańca Kameralny, przedstawiający abstrakcyjny ekspresjonizm, następnie Natalia Agulnik założyła w 1978 w Pietropawłowsku zespół Teatr Tańca Kontrasty, w 1992 przeniosła się do Kaliningradu i tam stworzyła zespół Inkluzji (Include). W Nowosibirsku w latach 70. idee tańca współczesnego rozwijał Leonid Jakobson i wówczas po raz pierwszy prowadzone były w Rosji zajęcia z amerykańskiego *modern dance* – technika Marthy Graham i José Limóna, które odbywały się w Państwowym Uniwersytecie Nowosybirskim.

W latach 80. w przestrzeni sztuki pojawiły się pierwsze letnie szkoły tańca współczesnego z możliwością kształcenia się w *modern dance*, tańcu jazzowym, technice Limóna. Przełom lat 80. i 90. to czas eksperymentów, z charakterystycznymi wpływami teatralnymi oraz dążeniem do nadania tańcowi fabuły. Do ważniejszych zespołów tego okresu należał permski Balet Jewgienija Panfilowa – łączący elementy nowego tańca, klasyki, pantomimy, tańca narodowego oraz groteski; Nikołaj Ogryzkow założył pierwszą w Rosji Szkołę Tańca Współczesnego; Aleksander Kukin odnosił się nie tylko do myśli przedstawicieli *modern dance*, ale nawiązywał też do estetyki i rozwiązań znanych w kręgu Judson Dance Theater.

W latach 80. powstało Derevo Antona Adasińskiego; od 1989 działa zespół Prowincjonalne Tańce Tatiany Baganowej w Jekaterynburgu, który szybko urósł do rangi stolicy kulturalnej, a przede wszystkim centrum nowej dramaturgii. Natalia Szyrokowa założyła w Moskwie własny zespół – Modern Dance Theatre, a Lew Szulman powołał Szkołę Tańca Współczesnego w Jekaterynburgu.

W latach 90. powstały liczne projekty taneczne, zespoły i teatry tańca współczesnego. Od 1997 organizowane są festiwale tańca współczesnego w Wołgogradzie, Jarosławiu, Sarańsku, Petersburgu, Moskwie, Krasnojarsku i Czelabińsku.

W Moskwie działa Międzynarodowe Centrum Tańca i Perfomansu, stworzone przez Aleksandra Piepielajewa, Tatianę Gordiejewą i Jelenę Tupsiewą, które organizuje coroczny największy przegląd rosyjskich teatrów tańca współczesnego. Z czasem powstał przy nim zespół Dialogue Dance Company Iwana Jewstigniejewa i Iwana Kułagina. W Moskwie działa też Rosyjski Balet Kameralny Moskwa Nikołaja Basina, założony w 1991. W 1994 utworzono Moskiewską Uczelnię Choreograficzną Anny Afoniny i Igora Szegajewa. W 2013 Tupsiewa została również dyrektorem Moscow Ballet Theatre (Balet Moskwa, założony w 1989), zespołu łączącego w dużych formach scenicznych klasykę i taniec współczesny, zapraszającego do współpracy uznanych zagranicznych choreografów.

Jednym z bardziej cenionych w Polsce rosyjskich choreografów jest Boris Ejfman, twórca baletu współczesnego, który wielokrotnie przyjeżdżał do Polski i występował w różnych miastach (m.in. w Warszawie, Gdańsku, Łodzi, Poznaniu, Krakowie). Swoją debiut choreograficzny *Gajane* zaprezentował w Teatrze Wielkim w Łodzi w 1975, a później, w latach 90. i na początku nowego stulecia, głównie w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie prezentował m.in. spektakle *Moja Jerozolima*, *Czerwona Giselle* (również w Łodzi), *Bracia Karamazow* (również w Łodzi), *Czajkowski. Misterium życia i śmierci*, *Anna Karenina*, *Rosyjski Hamlet* (również w Łodzi i Kielcach), *Don Juan i Molier* (również w Łodzi), *Requiem*, *Musagète*, *Mewa* w Operze Nova (2004), *Requiem*, *Moja Jerozolima* (Sopot 2004), *Don Kichot, czyli Fantazja Szaleńca* (w 2010 w Krakowie, Poznaniu, Gdyni), *Rodin* (w 2012 w Warszawie, Kielcach i Poznaniu) czy *Po drugiej stronie grzechu* (w 2014 w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej); zespół wielokrotnie występował także na Łódzkich Spotkaniach Baletowych (1981, 1987, 1993, 2005). Duże znaczenie dla rozwoju polskiego tańca współczesnego miał przyjazd Tatiany Baganowej i prowadzenie przez nią warsztatów podczas Bałtyckiego Uniwersytetu Tańca, a także przygotowanie premiery *Papugaj/Papuga* wraz z Teatrem Dada von Bzdülów. Po dłuższej przerwie, w 2007, Prowincjonalne Tańce powróciły do Warszawy i Krakowa, prezentując publiczności spektakle *Svadebka* i *Klonowy sad*. Natomiast w 2005 Agulnik uczestniczyła w XII Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tańca w Bytomiu ze spektaklem *Deportacja*.

BIBLIOGRAFIA: Królica, A., *Magnetyzm (baletów) Borisa Ejfmana* (program przedstawienia *Rodin* Borisa Ejfmana), Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2012; Kuriu-mowa, N., *Rosyjski taniec współczesny*, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Other – Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014; Nabokina, A., *Sztuka ruchu i psychoanaliza w kulturze rosyjskiego srebrnego wieku – do roku 1930*, Kraków 2021 (rozprawa doktorska, maszynopis); Сироткина, И., *Свободное движение и пластический танец в России*, Москва 2011; Wilk, S., *Zasłubiny wg Tatiany*, „Dziennik Teatralny”, 23.11.2007, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/zaslubiny-wedlug-tatiany.html> (dostęp: 23.05.2022).

Anna Królica

Roy Xavier Le

[ur. 1963]

francuski tancerz, choreograf i badacz tańca. Uznawany za jedną z najważniejszych postaci awangardy tanecznej przełomu XX i XXI w., zaliczany do nurtu tzw. tańca krytycznego. Uzyskał stopień doktora w zakresie biologii molekularnej na Uniwersytecie w Montpellier we Francji. Jest profesorem w Institut für Angewandte Theaterwissenschaft w Giessen, wykłada w Institut

für Theaterwissenschaft na Freie Universität w Berlinie oraz w P.A.R.T.S. w Brukseli. Tańcem zainteresował się na początku lat 80., rozpoczął wówczas naukę m.in. u Anne Koren, Véronique Larcher, Ruth Barnes. W latach 1991–1995 współpracował z Compagnie de l'Alambic of Christian Bourigault. W 1996 związał się z kolektywem artystycznym Le Quatuor Albrecht Knust, specjalizującym się w rekonstrukcjach prac wybitnych twórców XX w. (np. Doris Humphrey, Kurta Joossa, Wacława Niżyńskiego), co umożliwiło mu kontakt z przedstawicielami amerykańskiego *postmodern dance* Yvonne Rainer i Steve'em Paxtonem przy wznowieniach ich prac *Satisfying Lover* (1968) i *Continuous Project – Altered Daily* (1970). W latach 1996–2003 był rezydentem w berlińskim Podewil Tanz Werkstatt. W sezonie 2007/2008 współpracował z Centre Chorégraphique National de Montpellier. W 2010 został stypendystą programu Residence in MIT in Art Culture and Technology (Cambridge, Massachusetts), w latach 2012–2015 był rezydentem w Théâtre de la Cité Internationale w Paryżu. Realizował spektakle z interdyscyplinarną grupą Detektor. Od 1993 kieruje stworzoną wspólnie z kompozytorem Steffenem Schmidtem i reżyserką światła Sylvie Garot formacją Association le Kwatt. W 1996 rozpoczął współpracę z fotografikiem Laurentem Goldringiem, której efektem było powstanie głośnego solo *Self-Unfinished* (1998). Rok później zaprezentował przełomowy autobiograficzny spektakl–wykład *Product of Circumstances*, otwierający nowe perspektywy w dziedzinie choreografii i metarelacji wobec świata tańca. Dokonując redefinicji tradycyjnego rozumienia spektaklu tańca, wskazał nowe artystyczne tereny, gdzie naukowe i socjologiczne dane zostają przetransponowane w przestrzeń wizjonerskich obrazów ludzkiego ciała. W kolejnych latach zainicjował projekty badawcze analizujące systemy produkcji i współpracy w działalności grupowej, podkreślając związki świata tańca z ekonomią i polityką – *Extensions* (1999–2000), do której zaprosił tancerzy, choreografów, teoretyków sztuki i artystów wideo, *Project* (2003) i *6 Months 1 Location* (2008). W ciągu 20 lat artystycznej i naukowej działalności zrealizował kilkanaście głośnych spektakli i projektów badawczych, m.in. solo *Le Sacre du Printemps* (2007), którego nową wersję, rozpiętą na troje wykonawców, przygotował na zaproszenie Biennale w Wenecji (2018), *Xavier Le Roy de Jérôme Bel* (2000), *Meetings* we współpracy z Rainer (2000), *Giszelle* we współpracy z Eszter Salamon (2001), *Le théâtre des répétitions* – musical we współpracy z Bernhardem Langiem, *Mouvements für Lachenmann* (2005 i 2008), *Ionisation* (2005), *Floor Pieces* (2009), *Low Pieces* (2010), *Rétrospective* (2012), *Pour une Réplique Infidèle* (2016). W 2017 przygotował dla Ensemble Modern we Frankfurcie nad Menem wystawę *Haben Sie „Modern” gesagt?* W 2019 we współpracy ze Scarlet Yu i Temporary Title rozwinął swoje poszukiwania, przedstawiając „choreografowanie” trzydniowej dyskusji badawczej w ramach wydarzenia *Life Forms* w Haus der Kulturen der Welt w Berlinie, podczas którego artyści, naukowcy, praktycy i teoretycy badali możliwości wspólnych działań, sprzyjających radzeniu sobie z trudnymi warunkami życia na Ziemi. W swoich pracach często kwestionuje granice między widzami a wykonawcami, weryfikuje relacje między pojęciami takimi jak: obiekt – przedmiot – podmiot, człowiek – maszyna, człowiek – natura – kultura, sztuka – nauka, poddaje pod dyskusję sposób postrzegania ludzkiego ciała, zmuszając do rewizji przyzwyczajęń społecznych i estetycznych. Z jego twórczością polscy widzowie mogli się spotkać m.in. na Festiwalu Ciało/Umysł, kiedy pokazał *Self-Unfinished* (2001), i dwukrotnie na Konfrontacjach Teatralnych w Lublinie: *Low Pieces* (2013) i *Untitled* (2015).

BIBLIOGRAFIA: *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa–Poznań–Lublin 2019; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013.

Jagoda Ignaczak

Royal Academy of Dance

działająca w Wielkiej Brytanii Królewska Akademia Tańca założona w 1920 przez Philipa Richardsona wraz z wybitnymi tancerzami i nauczycielami, w tym Adeline Genée i Edouardem Espinosą. Pierwotnie działała jako Association of Operatic Dancing in Great Britain (Stowarzyszenie Tańca Operowego w Wielkiej Brytanii). Celem stowarzyszenia było ustanowienie standardów nauczania baletu klasycznego w Wielkiej Brytanii; już w 1921 wydano pierwsze zasady wyznaczające minima umiejętności nauczycieli baletu. W 1936 organizacja, objęta patronatem królewskim, przekształciła się w Royal Academy of Dance. Światowego znaczenia nabrała w poł. XX w., kiedy stała się instytucją egzaminacyjną i szkoleniową, ustanawiając standardy nauczania i prowadząc egzaminy na wszystkie stopnie baletowe na całym świecie (obecnie 8 stopni). Od 1947 wprowadzono kurs zawodowy dla nauczycieli tańca, a od 1954 zaczęto przyznawać Queen Elizabeth II Coronation Award – roczną nagrodę Królowej Elżbiety II za zasługi dla brytyjskiego baletu (jej beneficjentami byli m.in. Ninette de Valois, Tamara Karsawina, Marie Rambert, Anton Dolin, Robert Helpmann, Peggy van Praagh, Arnold Haskell i Beryl Grey). Pierwszą prezes stowarzyszenia była Genée, a następnie: Margot Fonteyn (od 1954), Antoinette Sibley (od 1991) i Darcey Bussell (od 2012).

W 1993 RAD nawiązała współpracę akademicką z Durham University, oferując zdobywanie stopni uniwersyteckich. W 1997 połączyła się z Benesh International (wcześniej Benesh Institute, organizacja ucząca systemu notacji Benesha – zob. Benesha notacja), wprowadzając szeroki zakres dyplomów i kursów dla notatorów i nauczycieli tańca. W 1999 we współpracy z Durham University stworzono Wydział Edukacji, proponując kolejne tryby studiowania. W 2010 RAD uzyskała akredytację University of Surrey, a w 2014 University of Bath, który aktualnie akredytuje wszystkie programy RAD kończące się stopniem uniwersyteckim. Główna siedziba RAD znajduje się na Battersea Square w Londynie. RAD ma swoje przedstawicielstwa w ponad 80 krajach (w Polsce brak reprezentacji). Od 1931 organizuje roczny międzynarodowy konkurs baletowy (Genée International Ballet Competition), a od 1963 prowadzi również szkoły letnie dla tancerzy i nauczycieli tańca.

BIBLIOGRAFIA: Parker, D., *Royal Academy of Dancing. The First Seventy Five Years*, London 1995; www.rad.org.uk (dostęp: 23.05.2022).

Sandra Frydrysiak

Ruch autentyczny

[ang. *authentic movement*]

forma improwizacyjnej praktyki ruchowej, prowadzonej zwykle z zamkniętymi oczami, uwagą skierowaną na wewnętrzne impulsy podmiotu i w obecności przynajmniej jednego świadka (*witness*). Sfunkcjonalizowana w kilku kierunkach: medytacyjnym, psychoterapeutycznym, artystycznym oraz społecznościowym, zyskała wiele alternatywnych określeń i rozwinięć, takich jak: *taniec kontemplacyjny*, *medytacja w ruchu*, *psychologia somatyczna*, a w kontekście jungowskiej psychologii głębi – *ruch głębi* (*movement-in-depth*). Stworzona w latach 40. XX w. przez Mary Starks Whitehouse, uczennicę Mary Wigman i Marthy Graham oraz studentkę C.G. Jung Institut w Zurychu. Dołączyły do niej: Joan Chodorow, rozwijająca swoją praktykę z wykorzystaniem jungowskiej analizy ról i symboli, oraz Janet Adler, która odwoływała się do filozofii buddyjskiej oraz mistycyzmu, a swoją metodę nazwała *The Discipline of Authentic Movement*,

dla odróżnienia jej od pozostałych metod. Do dzisiaj metoda Adler pozostaje najbardziej uporządkowaną i systematyczną formą ruchu autentycznego.

W zależności od celów praktyka może być włączana w inne techniki treningowe oraz terapeutyczne i pod ich wpływem ciągle ewoluuje. Trening często rozpoczyna się od leżenia na podłodze lub patrzenia w oczy świadka, po czym następuje zamknięcie oczu. Ma to zwiększać wrażliwość na wewnętrzne impulsy i umożliwiać z czasem podążanie za nimi, a także odpowiadanie ruchem i dźwiękiem. Jest to odczytywane jako ruch autentyczny, bo wynikający bezpośrednio z intuicji i doświadczenia podmiotu, a nie ruch intelektualnie kierowany, i niepodlegający żadnym zewnętrznym standardom kulturowym. Świadek śledzi wewnętrzne reakcje na działającego, nie oceniając ich, lecz koncentrując się na własnych doznaniach. Relacja pomiędzy działającym a obserwatorem jest istotnym elementem praktyki. Odbyna się ona indywidualnie lub w grupie, często przyjmując charakter pararytualny, wyraźny szczególnie w fazie narracyjnej, gdy uczestnicy w ustrukturyzowany sposób relacjonują swoje doświadczenia. Możliwość przyjmowania roli świadka i później prowadzącego pojawia się wraz z doświadczeniem w samodzielnej praktyce, przy czym instrukcje, jakie pojawiają się podczas zajęć, mają charakter otwarty, nie obejmują konkretnych elementów choreograficznych.

Obecnie działa społeczność Authentic Movement Community, zrzeszająca kilkudziesięciu instruktorów pochodzących głównie z Ameryki Północnej. Istniały także czasopisma poświęcone wyłącznie ruchowi autentycznemu: „A Moving Journal” (1994–2006) oraz „Journal of Authentic Movement and Somatic Practice” (2011–2015). Oficjalne kursy organizowane były przez Mary Starks Whitehouse Institute oraz Authentic Movement Institute (1993–2004). W Polsce sesje prowadzi kilka niepublicznych ośrodków psychoterapii, choreoterapii i terapii ruchem. Jedyną certyfikowaną nauczycielką Discipline of Authentic Movement, Circles of Four w Polsce jest Anna Kowalska-Catalano.

BIBLIOGRAFIA: Adler, J., *Offering from the Conscious Body. The Discipline of Authentic Movement*, Rochester 2002; *Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*, red. P. Pallaro, London 1999; Chodorow, J., *Dance Therapy and Depth Psychology. The Moving Imagination*, New York 1991.

Tomasz Ciesielski

Rudnicka Zofia

[ur. 1948]

polska tancerka, choreografka i pedagog. Absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej i Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Karierę tancerki związała z Teatrem Wielkim w Warszawie (1967–1988), gdzie jako wieloletnia solistka baletu wykonywała czołowe partie w repertuarze klasycznym i współczesnym. Tańczyła m.in. Mirtę w *Giselle*, Frygię w *Spartakusie*, tytułową rolę w *Fedrze* Serge’a Lifara, Marię Taglioni w *Grand pas de quatre*. Jako choreografka stworzyła kilkadziesiąt spektakli baletowych, w tym prapremiery baletów pełnospektaklowych, m.in. dla Teatru Wielkiego w Warszawie – *Nienasycenie* (1987), *La Dolce Vita* (2000), dla Opery Nova w Bydgoszczy – *Kot w butach* (1997), dla Teatru Rozrywki w Chorzowie – *Rudolf Valentino* (2003), balety i wieczory baletowe, m.in. *Śpiąca królewna*, *Dziadek do orzechów*, *Giselle* (wraz z Ewą Głowacką), oraz liczne choreografie do oper, operetek, musicali i przedstawień w teatrze dramatycznym.

Od początku kariery współpracowała równolegle, jako tancerka i choreografka, z Telewizją Polską przy realizacji programów rozrywkowych (rewiowych, muzycznych i baletowych).



II. 70. Zofia Rudnicka i Anna Bialecka w spektaklu *Fedra*, choreogr. Serge Lifar, Teatr Wielki w Warszawie, 1978. Fot. Leon Myszkowski. ©Archiwum Państwowe w Warszawie

Występowała i tworzyła choreografie do recitali, pokazów mody, festiwali piosenki oraz filmów (*Akademia Pana Kleksa*), w tym filmów baletowych (m.in. *La valse*, *Mity*, *Podróż magiczna*) i spektakli Teatru Telewizji. Występowała jako aktorka w Kabarecie Olgi Lipińskiej, by następnie objąć kierownictwo choreograficzne w programie oraz w polskich filmach pełnometrażowych: *Kontrakt* (1980), *Pas de deux* (1990) i *Bank nie z tej ziemi* (1993–1994).

Jako pedagog od 1996 wykłada na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina m.in. choreografię i kompozycję tańca; w 2014 uzyskała stopień doktora habilitowanego. Od 1988 współpracuje z warszawską szkołą baletową, dla uczniów której stworzyła już kilkadziesiąt etud i wariacji, o czym napisała w książce *Tancerz, szkoła i scena*. Laureatka m.in. Złotej Maski (2004) za balet *Valentino* Krzesimira Dębskiego, Teatralnej Nagrody Choreograficznej im. Jana Kiepury (2010) za choreografię *Taniec godzin* w operze *Gioconda* Amilcare Ponchiello w bydgoskiej Operze Nova, a także dorocznej nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (2013) za wybitne osiągnięcia w choreografii.

BIBLIOGRAFIA: Rudnicka, Z., *Tancerz, szkoła i scena. Etiudy choreograficzne jako istotny element procesu kształtowania sylwetki artystycznej uczniów warszawskiej szkoły baletowej*, Warszawa 2012.

Sandra Frydrysiak

Rudzka Yanka

także Yana, Janka, Janina Zandel-Rudzka [1916–2008]

polska tancerka i choreografka pochodzenia żydowskiego. Tańca uczyła się prawdopodobnie w szkole Janiny Mieczynskiej w latach 1934–1937 pod kierunkiem Ruth Sorel i Georga Grokego, gdzie mogła poznać metodę Émila Jaques-Dalcroze’a. Według niej samej jej nauczycielem miał być również Harald Kreutzberg. Przed wojną razem z Heleną Waldman prowadziła w Łodzi prywatną szkołę tańca ekspresyjnego, zrealizowała również choreografię do spektaklu *Tate, was lächst du?* (Tato, z czego się śmiesz?). W 1945 wystąpiła w Teatrze Syrena w Łodzi w sztuce *Inne czasy* w reż. Eugeniusza Koszutskiego i Kazimierza Pawłowskiego, grając role Coquette i Robotnicy. Do Ameryki Południowej wyjechała prawdopodobnie w 1946, ale na temat pierwszego pobytu w Argentynie, poza wzmiankami prasowymi o jej występach scenicznych, niewiele wiadomo. W 1952 na zaproszenie Pietra Marii Bardiego wyjechała do Brazylii, aby poprowadzić w utworzonym przez niego Museu de Arte w São Paulo jeden z pierwszych w kraju kursów tańca współczesnego, który nabrał charakteru regularnych warsztatów. W kolejnych latach prowadziła liczne kursy m.in. w Santos dla nauczycieli wychowania fizycznego z całej Brazylii i z zagranicy w ramach 3. Kursu Rozwoju Technicznego i Pedagogicznego. Po raz pierwszy zaprezentowała swoje układy choreograficzne w São Paulo podczas Recitalu Nowoczesnego Tańca Ekspresyjnego. Na zaproszenie dziekana Uniwersytetu Federalnego Stanu Bahia (UFBA) przeniosła się do Salvadoru, gdzie w 1956 założyła pierwszy uniwersytecki wydział tańca w Brazylii i została jego dyrektorką. Współpracowała tam również w tworzeniu kursów dla wydziału teatralnego (kierowanego przez Martima Gonçalvesa), takich jak np. ekspresja ciała w pracy aktorów, przy okazji w latach 1957–1959 promując występy swoich studentów. W tym czasie zainteresowała się brazylijską kulturą popularną, m.in. *candomblé* (taniec ofiarowania wywodzący się z tradycyjnych religii afroamerykańskich). Yolanda Amadei i Lia Robatto, tancerki z jej zespołu, twierdzą, że pierwsza w Brazylii wprowadziła na scenę *berimbau* (jednostrunowy instrument

perkusyjny przypominający łuk). Jako choreografkę najbardziej interesowała ją reinterpretacja form popularnych poprzez nadanie im uniwersalnego, nowoczesnego znaczenia. W tym celu zabierała swoich uczniów na pokazy *candomblé* – „było to ówczesnie podejście nowatorskie, czyniące z niej pionierkę nowych perspektyw spojrzenia na kulturę popularną i jej adaptowanie w ramach *wysokiej* kultury tanecznej” [Guimarães 2017]. Inną charakterystyczną cechą jej pracy było łączenie tańca i teatru. W 1959 wróciła do São Paulo, by poprowadzić seminarium poświęcone związkom tańca współczesnego z teatrem; kontynuowała tu pracę pedagoga tańca nowoczesnego, została także zatrudniona przez Alfredo Mesquitę jako nauczycielka ekspresji ciała w Escola de Arte Dramática (EAD, Szkoła Sztuki Dramatycznej), gdzie zastąpiła Chinę Ullman, uczennicę Mary Wigman. Po reorganizacji swojej grupy tanecznej w 1961 odbyła *tournee* z własnymi choreografiami po stanie São Paulo. Przygotowała także choreografie do filmów (m.in. w reż. Flávio Tambellini w 1960 i Jorge Ilelego w 1961) oraz pastoralnej mszy barokowej (1962). Prowadziła nadal liczne kursy i szkolenia w innych miastach Brazylii, coraz bardziej koncentrując się na uczeniu technik cielesnej ekspresji teatralnej. W 1965 wróciła do Europy i zamieszkała w Grazu w Austrii, gdzie prawdopodobnie założyła szkołę tańca. W latach 1967–1989 pracowała w Wyższej Szkole Muzycznej i Teatralnej przy Uniwersytecie w Grazu, gdzie uczyła techniki i tańca współczesnego, a także współpracowała z reżyserami teatralnymi przy produkcjach scenicznych.

Jej uczniami i artystycznymi spadkobiercami byli słynni brazylijscy tancerze i późniejsi nauczyciele tańca w UFBA, m.in. Dulce Aquino, Laís Góes, Lia Robatto, Martha Saback, Marli Sarmento, Norma Ribeiro, Teresinha Argolo, którzy wywarli duży wpływ na kolejne pokolenia zawodowych tancerzy w Brazylii. W prowadzonych przez nią kursach edukacji ciała, skierowanych do aktorów i reżyserów telewizji, filmu i teatru, uczestniczyli m.in. Cacilda Becker, Gianfrancesco Guarnieri, Leonardo Villar, Oduvaldo Viana Filho. Jej słynną wychowanką była Yolanda Amadei, która przez ponad 30 lat pracowała jako choreografka, a także nauczycielka tańca teatralnego i ekspresji ciała w Szkole Sztuki Dramatycznej przy Uniwersytecie w São Paulo.

W 2016 Instytut Adama Mickiewicza prowadził Projekt: Yanka Rudzka, w ramach którego zorganizowano m.in. konferencję naukową na uniwersytecie w Salvadorze oraz zrealizowano spektakl *Zaczyn* (współpraca Joanny Leśniewskiej i Janusza Orlika), łączący tancerzy polskich i brazylijskich. Spektakl prezentowano w Brazylii (Viva Dança Festival Internacional w Salvadorze 2016), w Polsce oraz w wersji zmodyfikowanej w ramach programu Terytoria choreografii w Ukrainie, Białorusi, Armenii i Gruzji.

BIBLIOGRAFIA: Guimarães Alves, M.C., *Między czasem i przestrzenią: skomplikowana trajektoria życia Yanki Rudzkiej*, przeł. A. Zbyszewski, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Warszawa 2017; Różalski, M., *Yanka Rudzka*, <https://culture.pl/pl/tworca/yanka-rudzka> (dostęp: 5.09.2021).

Joanna Szymajda

Rumunia – rozwój tańca współczesnego

Kultura rumuńska posiada bogate tradycje tańców regionalnych, które służyły wzmocnieniu i zachowaniu tożsamości etnicznej i narodowej. W XIX w. taniec ludowy przeniknął do teatru zawodowego, stając się istotnym elementem przedstawień muzycznych, fars i operetek. W XVIII i XIX w. taniec sceniczny w Rumunii zdominowały wpływy włoskie, francuskie i niemieckie.

Jednym z pierwszych baletów rumuńskich łączących tradycję klasyczną z folklorem był *Doamna de Aur* (Złota dama) Ludwiga Antona Wiesta, z choreogr. Gheorghe'a Moceanu i amerykańskiej tancerki Augusty Maywood (1870). Pierwszy zawodowy zespół baletowy powstał w 1877 przy bukareszteńskim Teatrze Narodowym.

W 1921 Rumuńska Opera Narodowa (z zespołami w Bukareszcie i Kluż) została objęta mecenatem państwowym. Baletmistrem zespołu od 1925 był Anton Romanowski, który kształcił się u Nikołaja Legata i tańczył z Anną Pawłową. Do repertuaru wprowadził choreografie *Baletów Rosyjskich* (*Szeherazada*, *Pietruszka*, *Fontanna Bachczysaraju*), a także autorskie prace do muzyki kompozytorów rumuńskich. W latach 1930–1937 baletmistrzynią zespołu w Bukareszcie była dawna *primabalerina* moskiewskiego Teatru Bolszoi i solistka Baletów Rosyjskich, Vera Karalli. Pod jej kierownictwem zespół osiągnął poziom pozwalający na wystawienie w 1932 *Jeziora łabędziego*. Z kolei Floria Capsali (wychowanka Enrico Cecchettiiego, Legata, Léo Staatsa i Raymonda Duncana) łączyła w swoich choreografiach klasykę i rumuński folklor; stworzyła autorski system kształcenia. Opracowała choreografię baletów do muzyki kompozytorów rumuńskich (np. *Demoazela Măriuța* Mihaila Jory). System rumuńskiej edukacji tańca stworzony przez Capsali rozwijali m.in. Vera Proca Ciortea i Gabriel Negry. Ciekawą, choć odosobnioną postacią, była Lizica Codreanu, tancerka wykształcona w Paryżu (m.in. u Wacława Niżyńskiego), gdzie obracała się w kręgach modernistycznych malarzy i rzeźbiarzy; kostiumy do jej awangardowych solowych choreografii, eksperymentujących z tańcem wyzwolonym, projektował wybitny rumuński rzeźbiarz Constantin Brancusi.

Po II wojnie światowej Rumunia znalazła się w zasięgu wpływów politycznych ZSRR, co oddziaływało także na kulturę i sztukę. W Bukareszcie i w Kluż powstały dziewięcioletnie szkoły baletowe, łączące wykształcenie ogólne z nauką tańca klasycznego. Przy nowych teatrach operowych utworzonych m.in. w Timișoarze, Kluż, Konstancy i Braszowie zakładano zawodowe zespoły baletowe. Zaczął się także rozwijać amatorski ruch taneczny. W latach 60. XX w. powstało kilka autorskich choreografii – m.in. *Panna Anastazja* Olega Danovskiego (muz. Cornel Trăilescu), *Hommage à Brancusi* Vasile'a Marcu, a częstą inspiracją muzyczną były *Rapsodie rumuńskie* George'a Enescu. Do najwybitniejszych *primabalerin* i solistek rumuńskiego baletu należały: Ileana Iliescu, Elena Dacian, Alexa Mezincescu (również choreografka) i Magdalena Popa. Pod koniec lat 60. XX w. przy instytucjach kultury zaczęto tworzyć eksperymentalne studia tańca; w 1979 Danovski założył przy Teatrze Fantasio Klasyczny i Współczesny Zespół Baletowy (od 1990 Oleg Danovski Ballet Theatre). Istotne zmiany w rumuńskim środowisku tańca nastąpiły po transformacji politycznej. W 1990 w Akademii Teatru i Filmu w Bukareszcie utworzono Wydział Tańca, zainaugurowano także Festiwal Tańca Współczesnego odbywający się w Jassach, zaczęto przyznawać nagrody artystom i krytykom, a także organizować konkursy dla młodych twórców. W tym samym roku Ion Tugearu, były solista baletu narodowego, założył Orion Balet București, pierwszy niezależny zespół tańca współczesnego; zespół rozwiązano w 2007.

Do 2005 nie istniała w Rumunii żadna instytucja artystyczna zajmująca się tańcem współczesnym, a wielu twórców współczesnego tańca rumuńskiego było bardziej znanych za granicą niż w kraju. Należeli do nich m.in. Miriam Raducanu (autorka eksperymentalnych, transdyscyplinarnych spektakli), Gigi Caciuleanu (ceniona we Francji), Vera Proca-Ciortea (zespół Columna), Adina Cezar i Sergiu Anghel (zespół Contemp, Orion Balet), a w ostatniej dekadzie XX w. Florin Fieroiu, Cosmin Manolescu, Eduard Gabia, Mihai Mihalcea, Irina Costea, Răzvan Mazilu, Manuel Pelmuș, Vava Ștefănescu. Środowisko tańca otrzymywało wsparcie ze strony takich fundacji jak MultiArt Dans, założonej w 2000 przez Ștefănescu, działającej bez dofinansowania ze strony Ministerstwa Kultury.

W 2005 Ministerstwo Kultury pod wpływem wieloletnich starań środowiska powołało Centrul Național al Dansului București (CNDB, Narodowe Centrum Tańca Współczesnego), początkowo pod auspicjami Teatru Narodowego, następnie z samodzielną niewielką sceną i siedzibą. W 2009 została tutaj zorganizowana pierwsza platforma współczesnego tańca rumuńskiego. W 2011 na wieść o eksmisji CNDB z Teatru Narodowego powstał ruch Occupy CNDB; protestujący przez miesiąc zajmowali siedzibę zagrożonego eksmisją ośrodka. Obecnie CNDB pod kierownictwem Ștefănescu i szerokiej grupy konsultantów artystycznych poza pokazami spektakli prowadzi szereg projektów rezydencyjnych, edukacyjnych, festiwal, mediatekę i kursy tańca współczesnego. W 2014 przy współpracy Instytutu Polskiego w Bukareszcie odbył się projekt Dans//pl Ieri. Măine. Azi (Dance//pl Yesterday. Tomorrow. Today) z udziałem Agaty Siniarskiej, Agaty Maszkiewicz, Mikołaja Mikołajczyka, Teatru Dada von Bzdülów oraz Sławomira Krawczyńskiego, Anny Godowskiej i Tomasza Wygody.

Po 2009 powstało w Rumunii kilka nowych miejsc związanych z tańcem współczesnym: The Paintbrush Factory w Kluż-Napoce, Working Art Space and Production – WASP, organizator największego festiwalu tańca współczesnego w Rumunii – eXplore dance festival (od 2005), czy ZonaD – przestrzeń laboratoryjna prowadzona przez Manolescu.

BIBLIOGRAFIA: Cosma, O.T., *Opera romineasca*, București 1962; Cosma, V., *Exegeze muzicologice. File din istoria baletului autohton*, București 1984; Cursaru, L., *Argonautii marilor iubiri*, București 1987; Massoff, I., *Teatrul românesc*, București 1961; Michailov, M., *Proszę opuścić teren: miejsca brak*, przeł. A. Zapałowski, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Other – Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014; Urseanu, T., i in., *Istoria baletului*, București 1967.

Katarzyna Słoboda

Rytm

jeden z podstawowych współczynników tańca i muzyki, regulujący ich przebiegi w czasie, a jednocześnie łączący obydwie dziedziny sztuki. Cechą rytmu jest zróżnicowanie ruchów lub dźwięków pod względem długości. Ruchy i dźwięki mogą być akcentowane lub nieakcentowane. Regularne rozłożenie akcentów przybiera formę metrum, które organizuje ruchy lub dźwięki w grupy metryczne. Szybsze bądź wolniejsze następstwo periodycznie powtarzanych akcentów wyznacza tempo realizowanego rytmu. W zakresie temp rozróżniamy: tempo osobnicze – charakterystyczne dla danej osoby; tempo psychologiczne – zależne od danej sytuacji życiowej; tempo kulturowe – wynikające z konwencji przyjętej w danej społeczności.

Jakkolwiek rytmizowanie zachowań ruchowych było obserwowane wśród różnych gatunków zwierząt, to jednak uważa się, że to człowiek jest w sposób szczególnie przywiązany do rytmizowania i reagowania na zjawiska rytmiczne. Oliver Sacks twierdzi, że ludzkie przywiązanie do rytmu jest bardzo pierwotne, a poczucie rytmu jest odporne na różnego rodzaju zaburzenia mózgowe [Sacks 2007]. Należy przy tym pamiętać, że tylko człowiek jest w stanie komponować zestawy rytmiczne i narzucać je swojemu aparatowi ruchu [Lange 2009: 57]. Joseph Jordania postawił tezę, że poczucie rytmu zostało rozwinięte we wczesnych stadiach ewolucji hominidów przez siły doboru naturalnego [Jordania 2011: 99–101]. Według Jordania rozwój poczucia rytmu był kluczowy dla osiągnięcia specyficznego stanu neurologicznego transu bojowego, niezbędnego dla rozwoju skutecznego systemu obronnego wczesnych hominidów, a także inaczej motywowanej

mobilizacji społecznej (integracja i przedkładanie wspólnego interesu ponad własny) czy duchowej (magia lecznicza, zabezpieczanie powodzenia grupy).

Człowiek jest konstytutywnie zanurzony w różnorodnych zjawiskach rytmicznych, wyznaczonych przez cykle geofizyczne, historyczne, pokoleniowe, życia ludzkiego, ekologiczne, biologiczne, oraz w psychologicznej terażniejszości. Ludzka świadomość tych cyklów wpływa niewątpliwie na inne traktowanie zjawisk odmierzających upływ czasu. Jak się jednak współcześnie uważa, percepcja zjawisk rytmicznych przez człowieka wynika głównie z akcji ruchowych ludzkiego ciała (oddech, bicie serca, puls, przyptyw emocji, czynności robocze, chód, bieg, mowa), co potwierdzają nawet pola semantyczne pojęć muzycznych stosowanych w różnych kulturach na oznaczenie tempa i rytmu. Stąd za bardziej pierwotną uznaje się **rytmikę** swobodną i organiczną aniżeli charakterystyczną dla społeczeństw zurbanizowanych **rytmikę** periodyczną. Jednakże nawet w społeczeństwach zurbanizowanych zastosowanie ludzkiego ciała w sztukach performatywnych często wymusza dostosowanie rytmu prezentacji do rytmów wyznaczanych przez aparat mowy i śpiewu czy ruchu.

W zakresie podziałów rytmicznych za pierwotny uważa się podział dwójkowy, wynikający z akcji ruchowych symetrycznego ciała funkcjonującego naturalnie w średnim rejestrze trypoziomowej przestrzeni osobistej (np. dwunożny chód naprzemienny, zależność wspięcia i opadnięcia czy kucnięcia i powrotu do średniego rejestru ruchu). Podziały trójkowe uznawane są za późniejsze i często motywowane ideologicznie (np. podział trójkowy w epoce średniowiecza jako doskonały przez swoją zbieżność z liczbą Osób Trójcy Świętej), a bardziej skomplikowane podziały (rytmy addytywne czy też polirytmie) uznaje się często za złożenia sukcesywne lub symultaniczne ugrupowań o różnej akcentuacji. Tymczasem pamiętać należy, że zjawiska takie dla ich wykonawców są często naturalne i wynikają z konwencjonalnych w danej kulturze akcji ruchowych, wyznaczających bądź bardziej rozbudowaną i skomplikowaną sekwencję rytmiczną, bądź też kilka sekwencji o prostszej strukturze wykonywanych w tym samym czasie przez różne części ciała.

BIBLIOGRAFIA: Bielawski, L., *Strefowa teoria czasu*, Kraków 1976; Jordania, J., *Why do People Sing? Music in Human Evolution*, Tbilisi 2011; Lange, R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988 (wyd. 2 – Poznań 2009); Sachs, C., *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, New York 1953; Sacks, O., „Keeping Time. Rhythm and Movement”. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, New York–Toronto 2007.

Tomasz Nowak

Rytmika

1. Całokształt zjawisk metrrytmicznych występujących w danej kompozycji lub wyróżniających określony gatunek czy też styl (muzyczny, taneczny, historyczny, narodowy, regionalny, indywidualny). Rytmikę możemy podzielić na swobodną, kształtowaną przez frazy, ale pozbawioną stałej jednostki metrycznej, i ustaloną (metryczną), w której każdy element przebiegu stanowi wielokrotność lub część ustalonej jednostki metrycznej. W obrębie rytmiki ustalonej wyróżnić możemy rytmikę periodyczną (taktową, akcentową), wyznaczoną przez regularnie powtarzane akcenty przypadające w stałych miejscach podstawowego schematu przebiegu czasowego zwanego taktem (długość taktu, liczbę i rodzaj akcentów wyznacza metrum), oraz rytmikę

nieperiodyczną, w której specyficznymi zjawiskami są: rytmika organiczna, wyznaczona przez labilną jednostkę oraz nieregularne frazy i okresy, oraz rytmikę metrów zmiennych (polimetria sukcesywna), w trakcie przebiegu której następują zmiany rodzajów taktów.

2. Teoria rytmu – nauka o kształtowaniu przebiegów rytmicznych w utworach muzycznych.

3. Gimnastyka rytmiczna, eurytmika – metoda wychowania muzycznego i ogólnego, stanowiąca obok solfeżu i improwizacji jeden z trzech składników metody Émile’a Jaques-Dalcroze’a. Rytmika polega na ścisłym odtworzeniu rytmu reakcjami ruchowymi ciała oraz odzwierciedleniu ruchem dynamiki i emocji wywoływanych muzyką. Celem rytmiki jest rozwój muzyczny, fizyczny, umysłowy i emocjonalny uczniów poprzez kształtowanie poczucia rytmu i ogólnej muzykalności, zwiększenie świadomości muzycznej i ruchowej, wyrobienie umiejętności analitycznego myślenia i improwizowania oraz pogłębianie zdolności koncentracji, precyzji, biegłości, osobistej ekspresji i integracji społecznej. Ze względu na wskazane walory rytmikę wprowadzono do kształcenia ogólnego, muzycznego i tanecznego jako przedmiot dodatkowy lub specjalistyczny. W Polsce jest przedmiotem nauczania w przedszkolach, szkołach muzycznych, baletowych i niektórych szkołach ogólnokształcących.

BIBLIOGRAFIA: Bachmann, M.-L., *La Rythmique Jaques-Dalcroze, une éducation par la musique et pour la musique*, Neuchâtel 1985; Brzozowska-Kuczkiewicz, M., *Emil Jaques-Dalcroze i jego Rytmika*, Warszawa 1991; Jaques-Dalcroze, É., *La Rythmique*, Lausanne 1906 (wznowienie – 1918); Jaques-Dalcroze, É., *Le rythme, la musique et l’éducation*, Paris 1920 (wznowienie – Lausanne 1935, 1965); Jaques-Dalcroze, É., *Pisma wybrane*, przeł. M. Bogdan, B. Wakar, Warszawa 1992; Lange, R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988 (wyd. 2 – Poznań 2009); Sachs, C., *Rhythm and Tempo. A Study in Music History*, New York 1953; Spector, I., *Rhythm and life. The work of Emile Jaques-Dalcroze*, Stuyvesant 1990.

Tomasz Nowak

Sacchetto Rita

właśc. Margaritha Sacchetto [1880–1959]

niemiecka tancerka i aktorka filmu niemego. Utalentowana malarsko i muzycznie, postanowiła zostać tancerką w 1902 po obejrzeniu występów *Isadory Duncan*. Brała lekcje tańca i debiutowała w 1905 w monachijskim Künstlerhaus, gdzie zaprezentowała cykl *tableaux vivants* opartych na obrazach znanych mistrzów – m.in. Thomasa Gainsborough, Boticellego i Joshui Reynoldsa, odnosząc od razu sukces. Wkrótce poszerzyła swój repertuar o tańce do muz. Johanna Sebastiana Bacha, Jeana-Philippe’a Rameau, *Tarantelli* Fryderyka Chopina, *Odgłosów wiosny* Johanna Straussa, tańce węgierskie i orientalne. Uważano, że posiada niezwykłą zdolność narracji cielesnej, że opowiada ciałem dzięki wyrazistej mimice i plastycznemu gestowi. Sama mówiła, że tworzy nowoczesną pantomimę lub tańczone obrazy (*Tanzbilder*). Występowała w Wiedniu na zaproszenie Galerie Miethke, gdzie wzbudziła zachwyt malarzy – Gustava Klimta, Kolomana Mosera i Josepha Hoffmanna. W 1907 odbyła tryumfalne *tournee*, występując w wielu miastach Europy oraz obu Ameryk. Dzięki wsparciu Loïe Fuller w 1910 w nowojorskiej Metropolitan Opera odbyło się przedstawienie, które w pierwszej części składało się z jej solowych tańców, w drugiej zaś wraz z 30 tancerkami wykonała pantomimę *Intelektualne przebudzenie kobiety* do suity *Peer Gynt* Edvarda Griega. W pierwszym akcie przedstawiła kobietę zagubioną, w drugim – spętana konwenansami społecznymi, a w trzeciej, zatytułowanej *Poranek*, kobietę przyszłości, niezależną i budzącą się do życia. Po występach w Rosji i w Paryżu przyjechała w 1912 do Monachium, gdzie tańczyła z Alexandrem Sacharoffem, który wywarł duży wpływ na jej sztukę. W 1913 rozpoczęła się jej kariera filmowa w Kopenhadze, gdzie dla Nordisk Films Compagni nakręciła pierwsze „erotyczne melodramaty”, które zyskały sensacyjną popularność. Łącznie w latach 1913–1917 zrealizowała 22 nieme filmy duńskie i niemieckie, których ważnym ornamentem był jej taniec.

W 1914 przeniosła się do Berlina i otworzyła własną szkołę tańca w luksusowej willi w dzielnicy Grunewald. Jej uczennicami były m.in. Anita Berber, Valeska Gert, Valerie Conti, Isa Belle. Wraz z niewielkim zespołem, w którym znalazły się jej uczennice, występowała gościnne w wielu miastach niemieckich i w Paryżu (w 1921 dała tam ok. 120 przedstawień).

W 1914 podczas występów w berlińskim szpitalu dla oficerów poznała hrabiego Augusta Zamoyskiego, rzeźbiarza, którego poślubiła w 1917. W 1918 zamieszkali w willi Forma w Zakopanem, skąd tancerka wyjeżdżała na występy gościnne, także tu w lipcu 1920 założyła własną szkołę tańca. Z łatwością weszła w zakopiańskie środowisko artystyczne, w którym stała się muzą i modelką. W grudniu 1919 występowała w Poznaniu podczas trzeciego i czwartego Wieczoru Zdroju, prezentując nowy rodzaj tańca, w którym odeszła od wcześniejszej estetyki impresjonistycznej na rzecz poszukiwania wyrazu dla ruchu formistycznego. O przedstawionej przez nią etiudzie *Mumia* pisano: „Istotnie kreacja ta dotąd nieznana wprowadza do tańca ogromne bogactwo ruchów nowych przekształcających tancerkę w zgoła nowe kształty, a dąży wyraźnie do nadania bryle czystej formy samej dla siebie, zmieniającej się w ramach pewnego ruchów kompletu, który tworzy znakomicie zbudowaną całość” [„Kurier Poznański” 23 XII 1919]. W 1919 w Krakowie ukazała się broszura Augusta Zamoyskiego *Cele artystyczne Rity*

Sacchetto (*Objaśnienia teoretyczne*), w której autor charakteryzował taniec formistyczny: „Treścią dzieła staje się więc jego skład, inaczej splot elementów, barwy, ruchu ciała i dźwięku, a nie przedstawione przedmioty, myśli czy uczucia, stają się one bowiem zewnętrznym pretekstem tylko”. W Zakopanem poznała m.in. Tymona Niesiołowskiego, braci Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, Wojciecha Kossaka, Stanisława Ignacego Witkiewicza, który w *Teatrze* (1923) zanotował, że skecz *Kokaina* wg scenariusza i z projektami scenografii i kostiumów Zamoyskiego w wykonaniu jego żony odnosił sukcesy na scenach niemieckich, pokazywany był także w kilku miastach polskich. W styczniu 1921 wystąpiła w krakowskim Teatrze Powszechnym w ramach wieczoru poematów tanecznych, przedstawiając m.in. *Zmorę*, która weszła do jej programu. W 1923 w warszawskim Teatrze Nowości pokazała *Kokainę*, w której towarzyszyli jej Feliks Parnell i Nina Pawliszczewa, w październiku tego roku wystąpiła także w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy. Z okazji inauguracji działalności Towarzystwa Teatralnego w Zakopanem w styczniu 1925 w momencie kulminacyjnym balu „futurystyczno-formistyczno-kostiumowo-maskowo-magicznego” wystawiono pantomimę w jej układzie. Jej postać została utrwalona w wielu dziełach formistów [por. Geron 2011]. Z powodu kontuzji nogi, której doznała w 1924, musiała się wycofać ze sceny. W tym czasie rozpadło się także jej małżeństwo; w 1927 opuściła Polskę, w 1930 osiadła w Nervi k. Genui.

BIBLIOGRAFIA: *Ausdruckstanz*, red. G. Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992; Geron, M., *Taniec w twórczości formistów*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, Toruń 2011; https://www.steffi-line.de/archiv_text/nost_buehne/19s_sacchetto_rita.htm (dostęp: 11.04.2021); Ochaim, B.M., C. Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, katalog wystawy w Deutsches Theatermuseum w Monachium, Frankfurt am Main 1998; Toepfer, K., *Empire of Ecstasy. Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*, Berkeley 1997.

Małgorzata Leyko

Sadler's Wells

teatr, ośrodek rezydencji i produkcji tanecznych w Londynie. Nazwa (Studnie Sadlera) pochodzi od nazwiska Richarda Sadlera, który wybudował drewniany teatr muzyczny (*music house*) w miejscu, gdzie wcześniej odkryto źródła wody mineralnej (1683). Na scenie dominowały wówczas pokazy o charakterze rozrywkowym – występy kuglarzy, zapaśników, śpiewaków ballad, a nawet tańczące psy, czemu towarzyszyła oferta gastronomiczna. Ilość i jakość widowisk muzycznych w latach 90. XVII w. próbowali podnieść Francis Forcer oraz James Miles, zmieniając także oficjalną nazwę sceny na *Miles's Music House*.

W 1737 teatr przebudowano, a w kwietniu 1746 swój pierwszy sezon otworzył Thomas Rosoman, wprowadzając do niego komediowy repertuar operowy (*intermezzo*) uzupełniający pokazy *variétés*. Rozwój teatru doprowadził do powstania budynku (1765) umożliwiającego prezentacje rozbudowanych oper. Jednocześnie repertuar opierał się na popularnych widowiskach muzycznych, teatrze konnym, pantomimach i przyjezdnych atrakcjach (np. zając grający na perkusji). Pokazom często towarzyszyły bójki na widowni, co stopniowo budowało złą sławę teatru. W latach 1798–1819 zarządzał nim Charles Dibdin, będąc jednocześnie autorem wystawianych sztuk, pisanych pod komiczny talent aktorski Josepha Grimaldiego oraz wykorzystujących dostępną infrastrukturę, w tym np. basen dla scen bitew morskich. Zainteresowanie sceną wzrosło po 1843, gdy menedżerem został aktor Samuel Phelps, a wraz z nim pojawiły się na niej sztuki

William Shakespeare'a. Po jego odejściu (1862) teatr ponownie tracił renomę, został nawet przekształcony w kino.

Dopiero Lilian Baylis doprowadziła do jego odbudowy wg projektu Franka Matchama (1931) oraz powrotu do funkcji widowiskowej. Teatr zaczął być stopniowo kojarzony głównie z tańcem, dzięki zatrudnieniu Ninette de Valois – tancerki irlandzkiego pochodzenia, która wcześniej pracowała w Baletach Rosyjskich z Siergiejem Diagilewem. Choreografka repertuar budowała z produkcji własnych, ale także Fredericka Ashtona i Roberta Helpmanna. Stworzyła również szkołę, którą wraz z zespołem przeniosła później do Covent Garden, zakładając Royal Ballet. Prowadziła jednocześnie drugą grupę – Sadler's Wells Theatre Ballet (później Sadler's Wells Royal Ballet), która w 1990 została ostatecznie przekształcona w Birmingham Royal Ballet.

Lata 70. XX w. wypełniły, poza spektaklami przyjezdnymi, krótkie rezydencje m.in. Rambert Dance Company oraz London Contemporary Dance. W 1994 dyrektorem teatru został Ian Albery z wizją stworzenia instytucji *stricte* tanecznej. Przejęto scenę Holborn's Peacock Theatre, a w 1998 zakończono przebudowę głównego budynku, tworząc trzy sale prób, mniejszą scenę im. Lilian Baylis oraz wyposażając scenę główną w podłogę baletową. Występowały na niej m.in. zespoły Piny Bausch oraz Williama Forsythe'a.

Obecnie, pod dyr. Alistaira Spaldinga (od 2004), jest to największy na świecie ośrodek produkcyjny i rezydencyjny dla kilkunastu artystów (jak Sidi Larbi Cherkaoui, Akram Khan, Wayne McGregor, Hofesh Shechter, Sylvie Guillem, BalletBoyz) oraz zespołów (m.in. English National Ballet, Acosta Danza, Rosas, Tanztheater Wuppertal Piny Bausch) będących na różnym etapie rozwoju. Teatr prowadzi także szeroką działalność edukacyjną i społeczną, w tym skierowaną do osób starszych.

W międzynarodowej grupie tancerzy występujących współcześnie w londyńskim teatrze byli także Polacy, m.in. Maciej Kuźmiński, Bartek Woszczyński, Dariusz Nowak oraz Ramona Nagabczyńska.

BIBLIOGRAFIA: <https://www.sadlerswells.com/about-us/our-story/history/> (dostęp: 10.09.2019); Remington, S., *The Three Centuries of Sadler's Wells*, „Journal of the Royal Society of Arts” 1982, t. 130, nr 5312; *The Story of Sadler's Wells*, „The Musical Times” 1937, nr 78.

Tomasz Ciesielski

Sawicka Olga

[1932–2015]

polska tancerka, *primabalerina*. Naukę tańca pod kierunkiem Stanisława Mischczyka i Jerzego Kaplińskiego rozpoczęła w 1946 w szkole baletowej przy Teatrze Wielkim w Poznaniu. Na scenie tego teatru debiutowała w 1947 w *Nocy Walpurgii* w choreogr. Mischczyka. W 1949 dostała angaż do baletu Opery Śląskiej w Bytomiu, rok później została jego solistką. W 1953 podjęła pracę w operze warszawskiej, gdzie wykonywała swoje popisowe role: Julię w *Romeo i Julii* w choreogr. Jerzego Gogóla i Odettę w *Jeziorze łabędzim* w choreogr. Mischczyka, które stały się synonimem jej scenicznej perfekcji i demonstracją wykonawczej charyzmy. W kolejnych latach była gwiazdą występów gościnnych opery warszawskiej w Helsinkach, Oslo, Sztokholmie, Paryżu i Monte Carlo. Wzięła udział w koncercie Serge'a Lifara w Salle Pleyel w Paryżu. W 1957 odbyła trzymiesięczne stypendium w Paryżu (ze Stefanem Wentą), a w następnym roku tańczyła gościnnie, obok Margot Fonteyn i Jeana Babilée, z zespołem Milorada Miškovica Les Étoiles de Paris w Niemczech, Szwajcarii, Belgii i Monte Carlo. W 1960 przebywała na stypendium w Moskwie (z Feliksem

Malinowskim), studiując pod okiem m.in. Galiny Ułanowej i Mai Plisieckiej. W 1961, jako jedyna polska *balerina* w historii, tańczyła na scenie Teatru Bolszoi partię Giselle. W roli Alberta partnerował jej Malinowski. Pod koniec 1961 odeszła z opery warszawskiej i po ślubie z Huguesem Steinerem wyjechała do Francji. Do Polski wróciła w 1963 i została zaangażowana jako *primabalerina* do zespołu Conrada Drzewieckiego w operze poznańskiej. W Poznaniu wróciła do swoich popisowych ról: Julii, tym razem w choreogr. Witolda Borkowskiego, Odetty w *Jeziorze łabędzim* w choreogr. Drzewieckiego i Barbary Kasprowicz, *Giselle* Jeana Corrallego i Jules'a Perrota w oprac. Niny Ułanowej. Tańczyła także w *Sylfidach* Michała Fokina w oprac. Tatiany Piankowej oraz w spektaklach Drzewieckiego: *Improwizacje do Szekspira* (Ofelia i Julia), *Ognisty ptak*, *Divertimento*, *Adagietto z V Symfonii* Gustava Mahlera i *Les Biches*. W sezonie 1972/1973 gościnnie tańczyła partię Odetty w *Jeziorze łabędzim* w operze bydgoskiej. Odbiła kolejne *tournée* na Kubę (1967) oraz do Nowego Jorku (1973). W 1974 rozstała się z operą poznańską i podjęła pracę jako kierownik baletu i pedagog w Teatrze Muzycznym w Poznaniu. Po przejściu na emeryturę w 1975 współpracowała jako pedagog z Operą Śląską w Bytomiu (1982), Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim (1984–1987) i poznańską Ogólnokształcącą Szkołą Baletową (1987–1990). W 1988 gościnnie wystąpiła w spektaklu Ewy Wycichowskiej *Koncert op. 1 (polski)*, zrealizowanym w Polskim Teatrze Tańca – Baletcie Poznańskim. Wystąpiła także w filmach: *Warszawska premiera*, reż. Jan Rybkowski (1951), *Uczta Baltazara* (z Niną Andrycz), reż. Jerzy Zarzycki (1954), *Julietta ze snów*, reż. Czesław Szpakowicz (1957), *Interklub*, reż. Stefan Mroczkowski (1972). W jej kreacjach podkreślano perfekcję techniczną, ekspresyjność gestu, wybitną urodę, muzykalność i talent dramatyczny, objawiające się z tą samą siłą w repertuarze klasycznym, jak i współczesnym. Otrzymała Nagrodę Indywidualną Województwa Poznańskiego i Miasta Poznania (1967), nagrodę indywidualną w dziedzinie upowszechniania kultury (Poznań 1975), Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (1986), Złoty Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2009).

BIBLIOGRAFIA: *Życie tańcem. Z Olgą Sawicką, primabaleriną polskiego baletu, rozmawia Stefan Drajewski*, Poznań 2009.

Jagoda Ignaczak

Scenografia

sztuka komponowania przestrzeni dla tańca (sceny, przestrzeni gry) i efekt tej sztuki (dekoracja). Scenografia może tworzyć iluzję świata przedstawionego (np. wnętrze sali balowej w akcie I i III *Jeziora łabędziego*) lub tylko sygnalizować jego rodzaj (np. stół obrad w *Zielonym stole* Kurta Joossa). Nie musi odnosić się do rzeczywistości, może metaforyzować kontekst (np. torf w *Święcie wiosny*, listowie w *Blaubart*, woda w *Arien*, *Wiesenland*, *Áqua*, *Nefés*, *Vollmond* Piny Bausch) lub stan wewnętrzny bohaterów (np. rozsypane części kobiecego ciała w akcie II *Giselle* Matsa Eka); nie musi być realistyczna ani symboliczna, może być kompozycją abstrakcyjną (np. błękitne zasłony u Isadory Duncan), w skrajnych przypadkach sama jest tematem (ruchome kotary, balony, drony w *Nothing's for something* Heine Avdal i Yukiko Shinozaki). W improwizacji scenografia może się stać partnerem tancerzy (np. poduszki w *Continuous Project – Altered Daily* Yvonne Rainer). Decyzje scenograficzne mogą ingerować w architekturę sceny, np. przez użycie podestów, schodów, pomostów. Czasem obejmują także widownię, przekształcając ją w poszerzenie przestrzeni sceny. Scenografia nie musi być stworzona z obiektów, może być kreowana przy użyciu oświetlenia, ciał tancerzy i in. W tańcu można wykorzystać pustą przestrzeń (często jako miejsce uniwersalne) albo

ukazać obnażone zaplecze sceniczne (podkreślające odrzucenie iluzji). W widowiskach tanecznych scenografia zwykle jest skromniejsza niż w teatrze z powodów technicznych (miejsce na ruch), dramaturgicznych (odmienny sposób budowania dramaturgii spektaklu). Specyfiką scenografii tańca jest podłoga – wiele technik wymaga rozłożenia podłogi baletowej. Decyzje scenograficzne czasem wpływają na ruch tancerzy (np. scena wypełniona kwiatami w *Goździkach* Piny Bausch).

Na początku XX w. zamawianie scenografii u uznanych artystów plastyków miało podnieść prestiż tańca, co zainicjował Siergiej Diagilew, zatrudniając w Baletach Rosyjskich awangardowych malarzy, m.in. Léona Baksta i Pabla Picassa. Z kolei Martha Graham współpracowała z rzeźbiarzem Isamu Noguchi, późniejszym scenografem m.in. George'a Balanchine'a i Merce'a Cunnninghama. Wynikało to z traktowania sztuki tańca jako pełnoprawnego, wielowymiarowego widowiska; ten sposób myślenia kontynuuje m.in. teatr tańca. Do najsłynniejszych scenografów tego nurtu należą Rolf Borzik i Peter Pabst z Tanztheater Wuppertal. W poł. XX w., gdy pojawiły się postulaty deteatralizacji tańca, scenografię zaczęto minimalizować lub rezygnować z niej na rzecz pustej przestrzeni wypełnianej jedynie działaniem performatywnym. Ten kierunek myślenia może przynosić także rezultat odwrotny: rozbudowę obiektów scenograficznych i umieszczenie ich na scenie jako materii funkcjonującej na równych prawach z ciałami tancerzy i tancerek, jak dzieje się współcześnie np. w pracach Magdaleny Ptasznik czy Alicji Bielawskiej.

BIBLIOGRAFIA: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice 2009; *Technika w teatrze a sztuka inscenizacji*, red. Z. Przychodniak, T. Krzeszkowiak, Poznań 1988.

Hanna Raszevska-Kursa

Schlemmer Oskar

[1888–1943]

niemiecki malarz, choreograf, scenograf, teoretyk tańca, pedagog, uważany za pioniera abstrakcyjnego tańca; studiował w Akademii der Bildenden Künste w Stuttgarcie. Pierwsze próby związane z tańcem podejmował w 1912, w latach 1916–1922 we współpracy z tancerzami Elszą Hötzel i Albertem Burgerem przygotowywał projekty i kostiumy do swojego najbardziej rozpoznawalnego dzieła *Baletu triadycznego*, którego premiera odbyła się w 1922 w Stuttgarcie. W 1921 został powołany do Bauhausu w Weimarze, gdzie od 1923, a następnie w latach 1925–1929 w Dessau prowadził warsztat sceniczny. *Balet triadyczny* był pokazywany wielokrotnie pod marką Bauhausu, po raz ostatni w 1932 w Paryżu podczas Międzynarodowego Kongresu Choreograficznego, gdzie został nagrodzony brązowym medalem. Przedstawieniu temu nie nadał zamkniętej kanonicznej formy, a poszczególne wykonania różniły się podkładem muzycznym (m.in. Paula Hindemitha, Aloisa Pachernegga, fragmenty utworów klasycznych) i strukturą widowiska. „Balet nie miał narracji fabularnej, był kompozycją formalną, rozgrywaną się w przestrzeni i operował abstrakcją. Znaczenie miały barwy i kształty kostiumów oraz nastrój. Schlemmer jako sposób prowadzenia ciała wykonawców wybrał proste elementy z baletu klasycznego, jako że cenił w nim konsekwencję, symetrię i matematykę. Obok ruchu wywiedzionego z tańca były też wpisane w choreografię zachowania codzienne, jak stanie, chodzenie” [Królicka 2016: 147]. Doświadczenia z kostiumami do tego przedstawienia rozwinął w postaci eseju teoretycznego *Człowiek i sztuczna figura*, w którym przedstawił cztery typy przekształcenia postaci ludzkiej w przestrzeni: chodzącą architekturę, manekina, organizm techniczny i odmaterializowanie postaci.



Il. 71. *Balet triadyczny* Oskara Schlemmera, egzemplarz reżyserski dla Hermanna Scherchena, zdjęcie zbiorowe, 1927. Fot. Ernst Schneider. ©Apic, Getty Images

W Dessau, gdzie dysponował niewielką sceną, pracował nad kilkoma cyklami *Tańców Bauhausu*. Na pierwszy cykl złożyły się etiudy, w których trzech wykonawcy w wywątowanych, powiększających postać kostiumach prezentowali najprostsze czynności – chodzenie, siadanie, przedstawianie brył, operowanie prostymi rekwizytami. Nowy kierunek poszukiwań pojawił się w 1928, gdy nawiązał współpracę z tancerką Mandą von Kreibitz. Opracowywał z nią tańce solowe wykonywane w czarnym trykocie, które polegały na zaskakujących efektach scenicznych. *Gliedertanz* (Taniec kończyn) – przedstawiany na czarnym tle z czarną zasłoną na głowie tancerki, białą pończochą na jednej nodze i trzymaną w ręce maską, sprawiał wrażenie niezależnego ruchu poszczególnych części ciała. Inne efekty powstawały na skutek operowania formami wykonanymi z różnych materiałów: *Stäbetanz* (Taniec drążków), *Reifentanz* (Taniec obręczy), *Metalltanz* (Taniec metalu) czy *Glastanz* (Taniec szkła). „Schlemmer rozumiał taniec jako złożoną formę, w której realizuje się ciało ludzkie. Obejmowała ona linie, kształty, ale też kolor i tempo. Barwa nie miała tu charakteru dekoracyjnego, ale współokreślała jakość doświadczania przestrzeni. Podobnie było z rytmem ruchu. Sposób poruszania się tancerza, prędkość, kolor kostiumu, jego projekt – wszystko to łączyło się ze sobą niezwykle precyzyjnie w *Tańcach Bauhausu*” [Klimczyk 2016: 194–195]. Tryumfalne *tournee* Bauhausbühne z *Tańcami Bauhausu* zamyka zapoczątkowany w Weimarze etap eksperymentalnych poszukiwań. Ostatnim pokazem baletowym był *Reigen im Lack* (Lakierowy korowód), przygotowany w czasie II wojny światowej w fabryce lakierów w Wuppertalu, gdzie pozbawiony prawa nauczania znalazł zatrudnienie.

Opracowania sceniczne Schlemmera były wielokrotnie rekonstruowane: w 1968 Margaret Hasting podczas wystawy *50 Jahre Bauhaus* w Stuttgarcie przedstawiła pokaz pt. *Mensch und Kunstfigur*, zaś dwa lata później wystawiła także *Balet triadyczny*, utrwalony w wersji filmowej. Natomiast w 1974 Gerhard Bohner przedstawił tańce Schlemmera, a następnie w 1977 własną

interpretację *Baletu triadycznego*, która stała się inspiracją do kolejnego opracowania Schlemmer–Bohner–Hespos z 2014; do muz. Hansa-Joachima Hesposa przenieśli je na scenę Colleen Scott i Ivan Liška. W 1984 grupa tancerzy pod kierownictwem Debry McCall na podstawie precyzyjnych badań źródłowych dokonała rekonstrukcji *Tańców Bauhausu*.

Krytycy dostrzegają ślady koncepcji Schlemmera w tańcu nowoczesnym – u Alwina Nikolaisa, Merce'a Cunninghama, Meredith Monk i Laurie Anderson. W Niemczech widać to szczególnie u Reinhild Hoffmann i Susanne Linke. W teatrze polskim inspirował się jego sztuką Tadeusz Kantor. W 2012 w Komunie Warszawa w ramach projektu Re//mix Alex Baczynski-Jenkins zrealizował projekt *Balet Triadyczny, czyli jak budować do potęgi trzeciej?*

BIBLIOGRAFIA: Blume, T., *Das Bauhaus tanzt*, Lipsk 2015; Fleischle-Braun, C., *Ruch i taniec w programie kształcenia estetycznego Bauhausu w Weimarze i Dessau*, przeł. M. Półtola, [w:] *Bauhaus: nauczanie / nowy człowiek*, red. M. Leyko, Łódź 2021; Klimczyk, W., *Matematyka tańca albo Schlemmer w Dessau. „Tańce Bauhausu” na tle epoki*, [w:] *Schlemmer | Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2016; Królicza, A., „Powiększeni o przedmiot”. „Balet triadyczny” Oskara Schlemmera, [w:] *Schlemmer | Kantor...*; Leyko, M., *Oskar Schlemmer: „Człowiek jako alfa i omega”*, [w:] *Schlemmer | Kantor...*; Oskar Schlemmer. *Visionen einer neuen Welt*, red. I. Conzen, München 2014; Schlemmer O., *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010.

Małgorzata Leyko

School Voor Nieuwe Dansontwikkeling

[SNDO, School for New Dance Development]

utworzona w 1975 holenderska instytucja edukacyjna afiliowana przy Academie voor Theater en Dans (Akademia Teatru i Tańca), wchodzącej w skład Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten (Uniwersytet Artystyczny w Amsterdamie). Jej inicjatorką była tancerka Pauline de Groot, uczennica Marthy Graham i Ericka Hawkinsa, zafascynowana eksperymentami prowadzonymi w Judson Church (zob. Judson Dance Theater).

Szkoła nastawiona jest na kształcenie w zakresie choreografii. Oferuje czteroletnie studia kończące się uzyskaniem tytułu licencjata. Oferta skierowana jest do tych przedstawicieli środowiska tanecznego, którzy pragną prowadzić intensywne, eksperymentalne badania nad możliwościami tańca jako medium. Cechą charakterystyczną kształcenia jest różnonarodowe pochodzenie studentów i wykładowców. Studia prowadzone są w języku angielskim.

Misją szkoły jest poszukiwanie nowych języków tanecznych na drodze eksperymentów z formą i treścią tańca. Taniec pojmowany jest bardzo szeroko – jako artystyczna eksploracja możliwości ciała w czasie i przestrzeni. Choć szkoła oferuje lekcje konkretnych technik ruchowych, to proces edukacji jest z założenia zindywidualizowany i nastawiony na umożliwienie adeptomu wypracowania osobistego języka choreograficznego. Kluczowa okazuje się tutaj współpraca studenta na każdym etapie studiów z mentorami, którymi są praktycy i teoretycy sztuk performatywnych nastawieni na nieustanne dekonstruowanie kanonów tańca. Edukacja ma na celu pogłębianie świadomości dotyczącej kontekstów tańca, w czym ważną rolę odgrywają zajęcia podejmujące kwestie dramaturgii tańca czy polityki choreografii.

Ze szkołą współpracują twórcy tańca współczesnego z całego świata, zarówno jako nauczyciele bądź mentorzy (Ivo Dimchev, Katie Duck, Trajal Harrell, Bruno Listopad, Mårten Spångberg),

jak i artyści rezydentyni (Emio Greco, Deborah Hay, Steve Paxton). Szkoła kładzie też duży nacisk na krytyczne myślenie o tańcu, oferując zajęcia z teorii, zapraszając do współpracy innowacyjnych kuratorów oraz organizując sympozja i konferencje. Wśród absolwentów są m.in. Sasha Waltz, Ivana Müller, Martin Nachbar oraz Maria Stokłosa. W 2014 kierownikiem szkoły została pochodząca z Serbii Bojana Mladenović.

BIBLIOGRAFIA: Fabius, J., *Talk / SNDO 1982–2006: dancers talking about dance*, Amsterdam 2009; Fabius, J., *That Stranger the Unmade Dance. Over 30 Years of Dance Education at the School for New Dance Development in Amsterdam*, [w:] *Tanz(Aus)Bildung. Reviewing Bodies of Knowledge*, red. C. Albrecht, F.A. Cramer, München 2006; Merkx, M., *Moderne Dans in ontwikkeling. Een beschrijving van de Opleiding Moderne Dans Theaterschool Amsterdam tegen de achtergrond van historische en internationale moderne-dansontwikkelingen*, Amsterdam 1985.

Wojciech Klimczyk

Serbia – rozwój tańca współczesnego

W czasach Królestwa Jugosławii warto odnotować kilkuletni pobyt Kławdii Isaczenko, rosyjskiej solistki występującej w latach 1918–1923 na scenie Teatru Narodowego w Belgradzie, choć nie miało to wpływu na rozwój tańca lokalnego. Z kolei Maga Magazinović prowadziła w Belgradzie szkołę i studio, kontynuowała tę linię później jej uczennica – Smiljana Mandukić. Założyła też własną grupę nazwaną Beogradski Savremeni Balet (Belgradzki Balet Współczesny).

W polityce kulturalnej Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii przez wiele lat taniec współczesny nie włączał się do głównego nurtu sztuki scenicznej i istniał dzięki oddolnym i prywatnym inicjatywom, co łączyło się z brakiem infrastruktury i stałego finansowania. Dlatego taniec współczesny w byłej Jugosławii, podobnie jak w innych krajach Europy Wschodniej i Środkowej, mógł się rozwijać dopiero po obaleniu socjalistycznego myślenia o kulturze i ciele, gdy indywidualizm zastąpił ideę kolektywności.

W latach 50. i 60. na terenie Serbii realizowano kolektywne koncepcje ciała w ruchu i wspierano ruch amatorski, co po rozpadzie SFRJ stało się fundamentem serbskiej sceny tańca współczesnego. Taniec współczesny pojawiał się więc w przestrzeniach nowych form, jak sztuki performatywne, *body art*, neoawangardowy teatr i sztuki wizualne, zaś jego właściwy rozwój nastąpił w dwóch ośrodkach – Belgradzie i Nowym Sadzie. Początkowo wyrastał on z teatru alternatywnego, niezależnego oraz fizycznego teatru tańca. Koncepcje zachodniego *modern dance* i *postmodern dance* pojawiły się równocześnie i przeplatały się w pracach lokalnych choreografów. Serbska scena taneczna kształtuje się pod wpływem choreodramy, teatru Bertolta Brechta, teatru tańca, antropologii teatru, teatru ulicznego i *butō*. Do końca pierwszej dekady XXI w. nie pojawiły się jednak odniesienia do tańca konceptualnego, rozwijającego się w Europie Zachodniej w późnych latach 90.

Od początku istnienia współczesnej serbskiej sceny tańca miała ona charakter polityczny, postępowy i ukierunkowany na krytykę polityki Slobodana Miloševića, popieranie neoliberalnej demokracji i wspieranie praw człowieka, rzadziej na autotematyczność estetyk tańca. Plejada choreografów aktywnie działających w tym okresie to: Bojana Mladenović, Dalija Aćin, Isidora Stanišić, Dragana Alfirević, Dušan Murić, Igor Koruga, Oliver Kovačević i Saša Asentić.

Dzięki prywatnym inicjatywom w Serbii zaczęto tworzyć infrastrukturę dla tańca, powstała Station – Service for contemporary dance, czyli belgradzki serwis taneczny, który od 2008 organizował festiwal Kondenz i Nov-ples z TkH – kolektywem Walking Theory oraz Performing Arts. New Dance

Forum to projekt realizowany w Nowym Sadzie przez Serbski Teatr Narodowy. Powstały znaczące dla tańca, choć o mniejszym zasięgu festiwale, np. ProTools, oraz inne inicjatywy, np. kolektywy ThH Walking Theory (od 2000), wspierający rozwój m.in. dramaturgii, Choreographic Miniatures. Po krótkim i bujnym rozkwicie w serbskim tańcu nastąpiła, niestety, stagnacja, a nawet regres, wielu charyzmatycznych twórców wyjechało z Serbii (np. Alfirević, Mladenović, Ana Vujanović, Dragana Bulut, Marko Milić), nie mogąc lokalnie rozwijać swoich działań, a ich inicjatywy w Serbii upadły. Station – Service ograniczył swoją działalność, a New Dance Forum funkcjonuje nieregularnie.

Dyskurs o tańcu rozwijał się w ramach inicjatywy Walking Critique School / Walking Theory, w ramach których działali krytycy: Jelena Kajgo, Milica Zajcev, Ivana Milovanović, Milica Cerović, Igor Burić. Inne działania w zakresie krytyki podejmowały: Vujanović, Bojana Cvejić. Dzięki inicjatywie obu badaczek oraz Mårtena Spångberga powstał międzynarodowy projekt krytyczny Critical Practice (Made by YU), który zaowocował wydaniem w Belgradzie w 2016 *Problematic Book*. Svenka Savić zajmuje się semiotyką tańca. W latach 2001–2016 ukazały się 23 numery pisma „TkH Journal for Performing Arts” (wydawane przez kolektyw TkH Walking Theory), śledzącego przemiany w obszarze sztuk performatywnych, w tym tańca współczesnego.

BIBLIOGRAFIA: Daniel, I., K. Farkas, S. Hacham i in., *Problematic Book*, Belgrad 2016; Vujanović, A., *Not quite – not right: Eastern / Western dance (on contemporary dance in Serbia) / Nie całkiem wschodni – nie do końca zachodni. O serbskiej scenie tańca współczesnego*, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Other – Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014.

Anna Królicza

Shawn Ted

właśc. Edwin Myers Shawn [1891–1972]

amerykański tancerz, choreograf i pedagog, pisarz i impresario, pionier amerykańskiego *modern dance*.

Jego kontakt z tańcem zaczął się od rehabilitacji po doznaniu czasowego paraliżu ciała od pasa w dół, kiedy dla wzmocnienia mięśni brał lekcje tańca klasycznego u Hazel Wallack, byłej tancerki Metropolitan Opera. W 1913 debiutował w Los Angeles w pokazach tańca towarzyskiego, następnie wystąpił w krótkometrażowym filmie *Dance of the Ages* i podejmował pierwsze próby choreograficzne. Swoją potencjał artystyczny uświadomił sobie po spotkaniu Ruth St. Denis – żony i wieloletniej partnerki artystycznej. Ich wspólna wizja tańca łączyła duchowość z zainteresowaniem innymi kulturami i dała początek pierwszej w USA szkole tańca *modern* – Denishawn School w Los Angeles. Shawn z zespołem szkoły występował na całym świecie, był pierwszym tak znanym tancerzem i choreografem amerykańskim. W pracy choreografa i pedagoga opierał się na podstawach teoretycznych François Delsarte’a. W ciągu 17 lat działalności szkoły stworzył 185 małych form koncertowych i baletowych oraz trzy spektakle wraz z St. Denis, w większości sam w nich również występował. Do jego najważniejszych choreografii tego okresu należą: *Invocation to the Thunderbird* (1917), *Julnar of the Sea*, *Xochitl* z udziałem Marthy Graham (1920), *Les Mysteres Dionysiaques* (1920) oraz solo *Danse Américaine* w wykonaniu Charlesa Weidmana (1923).

Po rozwiązaniu szkoły i rozstaniu z St. Denis założył pierwszy wyłącznie męski zespół tańca *modern*, złożony ze sportowców (Ted Shawn and His Men Dancers, 1933–1940), eksplorując

fizyczną, atletyczną estetykę ruchu i propagując figurę męskiego tancerza. Siedzibą zespołu była farma w Massachusetts, zaś jego premierowy pokaz zainaugurował istniejący do dziś *Jacob's Pillow Dance Festival*. Shawn stworzył z zespołem kilkanaście choreografii, m.in. jedną z najsłynniejszych swoich prac *Kinetic Molpai* (muz. Jess Meeker, 1935), zogniskowaną wokół dynamiki i anatomii ludzkiego ciała widzianej przez pryzmat teorii Delsarte'a; zainspirowany kulturą Indian (ujętą jako prymitywna forma sztuki) *Ponca Indian Dance* (muz. Meeker, 1921); *Polonaise* (muz. Edward Macdowell, 1923 w Denishawn, 1933 wersja męskoobsadowa); poświęconą idei pracy *Labor Symphony* (muz. Meeker, 1934); *O Libertad!* (1937), określaną jako *American saga*, której końcowa sekcja zatytułowana *Olympiad* eksplorowała estetykę sportu i męskiej rywalizacji; *Dance of the Ages* (1938), uważaną przez choreografa za jego najważniejsze osiągnięcie.

Prowadził także lekcje tańca dla mężczyzn na uniwersytetach oraz w formie szkoły letniej – The School of Dance for Men. Po zaprzestaniu działalności zespołu poświęcił się pracy pedagoga i dyrektora w Jacob's Pillow. Ostatni raz wystąpił na scenie w 1964, ponownie z Ruth St. Denis, w spektaklu *Siddhas of the Upper Air*.

Kilka jego choreografii zostało zrekonstruowanych, m.in. przez Joyce Trisler Company w latach 70., Jane Sherman w 1982, *Polonaise* (Les Grands Ballets Canadiens w 1982 czy w 2009 przez Elisabeth Schwarz, która przeniosła choreografię na grupę wykonawców hip-hopowych), natomiast na zaproszenie Biennale de la Danse w Lyonie w 1990 Sherman, była tancerka Denishawn, zrekonstruowała m.in. *Danse Américaine*.

Shawn był również autorem kilku publikacji dotyczących tańca *modern*, m.in. *Ruth St. Denis. Pioneer and Prophet* (1920), *The American Ballet* (1926), *Every Little Movement. A Book about François Delsarte* (1954) oraz autobiografii *One Thousand and One Night Stands* (1960). W 1965 został laureatem Heritage Award, przyznawanej przez National Dance Association, w 1987 został upamiętniony w Mr. & Mrs. Cornelius Vanderbilt Whitney Hall of Fame.

BIBLIOGRAFIA: Jordan S., *Ted Shawn's Music Visualizations*, „Dance Chronicle” 1984, t. 7, nr 1; Mumaw, B., J. Sherman, *Ted Shawn. Teacher and Choreographer*, „Dance Chronicle” 1981, t. 4, nr 2; Scolieri, P.A., *Ted Shawn. His Life, Writings, and Dances*, New York 2020.

Joanna Szymajda

Shusterman Richard

[ur. 1949]

profesor filozofii, reprezentant neopragmatyzmu, twórca estetyki pragmatycznej i somaestetyki, nauczyciel metody Feldenkraisa®. Urodził się w Stanach Zjednoczonych, w młodości przeniósł się do Izraela. W 1979 napisał pracę doktorską *The Object of Literary Criticism*. W 1988 otrzymał stanowisko profesora na Temple University w Filadelfii.

Liczne zajęcia, które prowadził w wielu ośrodkach akademickich, wpłynęły na jego postawę filozoficzną. Początkowo wykładał w Izraelu, przebywał na stażu na Uniwersytecie Ben Guriona w Ber Szewie, pracował w St. John's College Uniwersytetu w Cambridge oraz na Uniwersytecie Oksfordzkim. W pierwszym okresie swojej pracy naukowej zajmował się estetyką analityczną i szkołą frankfurcką. Do zasadniczej zmiany w jego koncepcji filozoficznej doszło po powrocie do Filadelfii, pod wpływem seminariów, które prowadził z tancerzami i tancerkami. Pod wrażeniem lektury prac Richarda Rorty'ego zainteresował się pragmatyzmem Johna Deweya i napisał jedną ze swoich najbardziej znanych książek *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*

(przetłumaczoną na 14 języków), w której analizuje m.in. *rap* jako sztukę popularną. W ten sposób spopularyzował koncepcję estetyki, która ma być „bliska życia”. Jest także autorem somaestetyki, interdyscyplinarnego projektu, w centrum którego znajduje się ciało, rozumiane holistycznie, jako myśląca *soma*.

Jego działalność nie ogranicza się do aktywności akademickiej, choć jego naukowa międzynarodowa kariera jest bardzo znacząca: we Francji współpracował z Pierre'em Bourdieu, przebywał w Berlinie jako stypendysta Fundacji Fulbrighta, a także w Japonii i Chinach, dzięki czemu lepiej poznał filozofię azjatycką i praktykę zen. Nawiązuje do konfucjanizmu i starożytnej „filozofii jako praktyki życia”. Dlatego somaestetyka zajmuje się nie tylko filozoficzną analizą *somy*, ale bada także metody usprawniania jej funkcjonowania i sprawdza ich skuteczność, a co najważniejsze, zachęca do pogłębiania poziomów samoświadomości ciała i do doskonalenia jego działania.

Według amerykańskiego pragmatyzmu prawdziwa teoria sprawdza się w działaniu i powinna mieć zastosowanie w życiu. Dlatego inspirując się m.in. techniką Fredericka Matthiasa Alexandra (zob. *technika Alexandra*) i metodą Moshe Feldenkraisa, prowadzi na całym świecie warsztaty pogłębiające samoświadomość ciała artystów i tancerzy. Pracuje także jako terapeuta. W 2007 założył Center for Body, Mind and Culture na Florida Atlantic University, gdzie pracuje od 2004. Prowadzi fora dyskusyjne dla osób zainteresowanych somaestetyką, chętnie udziela wywiadów, promuje też „Journal of Somaesthetics”. Bierze udział w projektach artystycznych i społecznych, np. przygotował dla UNESCO program zachęcający młodzież do dialogu na temat pokoju i przemocy. Wydał ponad 130 publikacji i setki artykułów naukowych.

Wielokrotnie przebywał w Polsce: współpracuje z Uniwersytetem Wrocławskim, a także z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie i działającym tam John Dewey Research Center. Prowadził też warsztaty dotyczące metody Feldenkraisa® w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego w ramach seminarium Body Constitution oraz w Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu.

BIBLIOGRAFIA: Shusterman, R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998; Shusterman, R., *Myślenie ciała: eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. P. Poniatowska, Łódź 2016; Shusterman, R., *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, red. i przekł. W. Małecki, Wrocław 2007; Shusterman, R., *Praktyka filozofii, filozofia praktyki*, przeł. A. Mitek, Kraków 2005; Shusterman, R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Staniewicz, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2010.

Lilianna Bieszczad

Skinner Releasing Technique

[ang. Skinner Release, Releasing Technique, SRT]

technika ruchowa wykorzystująca obrazy mentalne dla osiągnięcia możliwie swobodnego, bezwysiłkowego ruchu w pracy z podłogą (ang. *floorwork*), stworzona w latach 1966–1967 przez Joan Skinner podczas jej zajęć na University of Illinois. Początkowo funkcjonowała pod nazwą Releasing Technique, do której dodano nazwisko twórczyni, by chronić wypracowane metody i odróżnić je od podobnych praktyk. W latach 70. XX w. w Seattle (Washington) Skinner oraz członkowie zespołu American Contemporary Dance Company prowadzili zajęcia z nowej

techniki, wypracowując jej podstawy. Obecnie działa międzynarodowa sieć około 30 nauczycieli (Skinner Releasing Network), kierowana przez komitet zarządzający. Oficjalny trening i certyfikacje prowadzone są przez Skinner Releasing Institute, który wraz z siecią dba o spójny rozwój techniki, również w zakresie jej wykorzystania w edukacji i opiece medycznej. W Europie liderką środowiska SRT jest Brytyjka Gaby Agis.

U źródeł SRT leży klasyczne wykształcenie Skinner i jej doświadczenie zdobyte w zespołach Marthy Graham i Merce'a Cunninghama oraz zasady techniki Alexandra. Poszukiwania sposobów przekazywania doświadczeń doprowadziły do powstania systemu „treningu kinestetycznego, który poprawia percepcję i wydajność ruchu poprzez wykorzystanie obrazowej wyobraźni” [Skinner 1979: 7]. Obrazy są rozumiane przez Skinner jako mentalne, ucieleśnione reprezentacje lub metafory wizualne zawierające informacje kinetyczne i jako takie funkcjonalne w treningu tanecznym. Wyróżnia się ich dwa typy: konkretne (*specific imagery*) – odnoszące się do schematów ruchowych i służące zwiększeniu ekonomii, a także do zakresu ruchu, np. wyobrażenie zawieszenia niczym marionetka, stymulujące otwarcie stawów, oraz całościowe (*totality imagery*) – tworzące ogólne, wielowymiarowe stany świadomości, np. wyobrażenie przemieszczających się mas powietrza. Oba typy wykorzystywane są w realizacji czterech zasad SRT obejmujących dynamiczne: 1) wielokierunkowe wyrównanie postawy i 2) balans, a także 3) autonomię i 4) ekonomię ruchu poszczególnych części ciała. Obrazy są sugerowane werbalnie, uczestnicy spędzają znaczną część czasu na podłodze i tańczą często także w niskich pozycjach. Podczas warsztatów wykorzystywane są ćwiczenia haptyczne, wspierające poziom wyobrażeniowy. Celem treningu jest uwalnianie (*releasing*) napięć mięśni i blokad motorycznych, zmierzające do bardziej spontanicznej oraz wyrazistej ekspresji w ruchu, która przenoszona jest naturalnie na proces twórczy. Wówczas tancerze rozwijają już własną wyobrażeniowość i estetykę.

BIBLIOGRAFIA: Agis, G., M. Joe, *In its purest form*, „Animated” 2002, nr 4; Skinner, J., B. Davis, S. Metcalfe, K. Wheeler, *Notes on the Skinner Releasing Technique*, „Contact Quarterly” 1979, nr 5; Skura, S., *Releasing Dance: an interview with Joan Skinner*, „Contact Quarterly” 1990, nr 15.

Tomasz Ciesielski

Sławska Olga

właśc. Olga Prorubnikow, Olga Sławska-Lipczyńska [1915–1991]

polska tancerka i pedagog. W 1932 ukończyła szkołę baletową przy Teatrze Wielkim w Warszawie pod kierunkiem Marii Lucas-Odorowskiej i Piotra Zajlicha, po czym podjęła pracę w zespole baletowym Teatru Wielkiego w Warszawie, którego *primabaleriną* została w 1936. Tańczyła m.in. Swanildę w *Coppélii*, Klarę w *Dziadku do orzechów* i Aspazję w *Nocy Walpurgii* z *Fausta*. Była partnerką baletmistrza Jana Cieplińskiego. W 1933 zdobyła złoty medal oraz nagrodę przewodniczącego jury Rolfa de Maré dla najlepszej polskiej tancerki w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie. Kolejne nagrody otrzymała w Międzynarodowym Konkursie Tańca w Wiedniu (1934) oraz na Olimpiadzie Tańca w Berlinie (1936). W latach 1937–1939 była *primabaleriną* zorganizowanego przez Arnolda Szyfmana Polskiego Baletu Reprezentacyjnego, kierowanego w pierwszym sezonie 1937/1938 przez Bronisławę Niżyńską, a w kolejnym przez Leona Wójcikowskiego. Z tym zespołem odnosiła sukcesy na scenach Berlina, Londynu, Paryża,

Luksemburga, Monte Carlo i Nowego Jorku. Zdobyła Grand Prix w dziedzinie sztuki tanecznej na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu (1937). Recenzenci podkreślali jej wybitną technikę i aparycję sceniczną. Niezwykłą kreację z tego okresu stworzyła w stylizowanym przez Niżyńską na *symfoniczny balet* *Koncert e-moll* Fryderyka Chopina. Wojna przerwała jej karierę wykonawczą, w czasie okupacji wyszła za mąż za Michała Lipczyńskiego, a następnie poświęciła się całkowicie pracy pedagogicznej. W 1950 pracowała w Liceum Choreograficznym w Gdańsku, w 1951 zorganizowała Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu, której dyrektorem artystycznym była do 1970. Jej wychowankami są m.in. Ewa Wycichowska, Anna Staszak, Marta Bochenek, Emil Wesołowski, Jacek Solecki, Juliusz Stańda, Mirosław Różalski. Przetłumaczyła na język polski podręcznik Agrypiny Waganowej *Zasady tańca klasycznego* (1952). Obecnie Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Poznaniu nosi jej imię. Była jedną z najzdolniejszych tancerek okresu międzywojennego. Znakomite przygotowanie zawodowe, nienaganna technika i charyzmatyczna osobowość sceniczna pozwoliły jej w krótkim czasie zdobyć pozycję *primabaleriny* o międzynarodowej sławie.

BIBLIOGRAFIA: Różalski, M., *60 lat Szkoły Baletowej w Poznaniu 1951/52–2011/12*, Poznań 2012.

Jagoda Ignaczak



Il. 72. Olga Sławska, 1937. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe

Słowenia – rozwój tańca współczesnego

Przez wiele lat w polityce kulturalnej Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii taniec współczesny nie przebił się do głównego nurtu i rozwijał się jako oddolne i prywatne inicjatywy, co łączyło się z brakiem infrastruktury i stałego finansowania. Dlatego taniec współczesny w byłej Jugosławii, podobnie jak w innych krajach Europy Wschodniej i Środkowej, mógł się rozwijać dopiero po obaleniu socjalistycznego myślenia o kulturze i ciele, gdy indywidualizm zastąpił ideę kolektywności. Taniec współczesny kielkował w przestrzeniach nowych form, jak sztuki performatywne, *body art*, neoawangardowy teatr i sztuki wizualne.

We współczesnej Słowenii w 1973 powołano z inicjatywy Živy Kraigher Studio za svobodni ples (Studio Tańca Współczesnego). Największy natomiast wpływ na ideę i rozwój tańca współczesnego miała Ksenija Hribar, która po studiach w Wielkiej Brytanii wróciła do Słowenii. Była jedną z założycielek London Contemporary Dance Theatre, a pod koniec lat 60. pracowała tam jako pedagog. Poza praktyką taneczną, komentowała wydarzenia na scenie tańca słoweńskiego (np. słynna *Učna ura za ples* – Lekcja tańca). W jej wypowiedziach słychać było radykalny głos domagający się edukacji i kształcenia w zakresie tańca współczesnego w Słowenii; doceniała kinetyczne podejście do ciała i rozwój techniki. Hribar była przeciwniczką ówczesnego programu edukacji baletowej, krytykowała Balet Lublański; tworzyła pełnospektaklowe widowiska ze skomplikowaną narracją i kompozycją. Jej najsłynniejsze przedstawienia to *Alpejskie marzenie* i *Powrót Odyszeusza*. Współpracowała z reżyserami teatralnymi, np. Mile Korunem oraz Dušanem Jovanovićem; szczytowy okres jej twórczości przypadł na lata 80. i 90. W jej pracy najważniejsza okazała się technika Marthy Graham, na której oparła swój taniec. Jej uczniami są Sina Ožbolt i Mare Mlačnik.

Profesjonalizacja tańca współczesnego w Słowenii zaczęła się na początku lat 90. XX w., a twórczość Hribar jest fundamentalna dla pokolenia tamtych czasów. Wielu tancerzy wyjechało za granicę, najczęściej do Europy Zachodniej, w celu zdobycia edukacji w zakresie tańca współczesnego i po latach powróciło do kraju. Można wymienić grupę choreografów i performerów o zróżnicowanym podejściu do ciała, różnych strategiach twórczych i produkcyjnych, działających w Słowenii: Damir Zlatar Frey, Matjaž Farič, Iztok Kovač, Mateja Bučar, Maja Delak, Brane Potočan, Matjaž Pograjc i Tanja Zgonc. Wątki polityczne pojawiają się dopiero w twórczości Mai Delak oraz Janeza Janšy. Przemiany, jakie przechodzi słoweński taniec współczesny, wskazują na jego niezależność, emancypację oraz profesjonalizację; nabiera on coraz bardziej międzynarodowego charakteru, o czym świadczy obecność twórców słoweńskich na festiwalach i rezydencjach poza granicami Słowenii.

Najbardziej znanymi zespołami tańca współczesnego są Fičo Balet (założony w 2000 przez Gorana Bogdanovskiego i Dejana Srhoja) oraz En-Knap (założony w 2009 przez Kovača), od 2002 działa także interdyscyplinarna grupa performatywna Via Negativa założona przez Bojana Jablonoveca, oparta na pracy kolektywu artystów, w tym Polki – Anity Wach. Ich spektakl pokazano podczas Polskiej Platformy Tańca w Bytomiu w 2017, natomiast podczas Festiwalu Ciała/Umysł w 2011 wystąpił Janša.

Od 1994 działa słoweńskie Stowarzyszenie Tańca Współczesnego, wspierające *networking*, edukację, krytykę i badania nad tańcem, organizujące (z inicjatywy Bogdanovskiego) festiwal tańca słoweńskiego Gibanica (Moving Cake), a od 2012 przyznające Nagrodę Ksenii Hribar za szczególne osiągnięcia w tańcu współczesnym. Teoretycy sztuk performatywnych, w tym ukie-runkowani na taniec w Słowenii, to Bojana Kunst (pracuje także w Niemczech) oraz Rok Vevar. W Słowenii ukazuje się jedno z najstarszych pism poświęconych sztukom performatywnym, w tym tańcowi – „Maska” (wydawane z przerwami od 1920, obecnie w języku angielskim).

BIBLIOGRAFIA: Kunst, B., *The present absence: approaches to dance and choreography in Slovenian contemporary dance / Obecna nieobecność. Taniec i choreografia w słoweńskim tańcu współczesnym*, przeł. A. Zapałowski, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Others – Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014.

Anna Królicza

Socjologia tańca

subdyscyplina studiów nad tańcem zajmująca się jego miejscem w społeczeństwie. Dyscypliną pokrewną jest antropologia tańca, która bada praktyki taneczne głównie w społecznościach przednowoczesnych, podczas gdy socjologia tańca interesuje się społeczeństwami mającymi już za sobą lub przechodzącymi proces modernizacji. Socjologiczne podejście do tańca na drugim planie sytuuje jego własności estetyczne, by ukazać go jako interakcję między dwoma lub więcej aktorami, służącą ekspresji lub transformacji ich tożsamości, budowaniu lub kwestionowaniu wspólnoty znaczeń, wzmacnianiu bądź też problematyzowaniu więzi społecznej. Socjolog tańca nie pyta zatem w pierwszej kolejności, jak ludzie tańczą, ale jakie są społeczno-kulturowe uwarunkowania ich tańca. W związku z tym socjologia tańca interesuje się wszystkimi jego rodzajami, jakie można spotkać we współczesnych, globalizujących się społeczeństwach, dążąc do zrozumienia relacji między nimi, a także do krytycznej rekonstrukcji ich hierarchii. Pytania badawcze w socjologii tańca dotyczą jego roli we wzmacnianiu bądź niwelowaniu znaczenia różnic etnicznych, klasowych i statusowych, wyznaczających dynamikę nowoczesnych społeczeństw. Socjologia tańca interesuje się wpływem procesów ekonomicznych i politycznych na taniec. W jej ujęciu praktyki taneczne są formami ekspresji mniej lub bardziej świadomie wyznawanych wartości, włączając się zatem do pewnego stopnia w społeczne zmagania o władzę.

BIBLIOGRAFIA: Brinson, P., *Scholastic Tasks of a Sociology of Dance*, „Dance Research” 1983, cz. 1, t. 1; cz. 2, t. 1; Brinson, P., *Towards a sociology of dance*, [w:] *Dancing and Dance Theory*, red. V. Preston-Dunlop, London 1979; Thomas, H., *Dance, Modernity and Culture. Explorations in the Sociology of Dance*, London–New York 1995.

Wojciech Klimczyk

Sopectki Teatr Tańca

nieinstytucjonalny teatr tańca założony w 1998, wcześniej działający jako Teatrzyk Okazjonalny, Teatr Okazjonalny / The Occasional Dance Theatre, od 2004 związany z Teatrem na Plaży w Sopocie (dawniej: Sopotcka Scena Off de Bicz), od 2009 prowadzony przez Stowarzyszenie Dance [sic!] Association. Założycielami i głównymi choreografami są Joanna Czajkowska (ukończyła studia pedagogiczne na Uniwersytecie Gdańskim i Kwalifikacyjny Kurs Instruktorów Tańca Współczesnego przy Studium Animatorów Kultury w Gdańsku, uzyskała dyplom artysty tancerza ZASP, debiut choreograficzny w 1997) i Jacek Krawczyk (absolwent Akademii Wychowania Fizycznego w Gdańsku, zdobył dyplom artysty tancerza ZASP, w latach 1987–1997 tancerz w Teatrze Ekspresji). Oprócz pracy artystycznej i edukacyjnej STT prowadzi działalność animacyjną, organizując liczne wydarzenia, m.in. festiwal Mistrzowie Polskiego Tańca czy program Spotkania ze sztuką tańca. Spektakle STT charakteryzują się przede wszystkim poetyką estetyką i nielinearną narracją.



Il. 73. Joanna Czajkowska i Jacek Krawczyk w spektaklu *Alchemik Halucynacji*, Teatrzyk Okazjonalny. Fot. Radosław Orłowski. ©Sopocki Teatr Tańca

Można w nim wyróżnić dwa główne nurty twórczości: intelektualny, często inspirowany innymi dziedzinami sztuki, oraz emocjonalny, poruszający tematykę relacji międzyludzkich. W dorobku zespołu znajduje się ponad 50 spektakli prezentowanych w kraju i za granicą, od kameralnych form solowych, jak *Powiększenie – Zoom Out* (2009), po pełne rozmachu spektakle wieloobsadowe jak *Lechistan Pany Arka* (2017), realizowane najczęściej w choreogr. pary założycielskiej, działającej w duecie twórczym lub osobno. Wśród najbardziej znanych widowisk znajdują się m.in. *Transkrypcje. Hommage pour Chopin* (2010), *Natura* (w plenerze 2011 i na scenie 2012), *Dali* (2011), *Fast act – sztuka znikania* (2011), *Wariat i Zakonnica* (2012, współpraca choreogr. Izabela Sokołowska), *Puste ciało. Okazja do malutkiej rozpacz* (2013), *Bajadera* (2014), *Octopus. Mów do mnie* (2015, współpraca choreogr. Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz), *Wszystko, co widać. Ohio* (2015), *Jak uprawiać, żeby wyszło* (współpraca choreogr. Kalina Porazińska, 2016), a także *Introspekcja. Przedmiot Nieoceanionej Wartości*, stanowiąca część praktyczną doktoratu Czajkowskiej, powstałego na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, pod opieką artystyczną prof. Ewy Wycichowskiej. Czajkowska i Krawczyk zostali wyróżnieni licznymi nagrodami, w tym przez Ministerstwo Kultury odznakami honorowymi Zasłużony dla Kultury Polskiej (2010) oraz Brązowymi Medalami Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2018).

BIBLIOGRAFIA: *Sopocki Teatr Tańca*, <https://taniecpolka.pl/organizacje/sopocki-teatr-tanca/> (dostęp: 27.07.2016); *Sopocki Teatr Tańca do marca 2010 roku teatr działał pod nazwą Teatr Okazjonalny / the Occasion Dance Theatre*, <http://sopotdancetheatre.com/#o-teatrze> (dostęp: 27.07.2016).

Hanna Raszevska-Kursa

Sorel Ruth

także: Ruth Elly Abramovitsch Sorel, Ruth Sorel-Abramowitsch, Ruth Sorel-Abramowicz, Ruth Sorel-Choromańska [1907–1974]

tancerka, choreografka, pedagog tańca, urodzona w Niemczech w rodzinie żydowskiej pochodzącej z okolic Krakowa. Studiowała rytmikę Émile'a Jaques-Dalcroze'a, od 1923 występowała w zespole Mary Wigman. Od 1926 była zaangażowana w zespole baletowym opery w Essen, a w latach 1929–1933 należała do baletu Staatsoper w Berlinie, gdzie odniosła sukces jako solistka w *Legendzie o Józefie* (1931). Jednocześnie występowała w duecie z Georgiem Grokiem. W 1933 wzięła udział w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie, podczas którego zdobyła pierwszą nagrodę za tańce *Salome* (*Taniec siedmiu welonów* z opery Richarda Straussa *Salome*) i *Matka*. O jej występie Henryk Liński pisał: „wspaniale odtńczyła *Salome*, imponując finezyjnie kreślonymi kompozycjami tanecznymi i ich żywiołowym wykonaniem. Był to artyzm najwyższej klasy” [„Kurier Polski” 15 VI 1933]. Z powodu narastającego antysemityzmu w Niemczech pozostała w Polsce. Wraz z Grokiem i Ziutą Buczyńską odbyła *tournée* po polskich miastach. Od 1934 uczyła w szkole tańca Janiny Mieczysławskiej w Warszawie, a od 1937 prowadziła własną Prywatną Szkołę Tańca Artystycznego i Gimnastyki Rytmicznej Ruth Sorel (jej uczennicami były m.in. Danuta Kwapiszewska, Hanna Szwarcówna, Yanka Rudzka). W latach 1933–1939 w duecie z Grokiem występowała w Warszawie, odnosząc duży sukces. Stanisław Głowacki pisał: „Każdy ich własny występ świadczy o dużym wysiłku twórczym, unikaniu naśladownictwa i banału. Tym razem dali, między innymi, interesujące próby folkloru polskiego ciekawie przetworzonego w ich żywej fantazji” [Głowacki 1939: 180]. Razem odbyli także *tournée* po Palestynie (w lutym 1934 występowali, zapowiadani jako laureaci konkursu warszawskiego, w Hajfie, Jerozolimie, Tel Awiwie) i Stanach Zjednoczonych (*tournée* rozpoczęli 8 kwietnia 1935 w Majestic Theatre w Nowym Jorku). W 1935 prezentowała program składany w warszawskim teatrze Wielka Rewia, a w 1938 opracowała układy plastyczne ruchu do *Nocy listopadowej* Stanisława Wyspiańskiego w reż. Aleksandra Węgierki w Teatrze Polskim w Warszawie. Po wybuchu wojny, 6 września 1939 w kościele protestanckim przy ul. Kredytowej poślubiła polskiego pisarza Michała Choromańskiego, którego poznała w 1935. W marcu 1940, dzięki pomocy polskich literatów, wyjechali przez Wiedeń, Rzym, Londyn i 15 września 1940 dotarli do Brazylii, gdzie spędzili trzy lata. W 1943 razem wyemigrowali do Kanady, gdzie prowadziła studia tańca w Montrealu, Westmount, Shawinigan i Trois-Rivières. Założyła zespół Les Ballets Ruth Sorel / Ruth Sorel Modern Dance Group, z którym wystąpiła podczas Canadian Ballets Festival w 1948 i 1949. Jej głośna choreografia *Mea Culpa*, *Mea Culpa* Johanna Sebastiana Bacha, z librettem Choromańskiego i w kostiumie wg projektu Ireny Lorentowicz została zarejestrowana jako nagranie filmowe. Ze swoim zespołem występowała w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych. Jej ekspresjonistyczny styl tańca, precyzja ruchu, literackie inspiracje, muzykalność i wyraz emocjonalny silnie wpłynęły na rozwój tańca współczesnego w Kanadzie. W 1949 duży sukces odniosła jej choreografia *Le Gaspésienne* (muz. Pierre Brabant). W 1957 powróciła wraz z mężem do Polski. W latach 1958–1959 pracowała jako choreografka w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. W 1960 opracowała układy tańca do *Zabawy jak nigdy* Williama Saroyana w reż. Aleksandra Bardiniego w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie. Zmarła w Warszawie, została pochowana obok męża na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach w Warszawie.

BIBLIOGRAFIA: Friedrich, K.-P., *An Eventful Life. Ruth Sorel was born a century ago*, <http://www.aapjstudies.org/index.php?id=120> (dostęp: 21.09.2021); Głowacki, S., *Taniec w latach 1936 i 1937*, „Życie Sztuki” 1939, r. 4; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy*.

Taniec w Polsce w okresie międzywojennym, Kraków 1972; Mieczysława-Lewakowska, J., *Fakty i ludzie z mego życia*, Łódź 1993; Prusicka, I., *In memoriam... Ruth Sorel*, „Taniec”, Poznań 1975; Pudełek, J., Sorel Ruth, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XL, 2000–2001; Sołtysik, M., *Świadomość to kamień. Kartki z życia Michała Choromańskiego*, Poznań 1989; Sorel-Choromańska, R., *Pierwsze kroki z Michałem*, oprac. K. Grabowska, M. Sołtysik, „Życie Literackie” 1979, nr 35.

Małgorzata Leyko

Spektakl taneczny

Według definicji opisowej spektakl taneczny to „wykonanie jednej bądź kilku choreografii przed publicznością, w sali przystosowanej do występu lub w przestrzeni otwartej”. Spektakl taneczny to jednak nie tylko jednorazowa prezentacja dzieła sztuki tańca, ale i zjawisko społeczne, realizujące „matrycę” widowiska kulturowego / performansu (*cultural performance*), fenomenu, który „stanowi konstytutywny element doświadczenia społecznego, nie zaś jedynie jego dodatkowy aspekt czy narzędzie” [MacAloon 2009: 13]. Dlatego nie istnieje modelowy przykład spektaklu tanecznego, tak jak nie ma jednej spójnej definicji spektaklu: określa się tak zarówno występ artystyczny w niepowtarzalnym akcie wykonania i odbioru, jak i różnorodne teatralizacje społeczne [Goffman 2000, Debord 2006]. Obok pojęcia spektakl funkcjonuje wiele określeń pokrewnych (m.in. performans, pokaz, przedstawienie, widowisko, występ), ukształtowanych w określonych kontekstach kulturowych i w odmiennych tradycjach językowych. W XX w. na gruncie takich nauk, jak historia teatru, etnoscenologia, antropologia widowisk, performatyka, podejmowano liczne próby uporządkowania i hierarchizacji performansów/spektakli/widowisk kulturowych. Każde użycie pojęcia spektakl odsyła zatem do szerszych ram pojęciowych, wpisuje je w pewną ontologię dzieła sztuki, tak jak i w praktyce artystycznej każdy spektakl opiera się na określonej koncepcji *mimesis* (naśladowania świata materialnego) lub wchodzi w polemikę z którąś z nich.

Spektakl taneczny ujmuje się jako zjawisko kulturowe i społeczne (zob. antropologia tańca, etnografia tańca, polityka tańca, socjologia tańca), dzieło sztuki (zob. estetyka tańca), fenomen ontologiczny (zob. fenomenologia tańca) albo jako jednostkową realizację konkretnego gatunku. Perspektywy te łączy z jednej strony sama obecność oraz działania wykonawców zgodne z choreograficzną instrukcją, z drugiej akt ich widzenia i psychosomatycznego odbioru/uczestnictwa. Komunikacja pomiędzy wykonawcami a widzami polega na wykreowaniu pomiędzy nimi złożonej relacji opartej na zaangażowaniu fizycznym i procesie intelektualnym oraz oddziaływaniu na sferę emotywną i afektywną [Shusterman 2008]. Spektakl taneczny analizowany w kategoriach mimetyczności to efekt wyboru jednego lub kilku „trybów reprezentacji” (*modes of representation*): podobieństwa (*resemblance*), imitowania (*imitation*), kopiowania (*replication*), namysłu (*reflection*) [Foster 1986: 65, 234–236, 245–246].

Pojęcie spektakl taneczny ewoluowało wraz z przemianami estetycznymi w następstwie rozwoju konwencji, stylów i rodzajów. Historia tańca jest także historią wzbogacania, redefinicji i porzucania kolejnych modeli spektaklu tanecznego. Formułowano je w bliskim związku z bieżącą praktyką widowisk, z aktualnie obowiązującymi kanonami gatunkowymi, ustalającymi relacje i hierarchie użytych środków wyrazu: słowa mówionego, śpiewu, tańca, gestu, przedmiotu.

W XIX w. spektakl taneczny utożsamiany był z konwencjami i gatunkami teatru muzycznego oraz baletu klasycznego (*divertissement*). Wypracowana w XX w. autonomia tańca jako

głównego środka wyrazu wprowadziła polemiczną w stosunku do tej tradycji formułę spektaklu tanecznego, zrywającą z realizacją wzorców gatunkowych i podporządkowaniem choreografii innym środkom wyrazu. *Taniec współczesny* uwolnił się od predeterminujących go form muzycznych i literackich: „There is nothing even approximately equivalent to the sonnet or the sonata, where a definite procedure is prescribed” [Martin (1939) 1978: 76]. Powstanie swoistych technik tanecznych, własnych instytucji i zespołów tańca współczesnego, wpływ kolejnych fal awangardy, ale i kultury popularnej oraz mass mediów doprowadziły do ogromnego zróżnicowania modeli spektaklu tanecznego, ich polimorficzności, współistnienia i wzajemnej konkurencji. Odrębne, wyraziste modele spektaklu tanecznego w XX i XXI w. związane są z postępującym chronologicznie obok baletu neoklasycznego rozwojem konwencji i technik tańca: tańca wyzwolonego, *Ausdruckstanz*, *modern dance*, *postmodern dance*, kontakt improwizacji, *butō*, tańca konceptualnego.

BIBLIOGRAFIA: Debord, G., *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006; Foster, S.L., *Reading dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley–Los Angeles–London 1986; Goffman, E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000; Lepecki, A., *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, New York–London 2006; Martin, J., *Introduction to the dance*, New York 1978 (wyd. 1 – 1939); Ratajczakowa, D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015; *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009; Shusterman, R., *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przeł. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2008; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego po roku 1990*, Kraków 2013; *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Wachowski, J., *Performans*, Gdańsk 2010.

Grzegorz Kondrasiuk

St. Denis Ruth

właśc. Ruth Denis [1879–1968]

amerykańska tancerka i choreografka, współzałożycielka pierwszej szkoły tańca współczesnego w Stanach Zjednoczonych, pionierka *modern dance*. W dzieciństwie uprawiała gimnastykę opartą na metodzie François Delsarte’a, co niewątpliwie miało wpływ na jej późniejszą karierę. W 1894 debiutowała jako *skirt dancer* (tancerka w krótkiej spódnicy) w teatrze rewiowym w Nowym Jorku, następnie tańczyła w zespole Davida Belasco, z którym podróżowała po Stanach Zjednoczonych i Europie, co umożliwiło jej poznanie m.in. sztuki Sarah Bernhardt i Sady Yakko. W 1905 zdecydowała się na indywidualną karierę, przyjmując sceniczne nazwisko St. Denis. Od początku inspirowała się kulturami orientalnymi (Japonia, Egipt, Indie), jej pierwszą własną pracą było zaprezentowane w Nowym Jorku solo *Radha* (1906) – osnute wokół historii miłości Kryszny do śmiertelnej służącej, które zatańczyła boso do muzyki z opery *Lakmé* Léo Delibes’a. Specjalizowała się w formie solowej – ikonicznej dla pionierek modernizmu. W latach 1906–1909 odbyła *tournée* po Europie, szczególne uznanie zdobywając w Wiedniu i miastach niemieckich. Jej kolejne spektakle inspirowane były zawsze tematyką religijną lub postaciami bóstw (*Egypta*, 1910; *O-Mika*, 1913 – utrzymany w japońskiej estetyce „dramat tańczony”). W 1914 jako uczeń dołączył do niej Ted Shawn, który stał się jej partnerem artystycznym i życiowym.



Il. 74. Ruth St. Denis w spektaklu *Yogi, Jacob's Pillow*, Becket USA, 1956
©Jack Mitchell, Getty Images

W 1915 wspólnie założyli w Los Angeles **Denishawn** – szkołę i instytucję artystyczną będącą kolebką amerykańskiego *modern dance*. Występowali razem przez kolejne dekady, często na scenach wodewilowych. W 1916 stworzyli cykl tańców inspirowanych kulturą Egiptu, m.in. duet *Tillers of the Soil* czy *Pyrrhic Dance* dla męskich wykonawców. Z zespołem Denishawn występowali na scenach amerykańskich, europejskich oraz na Dalekim Wschodzie, prezentując m.in. *Spirit of the Sea*, *Egyptian Suite*, *Soaring*, *Sonatę Pathétique*, *The Peacock*, *White Jade*, *Liebestraum*, *Salome*, *East Indian Nautch*, *Street Nautch* oraz *Dance of the Red and Gold Saree*. W 1923 w *Ishtar of the Seven Gates* wcieliła się w postać babilońskiej bogini, był to również symboliczny moment zakończenia okresu orientalnego w jej karierze wykonawczej. Od 1931 St. Denis i Shawn pozostawali w separacji, ale nigdy nie wzięli rozwodu. Po krótkiej przerwie artystycznej St. Denis założyła Society of Spiritual Arts (Stowarzyszenie Sztuki Duchowej) i poświęciła się promowaniu idei łączenia tańca i religii, m.in. poprzez rytmiczne chóry rucho-
we. W 1938 na Uniwersytecie Adelphi w stanie Nowy Jork stworzyła pierwszy uniwersytecki program edukacji tanecznej w Stanach Zjednoczonych (przekształcony następnie w Wydział Sztuk Performatywnych). W 1940 wraz z tancerką tańców etnicznych i antropolożką La Meri (właśc. Russell Meriwether Hughes) otworzyła Szkołę Natya, w której kontynuowała nauczanie tańców wywodzących się z Azji, prowadziła także zajęcia we własnym studiu. W 1940 wróciła na scenę, m.in. na festiwalu *Jacob's Pillow Dance*, gdzie w 1941 odtworzyła solo *Radha*. W 1962 zaprezentowała w swoim studiu ponad ośmiogodzinny spektakl lalkowego teatru cieni z Bali (*Wayang Kulit*), co było pierwszym tego rodzaju pokazem w Ameryce. W 1964 wraz z Shawnem wspólnym występem pożegnali się ze sceną.

Często była nazywana „pierwszą damą amerykańskiego tańca” i porównywana z Isadorą Duncan, mimo odmiennego podejścia obu pionierek do praktyki tańca i formy solo. Poza dziedzictwem Denishawn jej wpływ na rozwój amerykańskiego tańca *modern* wiąże się z nowatorskim łączeniem tradycji, mistycyzmu i religii Wschodu z estetyką rewii w formie „koncertów tańca” (*concert dance*). Wiele jej ikonicznych solowych prac zostało sfilmowanych i są one wznawiane przez współczesne zespoły, zwłaszcza kompilacyjny program *The Art of the Solo*, m.in. w 2006 odbył się pokaz jej prac w Muzeum Sztuki w Baltimore; część jej prac oraz rekonstrukcji i spektakli inspirowanych jej twórczością udostępniono w interaktywnym archiwum online *Jacob's Pillow*.

BIBLIOGRAFIA: <https://danceinteractive.jacobspillow.org> (dostęp: 6.09.2021), Roseman, J.L., *Dance was her Religion. The Sacred Choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis, and Martha Graham*, Chino Valley 2004; Shelton, S., *Divine Dancer. A Biography of Ruth St. Denis*, Doubleday 1981; St. Denis, R., *Ruth St. Denis, an Unfinished Life*, New York 1939.

Joanna Szymajda

Stany Zjednoczone – rozwój tańca współczesnego

Sztuka tańca scenicznego w Stanach Zjednoczonych zaczęła się kształtować na przełomie XIX i XX w. i niemal od razu przybrała oryginalne formy, stając się wręcz synonimem amerykańskiego wkładu w sztukę światową. Kiedy do Ameryki Północnej dotarły wiadomości o zmianach zachodzących w tańcu europejskim, amerykańskie prekursorki tańca nowoczesnego (zob. *modern dance*), które we własnym kraju nie miały jeszcze odpowiedniego zaplecza, zaczęły występować i zdobywać uznanie w Europie. Ale już na początku XX w. *modern dance* znalazł w państwie

amerykańskim sprzyjające warunki kulturowe do rozwoju. Jego założenia filozoficzne i estetyczne praktyki (indywidualizm, anarchizm, egalitaryzm, krytyczny stosunek do tradycji) korespondowały z ideałami, które wpisywały się w tożsamość obywateli Stanów Zjednoczonych. Za wartość nadrzędną w sztuce tańca uznawano odrębność twórców, od których oczekiwano rozwijania autorskich technik choreograficznych.

Dwie najważniejsze tancerki amerykańskie początku XX w. – Loïe Fuller i Isadora Duncan – żyły i tworzyły w Europie. Będąc częścią lokalnego ruchu awangardowego, obie stały się zarazem mimowolnie propagatorkami amerykańskich wartości, które zrewolucjonizowały taniec na obu kontynentach. Fuller, pionierka zarówno tańca nowoczesnego, jak i twórczyni nowych technik teatralnego oświetlenia, scenografii i kostiumu, regularnie występowała w Paryżu, a jej spektakle (*Serpentine Dance*, *Fire Dance*) uczyniły ją wcieleniem sztuki *art nouveau*. Z kolei Duncan wierzyła, że odnalazła taniec na nowo jako sztukę od zarania wpisaną w ludzką cielesność; intuicyjnie sięgnęła przy tym do greckich źródeł. Przyciągała uwagę, występując boso w zwiewnych osłaniających nagie ciało tunikach, na pustej scenie, dzięki czemu oczy widzów śledziły nie spektakl, lecz ruch jej ekspresyjnego ciała, wiedzionego instynktem raczej niż poddanego choreograficznym układom.

Taniec za oceanem zdecydowanie wyzwalał się z europejskiego estetyzmu, stając się duchowym doświadczeniem, doskonalącym ciało i umysł zarazem tancerzy, jak i odbiorców, zaś artyści kładli coraz większy nacisk na edukację i technikę. W 1915 Ruth St. Denis wraz z Tedem Shawnem otworzyła w Los Angeles szkołę Denishawn; jej uczniami byli najwięksi choreografowie pierwszego pokolenia *modern dance*, a pokazy odbywały się na całym kontynencie. Na jednym z nich pojawiła Martha Graham, która wkrótce zaczęła być uważana za matkę amerykańskiego tańca. Graham odkryła zasady (zob. technika Graham), które ciało w ruchu realizuje niejako samoczynnie, nazwała je *contraction* (skurcz/sprężenie) i *release* (uwolnienie/zwolnienie); uczyniła z nich uniwersalną metodę tworzenia choreografii, gdyż wyeksponowana cielesność okazała się nie tylko formą, lecz również podmiotem symbolicznej i ekspresyjnej narracji. Podobnie fizyczne podstawy ruchu akcentowała Doris Humphrey, która koncentrowała się na równowadze, definiując ruch między *fall* (upadek) i *recovery* (powrót do równowagi). Obrazu pokolenia dopełniają m.in. Charles Weidman, Helen Tamiris, Daniel Nagrin, Erick Hawkins, Anna Sokolow, José Limón. Twórcy *modern dance* zaproponowali nie tylko technikę i ekspresję, ale także amerykańskie tematy spektakli.

Pokolenie kolejne, aktywne od początku lat 50., widziało w tym już tylko przesadną dramatyzację i narracyjność, które uczyniły z tańca niemal pantomimę. Estetyka tańca przestawała fascynować, zainteresowania twórców kierowały się w stronę codzienności i kultury popularnej. Lester Horton stworzył własny sposób pracy z ciałem, łącząc tańce rdzennych mieszkańców kontynentu, *modern jazz* z figurami estradowymi, podkreślając gibkość, wytrzymałość, siłę i koordynację ciała, które służyć miało swobodnej ekspresji. Z podobnych, choć bardziej „sportowych” źródeł, czerpał Paul Taylor. Znany z niezwyklej muzykalności, stworzył eklektyczną mieszankę taneczną, na którą składają się tańce towarzyskie i tańce dworskie, średniowieczna msza i barokowe koncerty, klasyczne symfonie oraz utwory kompozytorów współczesnych. Jako jeden z pierwszych zaczął postmodernistyczne eksperymenty z bezruchem, zwierzętami na scenie i muzyką natury: wiatru, deszczu, bicia serca, ciszy. Odminną drogą, skupienia i pracy nad sobą, poszła Hanya Holm, która jako uczennica i asystentka Mary Wigman przywiozła do Ameryki europejski idiom tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*) i dostosowała go do amerykańskich warunków; uwalniając spontaniczność i improwizację, uczyniła z tańca technikę samopoznania.

Chociaż *modern dance* zdawał się idealnie pasować do charakteru społeczeństwa amerykańskiego, to wielkomijska elita nie chciała zupełnie zrezygnować z europejskich korzeni;

amerykanizacji nie oparł się więc również tradycyjny balet. Jego najsławniejszy twórca George Balanchine wywodzący się z tradycji Baletów Rosyjskich, stworzył w sumie ponad 400 utworów, w tym ponad 200 baletów, by u kresu kariery stać się jednym z emblematów sztuki nowoczesnej. W 1948 założył New York City Ballet, wzorcową dla ówczesnej Ameryki instytucję kultury. Balet nowoczesny w Ameryce wciąż intrygował rodzimy *modern dance*, niektórzy twórcy próbowali więc wcisnąć się pomiędzy te dwie, pozornie antagonistyczne, tradycje; należą do nich: Jerome Robbins, Anthony Tudor, Twyla Tharp.

Historia tańca amerykańskiego zaczęła się po raz kolejny, tym razem jako sztuka wzorcowa dla reszty świata, kiedy pod koniec lat 40. w Nowym Jorku pojawił się Merce Cunningham. Wraz z awangardowym kompozytorem Johnem Cage'em stworzyli nowy rodzaj artystycznej aktywności, polegający na egalitarnym i niezależnym współtworzeniu hybrydowych dzieł, często metodą eksperymentalną lub z wykorzystaniem przypadku. Choreograf odrzucił psychologizm i dramatyzm, uznając, że każdy ruch może być materiałem dla tańca, eksperymentował z improwizacją i aleatoryzmem; blisko współpracował z awangardowymi plastykami, takimi jak m.in. Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Andy Warhol. Cunningham łagodnie ewoluował od *modern dance* ku *postmodern dance*, stając się niejako patronem kolejnego pokolenia artystów. Modelowym przykładem nowego myślenia o tańcu stanie się Judson Dance Theater, wspólnota twórców takich jak Simone Forti, która pracowała nad wykorzystaniem ruchów dzieci i zwierząt oraz sportową naturą wielu procedur improwizacyjnych, czy Trisha Brown; jej trzypięciominutowe solo *Trillium* (1962) było minimalną i fundamentalną strukturą ruchu, na którą składało się leżenie, siedzenie, stanie i lewitowanie. Taneczny postmodernizm unikał układania ciała w figury, żeby poszukiwać jego własnej formy. Ikoniczną postacią tego nurtu stała się Yvonne Rainer, performerka i teoretyczka tańca. Brała udział w warsztatach ważnej dla całej formacji Anny Halprin, która m.in. rozwinęła improwizacje oparte na prostych zadaniach, jak zamiatanie czy ubieranie się, na ruchach codziennych, nietanecznych, czerpanych ze sportu, gimnastyki, akrobatyki, sztuk walki, zabaw i gier ruchowych czy happeningu. W skandalizującym *No Manifesto* opowiedziała się przeciwko wszelkim sposobom oczarowywania widza, postulowała czystą obecność artysty zamiast odgrywania cegogolwiek. Z nurtem *postmodern* łączy się też kontakt improwizacja, rozwijająca się dynamicznie od początku lat 70.; za jej twórcę uważa się Steve'a Paxtona. Istotą tanecznej improwizacji jest wzajemna uważność partnerów oraz wykorzystanie naturalnego ciężaru ciała i równowagi do podtrzymywania niecelowego ruchu. Twórczość jako międzyludzki kontakt zdaje się niemal istotą amerykańskiego charakteru, jest połączeniem intymnej solidarności z absolutnym indywidualizmem, spontaniczności z panowaniem nad sobą. Ruch ten szybko się rozprzestrzenił, Nancy Stark Smith i Lisa Nelson założyły w 1975 „Contact Quarterly”, do dziś istniejący międzynarodowy periodyk.

Od lat 80. trudno mówić o dominujących nurtach, pojawiają się raczej wielkie i często kontrowersyjne gwiazdy, w rodzaju Marka Morrisa, za to taniec artystyczny nabiera znaczenia sztuki narodowej. Istotny wpływ na to miała twórczość różnorodnych grup etnicznych, przede wszystkim Afroamerykanów, którzy z tańca, podobnie jak niegdyś z jazzu, uczynili narzędzie wspólnotowej ekspresji. Kiedy w 1958 Alvin Ailey uformował swój własny zespół, rozumiał już, że jego wkład w uniwersalny styl *modern dance* będzie nieodłącznie związany z jego osobistym afroamerykańskim doświadczeniem. Temat tożsamości inspirował też Billa T. Jonesa, który na początku lat 80. stworzył swego rodzaju amerykańską odmianę teatru tańca, łączącą tekst, piosenki, muzykę, literaturę, pantomimę, aktorstwo. Dzięki telewizyjnym rejestracjom literackich w formie spektakli oraz dokumentom z samym Jonesem jako narratorem, opowiadającym o swojej prywatnej historii i o historii czarnej społeczności w Ameryce, dotychczas hermetyczne dzieła taneczne stały się powszechnie znane i zrozumiałe.

Ponieważ Stany Zjednoczone nie prowadzą państwowej polityki kulturalnej, a fundusze są bardzo ograniczone (jedną z niewielu możliwości jest wsparcie agencji National Endowment for the Arts), wielu artystów i zespołów działa przy uniwersytetach, które są jednocześnie ośrodkami rozwoju dyskursu akademickiego. Najważniejszym stowarzyszeniem badaczy tańca jest Dance Studies Association (DSA), działające na poziomie międzynarodowym, które powstało w 2017 z połączenia dwóch organizacji: Congress on Research in Dance (1969) oraz Society of Dance History Scholars (1978). DSA wspiera indywidualnych badaczy, publikacje, organizuje międzynarodową konferencję naukową oraz przyznaje nagrodę w dziedzinie badań nad tańcem.

Wymiana z tańcem amerykańskim ma w Polsce długą tradycję, poczynając od występów Duncan w Warszawie. Rząd amerykański wysyłał swoich tancerzy jako ambasadorów kulturalnych na *tournee* po Europie już w latach 50. XX w., ze szczególnym uwzględnieniem ówczesnych krajów komunistycznych, w tym Polski (zespoły Robbinsa, Limóna, Graham czy Cunninghama). Dzięki stypendiom rządu amerykańskiego pionierzy tańca współczesnego w Polsce – Hanna Strzemiecka, Jacek Łumiński, Edyta Kozak – mieli możliwość zapoznania się z praktykami i metodami tego środowiska, nawiązania współpracy, stąd wpływ *modern dance* na działalność m.in. Śląskiego Teatru Tańca. Wśród najważniejszych wizyt twórców amerykańskich w Polsce należy wymienić: Cunningham Dance Company (1964, 1972, 2012), Paul Taylor Dance Company (2015), Alvin Ailey II (2012, 2019), Bill T. Jones / Arnie Zane (2013), Alonzo King Lines Ballet (2007, 2019), Joe Alter & Friends oraz Battery Dance Company (stała współpraca z ŚTT). Warto też wspomnieć kilka istotnych projektów z udziałem gwiazd amerykańskiej sceny tańca: w 2007 na otwarcie programu Stary Browar Nowy Taniec na MFT Malta wykład wygłosiła Rainer, projektowi towarzyszył pokaz filmów jej autorstwa; Międzynarodowy Festiwal Kontakt Improwizacji Warsaw Flow gościł w 2014 gwiazdę tego nurtu – Nancy Stark Smith; w 2017 Teatr Wielki w Łodzi zrealizował *Święto wiosny* Graham; w 2017 Festiwal Ciało/Umysł zaprezentował rekonstrukcję trzech solo Lucindy Childs, zaś nowojorska choreografka Colleen Thomas-Young prowadziła w 2018 w Polsce przy wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza i Instytutu Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) międzynarodowy projekt artystyczny *Honoring Intuition*, wsparty także cyklem warsztatów. Ponadto od 2016 IMiT wraz z programem Stary Browar Nowy Taniec i ośrodkiem Movement Research at the Judson Church prowadzą program rezydencji dla polskich artystów tańca współczesnego. W 2019 IMiT zorganizował również na Uniwersytecie San Diego program The Roots of Dance / Korzenie tańca, popularyzujący polski taniec tradycyjny. W 2013 w Houston oraz w 2015 w Waszyngtonie i Nowym Jorku na *tournee* wystąpił Polski Balet Narodowy.

BIBLIOGRAFIA: Anderson, J., *Choreography Observed*, Iowa City 1987; Banes, S., *Terpsichora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Lenart, C., *Dancing Art and Politics Behind the Iron Curtain. Martha Graham's 1962 Tours to Yugoslavia and Poland*, „Dance Chronicle” 2016, nr 39; Martin, J., *The Modern Dance* (1933), New York 1965; McDonagh, D., *The Complete Guide to Modern Dance*, New York 1976; Reynolds, N., M. McCormick, *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, Yale 2003; Stark Smith, N., *Żniwa. Historia improwizacji kontaktowej*, przeł. J. Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013.

Jadwiga Majewska



Il. 75. Janusz Orlik w spektaklu *KODA (a tribute)*, choreogr. Janusz Orlik i Joanna Leśniewska, Art Stations Foundation, Poznań 2019. Fot. Maciej Zakrzewski. ©Art Stations Foundation

Stary Browar Nowy Taniec

program performatywny realizowany w Poznaniu przez Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, którego celem była popularyzacja sztuki choreograficznej oraz wspieranie profesjonalnego rozwoju młodych polskich choreografów i tancerzy. Uznawany był za największe prywatne centrum tańca w Polsce, zlokalizowane w siedzibie fundacji – centrum handlowym Stary Browar, w którym część przestrzeni przeznaczona została przez właścicielkę na cele artystyczne. Działał w latach 2004–2020, w grudniu 2021 zakończono realizację programu.

Twórczynią programu performatywnego była Joanna Leśniewska, teatrolożka i krytyczka, która publikowała swoje teksty w czasopismach polskich („Didaskalia”) oraz zagranicznych (m.in. „Theater der Zeit” w Niemczech, „Dance Today” w Izraelu). W 2003 z Natalią Draganik założyła zespół taneczny Towarzystwo Gimnastyczne, w którym debiutowała jako performerka i choreografka. Za jej największe dotychczasowe osiągnięcie uznawane jest stworzenie i kierowanie programem Stary Browar Nowy Taniec. Jego założenia merytoryczne koncentrowały się wokół awangardowych form widowiskowych, oscylujących pomiędzy tańcem współczesnym i performansem, silnie inspirowanych przez amerykański *postmodern dance*. Wśród form artystycznych pojawiały się: choreografia konceptualna i rozszerzona (*augmented choreography*), *performance art* oraz zjawiska z pogranicza sztuk wizualnych i performatywnych.

Najważniejszym projektem poznańskiego ośrodka był działający od 2006 program rezydencyjny Solo Projekt, oferujący rocznie trzem młodym polskim choreografom wsparcie

finansowe, merytoryczne i promocyjne w stworzeniu spektaklu solowego, od 2015 jako Solo Projekt Plus został rozszerzony o możliwość realizacji duetu i trio. Od 2008 prowadzono konsultacje i warsztaty z zaproszonym przez Fundację artystą (Dalija Aćin Thelander, 2015, 2019; Bush Hartshorn, 2016; Guy Cools, 2017; Peter Pleyer, 2018). W ramach tych spotkań powstały m.in. spektakle: *A bliźniego swego jak siebie samego* (choreogr. i wykonanie Janusz Orlik, 2006), *Jak wam się podobam* (choreogr. i wykonanie Dominika Knapik, 2007), *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]* (choreogr. i wykonanie Rafał Urbacki, 2010), *Total* (choreogr. i wykonanie Paweł Sakowicz, 2015), *Śmierć 24 klatki na sekundę albo zrób mi tak jak w prawdziwym filmie* (choreogr. i wykonanie Agata Siniarska, 2016). Począwszy od 2017 Joanna Leśniewska współtworzyła z Nowym Teatrem w Warszawie drugi program rezydencyjno-produkcyjny – Poszerzanie pola, o podobnym profilu kuratorskim z wyraźniejszym zaakcentowaniem (auto)refleksji choreograficznej.

Innymi cyklicznymi projektami były także: Stary Browar Nowy Taniec na Malcie – w latach 2006–2019 centrum współtworzyło program MFT Malta w Poznaniu, *Alternatywna Akademia Tańca* – coroczne serie warsztatów z zagranicznymi artystami, *Fajfy o szóstej* – zajęcia taneczne dla początkujących (2013–2016), oraz Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci (organizowany później pod nazwą Stary Browar Nowy Taniec – Roztańczone Rodziny), w ramach którego realizowano warsztaty i prezentacje spektakli tanecznych dla najmłodszych (2011–2020). Jednocześnie fundacja poprzez program taneczny angażowała się regularnie w inne duże projekty, w tym produkcje spektakli, projekty badawczo-artystyczne, jak np. Projekt: *Yanka Rudzka* (2016), dotyczący twórczości tej pochodzącej z Polski, a pracującej w Brazylii artystki tańca, oraz organizację Polskiej Platformy Tańca w 2008, 2010 i 2012.

W 2008 Art Stations Foundation została partnerem europejskiej sieci prezydentów Aerowaves oraz członkiem założycielem European Dance Houses Network. Od 2010, razem z 18 instytucjami tanecznymi z Europy, rozpoczęła działania w ramach czteroletniego projektu EU modul-dance. Od 2012 fundacja była także współorganizatorem europejskiego programu edukacyjno-artystycznego dla młodych choreografów Spazio.

BIBLIOGRAFIA: Fazan, T., *Centrum na peryferiach. 16 lat Starego Browaru Nowego Tańca w Poznaniu*, <https://taniecpolka.pl/krytyka/centrum-na-peryferiach-16-lat-starego-browaru-nowego-tanca-w-poznaniu/> (dostęp: 10.09.2021); Hoczyk, J., *Cielesność, tożsamość, (de)konstrukcja. Pięciolecie Solo Projektu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 103/104; Hoczyk J., *Dziesięć lat z Browarem*, „Ruch Muzyczny” 2014, nr 11; Hoczyk, J., *Od tańca do choreografii. O programie „Stary Browar Nowy Taniec”*, „Kronika Miasta Poznania” 2017, nr 2; Klimczyk, W., *Otwarta przestrzeń zamknięta. Dramaturgia skupionego ruchu*, <https://taniecpolka.pl/krytyka/otwarta-przestrzen-zamkniete-dramaturgia-skupionego-ruchu/> (dostęp: 19.09.2021); Królica, A., *Joanna Leśniewska (1976) ...przede wszystkim głowa*, [w:] A. Królica, *Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowach z Anną Królicą*, Kraków 2013; Królica, A., *Rzadki okaz. Praktyka kuratorska w Starym Browarze*, <https://taniecpolka.pl/krytyka/rzadki-okaz-praktyka-kuratorska-w-starym-browarze/> (dostęp: 10.09.2021); Majewska, J., *Od bycia przede wszystkim widzem nie umiem się uwolnić. Z Joanną Leśniewską rozmawia Jadwiga Majewska*, „Didaskalia” 2013, nr 114; Majewska, J., *Powoli, coraz wyraźniej...*, „Didaskalia” 2012, nr 107.

Tomasz Ciesielski

Stowarzyszenie Teatralne Chorea

zespół teatralny skupiający muzyków, tancerzy, performerów, aktorów; założony w 2004 w Lublinie przez Tomasza Rodowicza. Stowarzyszenie powstało w wyniku połączenia dwóch grup działających w ramach Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice: Orkiestry Antycznej Rodowicza i Macieja Rychłego oraz Tańców Labiryntu, której założycielkami były Dorota Porowska i Elżbieta Rojek. *Chorea* – starogrecka trójjednia muzyki, słowa i tańca – od początku wyznaczała zainteresowanie stowarzyszenia antykiem, ale też inspirowała artystów do tworzenia nowej jakości działań poprzez wykorzystanie współczesnych środków wyrazu: literatury, muzyki, technik tanecznych stosujących „ekstremalny ruch” oraz czerpania z radykalnych eksperymentów teatralnych i nowych mediów. Była wzorem do szukania organicznej jedności śpiewu, słowa i ruchu w pracy aktora, znajdującej wyraz w artystycznych spektaklach, konfrontujących tradycję ze współczesnością. Z czasem artyści wypracowali własny warsztat twórczy. W spektaklach sięgają do tradycyjnej muzyki Bałkanów, Orientu, literatury, a zarazem inspirują się reformatorami teatru – Tadeuszem Kantorem, Jerzym Grotowskim, twórczością Stanisława Wyspiańskiego i Zbigniewa Herberta.

Początkowo Chorea funkcjonowała w Pałacu Małachowskich w Nałęczowie, a w 2007 przeniosła się do Fabryki Sztuki w Łodzi, która została utworzona przez Teatr Chorea oraz Łódź Art Center.

Od początku Chorea realizowała różne projekty, zarówno artystyczne, społeczne, jak i edukacyjne. Tworzono spektakle, koncerty (np. muzyki bałkańskiej *Engi Vengi*, oprac. muz. i kier. chóru Tomasz Krzyżanowski, Elina Toneva, 2014). Teatr współpracował z wieloma artystami polskimi i zagranicznymi: walijskim teatrem tańca współczesnego Earthfall Dance Company, amerykańskim choreografem Robertem Haydenem, mistrzem japońskiego *butō* Kanem Katsurą, amerykańską choreografką Rosanną Gamson, izraelską reżyserką Ruthie Osterman, grupami neT Theatre z Lublina oraz Limen z Warszawy, Teatrem Kana ze Szczecina oraz Teatrem Brama z Goleniowa. W 2015 ukazała się płyta *Lulabajki* (wyd. Universal Music Polska). Od 2010, co dwa lata, Chorea organizuje Międzynarodowy Festiwal Teatralny Retro/per/spektywy, za który była wielokrotnie nagradzana.

Stowarzyszenie prowadzi nie tylko program artystyczny (Choreia), ale także społeczny (Pai-deia) oraz edukacyjny (Zetezis), kierowane także do młodych widzów (np. projekt *Take Over. Seeing young audiences through young people's eyes*, 2014–2017). Organizowane są Lekcje Antyku, warsztaty teatralne i muzyczne, a także seminaria z dziedziny muzykologii, teatrologii, antropologii i filologii klasycznej, a także wyprawy artystyczno-badawcze.

Na szczególną uwagę zasługuje *Oratorium Dance Project* (nagrodzony m.in. statuetką Energia Kultury w 2011 oraz nagrodą Złota Maską), który miał na celu integrację artystów z młodymi ludźmi, często pochodzącymi ze środowisk wykluczanych i marginalizowanych w różnych społecznościach. Chorea otrzymała też nagrodę Srebrny Pierścień, przyznawaną przez Urząd Miasta Łodzi za całoroczny projekt artystyczno-edukacyjny *UWAGA Człowiek! Napięcia Miasta*, poświęcony dzieciom z domów dziecka.

Do najważniejszych przedstawień Chorei należą: *Hode Galatan* (2004), *Po Ptakach* (2005), *Bakkus* (2006), *Śpiewy Eurypidesa* (2007), *Gry (w) Pana Cogito* (2008), *Grotowski – próba odwrotu* (2010), *Szpera 42* (2012) z Ruthie Osterman, *Derby. Białoczerwoni* (2015).

Do szczególnych osiągnięć członków Chorei zalicza się wypracowanie swoistego treningu ruchowego pracy aktora (wykorzystującego zarówno emisję głosu, ruch ciała, jak i rytm dźwięków), który wymaga współdziałania zarówno w grupie, jak i z partnerem.



II. 76. *ja, bóg*, reż. i wykonanie Tomasz Rodowicz i Joanna Chmielecka (na zdjęciu), ruch sceniczny Joanna Jaworska, konsultacje reżyserskie Waldermar Raźniak, muzyka Tomasz Krzyżanowski, Art.Inkubator w Fabryce Sztuki w Łodzi, 2019. Fot. Rami Shaya. ©Teatr CHOREA

W 2015 Teatr Chorea we współpracy z Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi oraz Instytutem Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) w Warszawie wydał podręcznik *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*.

Obecnie w Fabryce Sztuki w ramach Teatru Chorea działają grupy artystyczne: Wielki Chór Młodej Chorei, grupa teatralna Take Over (np. spektakl *[[Error404]]*, opieka artyst. Rodowicz, Janusz Adam Biedrzycki, Małgorzata Lipczyńska, 2016) oraz zespół teatralny Biedrzyckiego (np. spektakl *Vidomi*, reż. i choreogr. Biedrzycki, Magdalena Paszkiewicz, 2014; *Brzydal*, reż. i choreogr. Biedrzycki, Paszkiewicz, nagroda na Łódzkim Przeglądzie Teatrów Amatorskich – ŁÓPTA 2013).

Zespół współtworzą m.in. Biedrzycki, Joanna Chmielecka, Hubert Domański, Joanna Filar-ska, Małgorzata Jabłońska, Julia Jakubowska, Dominika Jarosz, Majka Justyna, Paweł Korbus, Dominika Krzyżanowska Gorzkiewicz, Tomasz Krzyżanowski, Lipczyńska, Maciej Maciaszek, Sean Palmer, Dorota Porowska, Maria Porzyc, Rodowicz, Elżbieta Rojek, Izabela Śliwa, Katarzyna Tadeusz, Elina Toneva, Iga Załączna, Wiktor Moraczewski, Ewa Otomańska, Ola Shaya, Maja Caban, Anna Maszewska i inni.

BIBLIOGRAFIA: Rodowicz, T., M. Jabłońska, E. Toneva, A. Bartczak, J.A. Biedrzycki, *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*, Łódź 2015; *To, co w nas ciemne, ulega prześwieceniu. Pierwsze 15 lat teatru Chorea*, red. M. Wójcik, Łódź 2019; www.chorea.com.pl/ (dostęp: 29.10.2017); www.fabrykasztuki.org/pl/ (dostęp: 29.10.2017).

Lilianna Bieszczad

Strzemiecka Hanna

[ur. 1955]

polska choreografka i pedagog tańca. Zaczęła tańczyć w Społecznym Ognisku Baletowym Marii Grodzkiej w Lublinie, ukończyła trzyletni kurs tańca współczesnego w Centralnym Ośrodku Metodyki Upowszechniania Kultury. W latach 1988–1990 przebywała w Nowym Jorku, gdzie uczestniczyła w zajęciach z wybitnymi tancerzami i choreografami. W okresie 1994–1998 brała udział w Nowej Serii Warsztatów Edukacyjnych dla Nauczycieli Tańca i Liderów Środowiska w Bytomiu, prowadzonej przez Jacka Łumińskiego. W latach 1993–2005 kierowała amatorską Grupą Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, z którą odniosła sukcesy m.in. podczas Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu (1996, 1998, 1999), Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Uniwersyteckich w Monastyrze (2000) oraz Międzynarodowego Festiwalu Współczesnej Choreografii w Witebsku (2001). Część tancerzy przeszła do prowadzonego przez nią w latach 2001–2006 zawodowego Lubelskiego Teatru Tańca, z siedzibą w Centrum Kultury w Lublinie. Jej najważniejsze spektakle to *Traktakt optyczny* (2001), *Akrobaci, kwiaty i księżyc pomiędzy* (2002), *plepleJady (Witoldowi Gombrowiczowi)* (2004), *Snooper (wersja work in progress)* (2005).

Wykształcenie techniczne na Wydziale Inżynierii Budowlanej (1979) przełożyła na pracę z ruchem. Znajomość fizyki, zjawisk takich jak ciężar, pęd, siła odśrodkowa, inercja oraz prawa mechaniki wykorzystała w pracy z wieloma technikami w tańcu współczesnym i metodami pracy z ciałem, jak Body Mind Centering®, pilates, technika Alexandra. Posiadła umiejętność komponowania przestrzeni dla tańca i kierunków ruchu, stwarzała choreografie, dodając kolejne kryterium, jakim jest czas. Swoje układy opierała na indywidualnościach i osobowościach tancerzy, inspiracje czerpiąc z życia codziennego, malarstwa i literatury, dbając o wewnętrzną logikę spektakli oraz doskonałe przygotowanie tancerzy do roli.



Il. 77. *Akrobaci, kwiaty i księżyc pomiędzy*, choreogr. Hanna Strzemiecka, Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, 2002. Fot. Iwona i Jarosław Cieślukowscy
©Iwona i Jarosław Cieślukowscy

Od początku lat 80. prowadziła w Lublinie warsztaty i projekty promujące taniec; w 1997 zainicjowała Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie i przez dekadę pełniła funkcję dyrektora festiwalu. Stworzyła także m.in. festiwal Chagall w Lublinie (2003), Letnie Forum Tańca Współczesnego oraz międzynarodowy projekt Dworzec Centralny. Była jurorem na festiwalach tańca współczesnego w Polsce i za granicą, jurorem Polskiej Platformy Tańca (2014), członkinią Rady Programowej ds. tańca Instytutu Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) w latach 2014–2017.

Została wyróżniona srebrną odznaką Zasłużony Działacz Kultury (1985), Nagrodą Prezydenta Miasta Lublina (1997/1998, 2003), Dyplomem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za zasługi w promowaniu sztuki tańca (2001) oraz za całokształt pracy artystycznej (2010).

BIBLIOGRAFIA: Strzemiecka, H., *Zawód czy pasja*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Stuart Meg

właśc. Margaret Stuart Freeman [ur. 1965]

amerykańska tancerka i choreografka, kieruje zespołem Damaged Goods w Brukseli i Berlinie. Pierwsze doświadczenia sceniczne zdobywała w przedstawieniach swoich rodziców, reżyserów teatralnych. W latach 80. odbyła studia taneczne na New York University, a następnie poszerzała

swój warsztat na zajęciach z technik nieklasycznych, jak *release* i kontakt improwizacja, oraz w zespole Randy'ego Warshawa, tancerza Steve'a Paxtona i Trishy Brown.

Cechą charakterystyczną jej twórczości jest eksplorowanie jednostki w stanie fizycznej i psychicznej destabilizacji, co owocuje skomplikowanymi choreograficznymi portretami współczesności jako czasów psychologicznej i społecznej niepewności. W 1991 na zaproszenie Klapstuk Festival w belgijskim Leuven przygotowała swój pełnospektaklowy debiut choreograficzny *Disfigure Study*, który spotkał się z uznaniem krytyków i publiczności. Skupiła się tu na ciele z wielką precyzją wykonującym czynności proste, jednakże jakby natrętne, podszyte lękiem, podlegające procesowi dezintegracji. W kolejnych latach jej metoda, oparta na różnych postaciach improwizacji oraz dekonstrukcji ruchu codziennego, została dopracowana. Efektem były przedsięwzięcia tak różne, jak świetnie przyjęte przez krytykę autorskie prace – m.in. *No Longer Readymade* (1993), *Alibi* (2001) i *Blessed* (2007). Współpracowała także z artystami sztuk wizualnych, jak choćby Lawrence'em Carrollem (*No One is Watching*, 2005) i Garym Hillem (*Splayed Mind Out*, 1997). W latach 1996–1999 prowadziła kilkuletni improwizacyjny *Crash-landing Project* oraz cykl *site-specific* zatytułowany *Highway 101* (2000), będący rodzajem klucza do jej choreograficznej wyobraźni, która nieustannie bada napięcie tworzące się między doświadczającym najróżniejszych stanów emocjonalnych ciałem tancerza a spojrzeniem widza, które sytuuje się między fascynacją a dążeniem do sprawowania kontroli.

Znakiem rozpoznawczym jej stylu jest niechęć do powielania ruchowych schematów. Nie interesuje jej tworzenie tradycyjnie pojmowanych kombinacji tanecznych, ale budowanie scenicznych i pozascenicznych światów choreograficznych zamieszkiwanych przez ludzi w stanie psychofizycznego kryzysu. W *Highway 101* widzowie mogli swobodnie przemieszczać się w przestrzeni takiego właśnie świata, spotykając po drodze jednostki zatopione w ruchowych zadaniach, co oznaczało porzucenie bezpiecznego dystansu zarówno przez wykonawców, jak i widzów. Przekraczanie właśnie strefy komfortu, eksplorowanie ludzkich lęków, pragnień, frustracji i egzaltacji jest zasadą tworzonego przez nią tańca. Choć przestrzeń jej przedstawień zawsze jest bardzo starannie zaaranżowana, utrzymana w aktualnej estetyce, to ciało w nią wrzucone nigdy nie jest estetyczne w sensie tradycyjnej taneczności, co sprawia, że czasem mówi się o jej przedstawieniach, że są neurotyczne, a nawet manieryczne. Stuart nie boi się czynić materiały tańca wielominutowego spazmatycznego trzęsienia się grupy ciał (*Alibi*), niezbędnych ruchów zdających się z niczego nie wynikać (*Visitors Only*, 2003), intymnego dotyku (*Maybe forever*, 2007), a nawet braku dynamicznego ruchu (*Blessed*, 2007).

Jej twórczość nieustannie ewoluuje wraz z rzeczywistością społeczną, którą poetycko komentuje, ale też wraz ze zmieniającymi się potrzebami emocjonalnymi zanurzonych we współczesnej kakofonii możliwości i ograniczeń jednostek. Czasem bliższa konkretnych realiów (*Do Animals Cry*, 2009), czasem ocierająca się o abstrakcję (*Violet*, 2011), bazująca na własnym ciele (solo *Hunter*, 2014), ale też zainteresowana dynamiką grupy (*Until Our Hearts Stop*, 2015), tworząc wysmakowane estetycznie kompozycje (*Celestial Sorrow*, 2018) bądź też ufając improwizacji (*Auf den Tisch!*, 2004–2011; *City Lights – a continuous gathering*, 2016), jako artystka zawsze otwarta jest na dialog. Chętnie współpracuje z twórcami różnych dziedzin: choreografami (Francisco Camacho, Benoît Lachambre i Philipp Gehmacher), artystami sztuk wizualnych (oprócz wymienionych Ann Hamilton i Chris Kondek) oraz czołowymi twórcami europejskiego teatru (Stefan Pucher, Christoph Marthaler i Frank Castorf). Jej prace choreograficzne są regularnie pokazywane na największych scenach i festiwalach tanecznych całego świata, a także nagradzane; zdobyła m.in. Bessie Award za całokształt twórczości (2008). Jest też cenioną nauczycielką prowadzącą warsztaty swojej metody, którą opisała w książce *On va où, là? / Are we here yet?* (2010).

BIBLIOGRAFIA: Husemann, P., *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*, Norderstedt 2002; Jochim, A., *Meg Stuart. Bild in Bewegung und Choreographie*, Bielefeld 2008; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Stuart, M., *On va où, là? / Are we here yet?*, red. J. Peters, Dijon 2010.

Wojciech Klimczyk

Studia Choreologica

polskie czasopismo naukowe poświęcone badaniom nad tańcem, wydawane od 1999 w trybie rocznym.

Założycielem czasopisma był choreolog i antropolog tańca Roderyk Lange. Jego ideą jako redaktora i fundatora było stworzenie pisma dla prezentacji wyników badań, a następnie forum dyskusyjnego dla osób zajmujących się naukowo tańcem w jego różnorodnych aspektach. Publikowane artykuły dotyczą szerokiego spektrum zagadnień tanecznych, od współczesnej kultury artystycznej poprzez myśl edukacyjną, polski taniec ludowy czy kultury pozaeuropejskie po kwestie związane z historią i teorią tańca. Autorzy rekrutują się zarówno z krajowego i międzynarodowego środowiska naukowego, jak i artystycznego.

Pierwszych dziesięć roczników zostało opublikowanych w języku angielskim i był to wynik prac seminaryjnych grona osób skupionych wokół Instytutu Choreologii w Poznaniu. Kolejnym krokiem było rozszerzenie formuły pisma i zaproszenie do współpracy teoretyków i praktyków tańca, ale także specjalistów innych dziedzin, którzy włączają taniec do kręgu swoich naukowych zainteresowań. Konsekwencją tego było powołanie w 2009 stowarzyszenia Polskie Forum Choreologiczne i organizacja corocznych ogólnopolskich konferencji naukowych. Stowarzyszenie jest obecnie także wydawcą pisma. O profilu pisma decyduje międzynarodowa rada redakcyjna, zaś nad poziomem naukowym czuwa redakcja, której przewodniczącą jest Urszula Loba-Wilgocka. Zgłaszane artykuły publikowane są po uzyskaniu pozytywnej recenzji naukowej.

Od początku istnienia czasopisma jego celem jest tworzenie płaszczyzny współpracy i wymiany doświadczeń pomiędzy choreologami i innymi naukowcami, którzy pracują w pokrewnych dziedzinach, takich jak historia sztuki, muzykologia, filozofia, socjologia, teatrologia i pedagogika, a także praktykami różnych technik i typów tańca.

Pismo nawiązuje do tradycji „Dance Studies”, czasopisma wydawanego w latach 1976–1996 przez Langego w Centre for Dance Studies na wyspie Jersey. Od tomu XXI (2020) publikacja rocznika jest dwujęzyczna (polsko-angielska). Opublikowane do 2020 dwadzieścia tomów pisma stanowi bogaty zbiór cennych artykułów dokumentujących stan badań nad tańcem.

BIBLIOGRAFIA: Lange, R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988 (wyd. 2 – Poznań 2009); „Studia Choreologica” 2010–2020, t. X–XXI, <http://www.pfch.choreologia.org.pl/studia.html> (dostęp: 27.09.2021).

Paweł Skalski

Symfoniczne balety

zwyczajowe określenie przedstawień baletowych wykonywanych do muzyki symfonicznej. Pierwszy wykorzystał ją choreogr. Salvatore Vigano, współpracujący z Ludwigiem van Beethovenem, który skomponował dla niego dzieło wyjątkowe w swojej twórczości *Twory Prometeusza* (1801).

Do jego *VI Symfonii Pastoralnej* już w 1829 wystawiono balet. Pierwszym zwiastunem baletu symfonicznego była natomiast *Chopiniana* (*Sylfidy*, 1907) w choreogr. Michała Fokina do muz. Fryderyka Chopina. U progu XX w. Isadora Duncan tańczyła *VII Symfonię* Beethovena – ze względu na wyraziste motywy rytmiczne zwaną „apoteozą tańca”, a także drobniejsze utwory Johanna Sebastiana Bacha, Fryderyka Chopina, Franza Schuberta, które prezentowała w Rosji; tam choreograf Alexandr Gorsky stworzył balet do *V Symfonii* Alexandra Głazunowa (1915), a Fiodor W. Łopuchow *Symfonię taneczną* do *IV Symfonii* Beethovena (1923).

Ten rodzaj związku muzyki z tańcem w szerokim stopniu spopularyzował w latach 30. XX w. Leonid Miasin. *V Symfonię* Piotra Czajkowskiego uczynił podłożem tematycznego baletu *Les Présages* (1933) o walce człowieka z przeznaczeniem. Sięgał po *IV Symfonię* Johannes Brahmsa (balet *Choreartium*), *Symfonię fantastyczną* Hectora Berlioza (1936), *VII Symfonię* Beethovena (1938). George Balanchine balet *Palais de Cristal*, czyli klasycyzującą *Symfonię C-dur* Georgesa Bizeta, a także *Symfonię koncertującą* (Wolfganga Amadeusa Mozarta) wypełnił czystym tańcem (1947). Kennetha MacMillana zainspirowała natomiast *I Symfonia* Dmitrija Szostakowicza (1963), a Maurice Béjart stworzył balet do monumentalnej *IX Symfonii* Beethovena (1964). W baletach symfonicznych Jiříego Kyliána, obdarzonego wielką muzykalnością i oryginalną wyobraźnią ruchową, przeważają czyste kompozycje taneczne; to m.in. burleskowa *Symphony in D* do muz. Josepha Haydna (1974), *Sinfonietta* Leoša Janáčka, *Symfonia psalmów* Igora Strawińskiego (1978) oraz *No more play* do lapidarnych *Pięciu utworów na kwartet smyczkowy* Antona Weberna (1988).

Za pierwszy balet symfoniczny w dziejach scen polskich uznano *Koncert fortepianowy e-moll* Chopina – w formie muzycznej popis solisty (pianisty) z towarzyszeniem zespołu (orkiestry). Choreografia Bronisławy Niżyńskiej stworzona dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego (1937) wierne tę formę odzwierciedlała, zwłaszcza w pierwszej części *Allegro maestoso*, o budowie allegro sonatowego z ekspozycją, przetworzeniem i reprizą. Podczas orkiestrowej ekspozycji tańczył zespół, wraz z wejściem pierwszego tematu pojawiała się solistka, przy drugim temacie taniec należał do drugiej solistki, w przetworzeniu obie toczyły taneczny dialog. Nawet fortepianowe ozdobniki, gamy, pasaże miały swoje odpowiedniki w elementach ruchowych.

W Polsce w 2. poł. XX w. różnorodne balety symfoniczne (także do utworów kameralnych) tworzył Conrad Drzewiecki. Nadawał im rys fabularny, jak w *Pawanie na śmierć Infanki* Maurice’a Ravela (1968), *Odwiecznych pieśniach* Karola Karłowicza (1975), *Krzesanym* Wojciecha Kilara (1977) – lub pozostawał w obrębie czystych struktur tańca (*Divertimento* Béli Bartóka, 1970; *Adagietto* z *V Symfonii* Gustava Mahlera, 1973; *Kwintet C-dur* Schuberta, 1981). Dwojaką interpretację opracował Jerzy Makarowski w swojej udanej *Połympichii* Krzysztofa Pendereckiego (1971); w jej przebiegu można było dostrzec etap inicjacji, akcji i agresji, albo też odbicie ruchliwości dźwięków urozmaiconą tkanką tańca. Witold Gruca w *Nokturnie* i *Tarantelli* w *Wieczorze Szymanowskiego* (1966) kierował się nastrojem muzyki, a w obu wersjach *III Symfonii* Tadeusza Bairda (1976) emocjonalną treścią orkiestrowej narracji; natomiast w balecie *Stanisław i Anna Oświęcimowie* (1976), do poematu Karłowicza, taniec sfabularyzował zgodnie z historią tragicznej miłości rodzeństwa Oświęcimów. Ewa Wycichowska także tworzyła fabularyzowane balety symfoniczne; w *Stabat Mater* (muz. Szymanowski), co zrozumiałe wobec treści tej religijnej sekwencji, przedstawiła tańcem Mękę Pańską w konwencji sztuki ludowej, a baletowi do *Koncertu f-moll* Chopina nadała tytuł *Konstancja*, czerpiąc z wątku miłości Chopina do Konstancji Gładkowskiej (1982).

Muzyka w baletach symfonicznych wykonywana jest na żywo w oryginalnych wersjach orkiestrowych lub uproszczonych wersjach fortepianowych, albo też, wraz z postępem technologicznym, odtwarzana z nagrań. Dostrzec można cztery rodzaje relacji między muzyką a choreografią:

1) w choreografii inspirowanej muzyką symfoniczną, tzw. absolutną, **choreograf** tworzy program/fabulę/temat do wyrażenia tańcem; 2) temat baletu dyktuje pozamuzyczna treść poematu symfonicznego (np. *Szeherazada* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, choreogr. **Michaił Fokin**), symfonii programowej (np. *Symfonia faustowska* Franza Liszta, choreogr. **Germinal Casado**) czy symfonii z głosami wokalnymi, w których śpiewane słowa sugerują temat (np. *III Symfonia – Pieśń o nocy* Szymanowskiego, choreogr. **Drzewiecki**); 3) choreograf ustala program/fabulę/temat i tworzy balet do kolażu wybranych utworów, przeważnie symfonicznych (np. **Borisa Ejfmana** *Czajkowski. Misterium życia i śmierci* – balet biograficzny, muz. kolaż utworów tego kompozytora; **Johna Neumeiera** *Medea* – muz. Bartók, Alfred Schnittke, Bach; **Krzysztofa Pastora** *I przejdą deszcze*, inspirowane poezją Krzysztofa Kamila Baczyńskiego obrazy z polskich dziejów – muz. Henryk M. Górecki, kolaż utworów); 4) czysta struktura baletowa mniej lub bardziej zgodna z przebiegiem muzyki.

Tendencja do wykorzystywania muzyki symfonicznej przez choreografów wydaje się trwała (np. **Jacek Tyski** w *Hamlecie* do kolażu muz. Beethovena, 2013). Wybierana jest zwykle najwyższej wartości muzyka wielkich kompozytorów.

BIBLIOGRAFIA: **Drajewski, S.**, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014; **Komorowska, M.**, *Kronika teatrów muzycznych PRL, lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003.

Małgorzata Komorowska

Szkoła

1. Miejsce bądź instytucja skupiona wokół jakiejś indywidualności bądź jakiejś idei, charakteryzująca się zazwyczaj własną metodą pracy z ruchem, która prowadzi do ukształtowania pewnej techniki i w jej obrębie dokonuje poszukiwań artystycznych. Z założenia nastawiona na edukację bądź posiadająca osiągnięcia edukacyjne. Szkoła często zanika wraz z odejściem nauczyciela, choć może też być podtrzymywana przez jego uczniów, zmieniając (poszerzając) stopniowo charakter (metodę lub technikę), jak miało to miejsce w przypadku założonej przez **Kurta Joossa** Folkwangschule, na rozwój której ogromny wpływ miała **Pina Bausch**. Szkoły istniejące po odejściu nauczyciela pełnią często funkcję upamiętniającą.

2. W ogólnym znaczeniu szkoła to miejsce, gdzie uczeń spotyka nauczyciela. A zatem szkołą jest spotkanie w sensie ścisłym, choć może to być spotkanie w przestrzeni idei. Pytanie zatem o szkołę jest pytaniem o nauczyciela i o ucznia i wiąże się z twórczym oddaniem konkretnej metodzie. W takim, metaforycznym, sensie można mówić o „szkole **Cunninghama**”, która do pewnego stopnia ukształtowała **Steve’a Paxtona**, bądź o „szkole **Balanchine’a**”, której niepokornym uczniem jest **William Forsythe**. Odpowiedzialny nauczyciel chce, by uczeń założył własną szkołę, i dlatego najlepsi uczniowie są odstępcami. W każdym jednakże prawdziwym uczniu pozostanie coś z nauczyciela i to nie tyle w tym znaczeniu, że pozostają w nim wyuczone przez nauczyciela techniki czy kompetencje, te bowiem mogą ulec zmianie, ale uczeń zawsze będzie czuł swoją do dawnej szkoły przynależność i wszystkie te wykładnie, w których będzie nazywany odstępca i zdrajcą, będą dla niego dostępne i będą poniekąd też jego własnymi wykładniami.

Juliusz Grzybowski, Wojciech Klimczyk

Sztuki walki

w znaczeniu powszechnym zestaw technik mających na celu zwycięstwo w walce, zwykle powiązany z określonym systemem ćwiczeń przygotowujących zarówno ciało, jak i umysł. W szerszym znaczeniu zestaw praktyk stosowanych w celu samodoskonalenia, podejmowanych w przekonaniu, że walka jest kryterium doskonałości pojętej jako najpełniejsze ujawnienie się istoty. Szczególnie widoczne jest to w przypadku wschodnich sztuk walki, które często postrzegają techniki bojowe w kontekście holistycznych systemów filozoficznych (np. zen, taoizm). Tak rozumiane sztuki walki mogą się okazać przydatne w sztuce tanecznej, oferując skuteczne techniki treningowe. Szczególnie należy tutaj zwrócić uwagę na koordynację, poczucie równowagi (siła uderzenia wynika przede wszystkim z właściwego kontaktu z ziemią), dynamikę, czystość czy ekonomikę ruchu (sztuka walki w sposób naturalny uczy eliminacji ruchów zbędnych), zakres stawu biodrowego (staw biodrowy jest punktem centralnym zarówno technik ofensywnych, jak i defensywnych) i ogólnie rozumianą świadomość ciała, ale też świadomość własnych możliwości i ograniczeń psychicznych.

Sztukę walki od sportu walki odróżnia przede wszystkim cel. Sporty walki są zazwyczaj oparte na sztukach walki, w sensie technicznym pozbawione są technik szczególnie niebezpiecznych i nastawione są zazwyczaj na określone zasady panujące w różnych organizacjach zrzeszających kluby sportowe. Celem uprawiania sportów walki jest współzawodnictwo sportowe i w tym znaczeniu sport walki może z walką mieć niewiele wspólnego.

Samą walkę postrzegać możemy w kategoriach performatywnych i możemy wskazać takie momenty, gdy sztuka walki przechodzi w taniec, jak i takie, w których taniec staje się sztuką walki. Zwykle relacje sztuki walki i tańca oparte są na anachronicznym przekonaniu, wedle którego taniec jest działaniem niepraktycznym, czy inaczej – działaniem, którego praktyczne zastosowanie zostało odsunięte albo oderwane. Często działania sceniczne postrzegane są jako przejaw rzeczywistości wtórnej i przede wszystkim bezpieczniejszej, w przeciwieństwie do twardej rzeczywistości świata pozascenicznego, gdzie wszystko dzieje się *naprawdę*, a nie *na niby*. W tym znaczeniu sztuka walki pozbawiona swojego celu, jakim miałyby być pokonanie przeciwnika, stawałaby się niejako naturalnie tańcem. Obydwa przekonania, zarówno to dotyczące tańca, jak i walki, są oparte na obserwacjach współcześnie funkcjonujących praktyk tanecznych i praktyk współcześnie związanych z walką. W sensie ścisłym walka jest zatem rozumiana jako sztuka samopoznania (przy czym relacje samego siebie wobec innego mogą być rozumiane wielorako), jak i sztuka wspólności.

Inspiracje sztukami walki odnajdziemy w następujących zjawiskach z obszaru tańca: kontakt improwizacji; technice Payatt INtransit Rakesha Sukesha, łączącej w sobie elementy Kalaripayattu (starożytnej indyjskiej sztuki walki) i jogi; technice Fighting Monkey Jozefa Frucek'a i Lindy Kapetanea (Rootles Root Company); Play-Fight – praktyce Bruno Carveny splatającej elementy i zasady kontakt improwizacji, capoeiry i rosyjskiej sztuki walki *systema*; technice ruchu Ido Portala (skierowanej zarówno do tancerzy, jak i do osób zajmujących się sztukami walki, u Portala trenował m.in. Conor McGregor). W Polsce istnieje: Struna Ciała, system stworzony przez Jakuba Gontarskiego i Agnieszkę Rybak; Studio Dwoch Ścieżek Przemysława Błaszczaka (*aikido*) i Jakuba Gontarskiego (*capoeira*); warto wymienić też Filipa Wenckiego (kung-fu), Sebastiana Flegiela (*aikido*), Michała Ratajskiego (*taekwondo*, *capoeira*) i Witolda Jurewicza (zapasy).

BIBLIOGRAFIA: Grzybowski, J., *Wprowadzenie do ontologii pojedynku*, „Starożytność” 2011, nr 2; Nakayama, M., *Dynamiczne karate*, przeł. M. Matusiak, Bydgoszcz 2014.

Juliusz Grzybowski

współlistnieją od swoich początków, przenikając się na trzech podstawowych płaszczyznach: dokumentacyjnej (notacje choreografii – zob. notacja tańca, rysunki i szkice ze spektakli i prób), reprezentacyjnej (przedstawienia wizualne tańca i artystów) i artystycznej (rozumianej wielotorowo: jako współpraca w zakresie tworzenia kostiumów, scenografii i oprawy wizualnej, jako inspiracje choreografii dziełami sztuki artystów wizualnych, a także wprowadzanie kategorii cielesności i kinetyki w przestrzeń obrazu, rzeźby, instalacji).

Reliefy i archaiczne malowidła są jednymi z nielicznych śladów, na podstawie których możemy próbować opisać historię rozwoju tańca w jej odmianach kulturowych przed naszą erą, jak i w jej początkach (reliefy egipskie i greckie stały się inspiracją dla pionierki *modern dance* Isadory Duncan oraz Wacława Niżyńskiego, w Polsce rekonstruowało je m.in. Stowarzyszenie Teatralne Choreia). W czasach baletu dworskiego powstające reprezentacje tańca miały postać przede wszystkim rysunków użytkowych, służących nauce i zapisywaniu choreografii, które stopniowo przekształciły się w systemy notacji. W tym czasie powstawały również liczne grawiury i akwarele – jedną z bardziej znanych jest praca przedstawiająca *Le Ballet Comique de la Reine* (1592) Balthazara de Beaujoyeulx. Pojawienie się następnie sceny włoskiej i perspektywy centralnej na długo zdeterminowało sposób odbioru spektaklu tańca. Tancerz przestał być oglądany z każdej strony (jak to było możliwe w formach dworskich), zaś wizja frontalna określiła zasady baletu romantycznego i akademickiego. Ta zmiana przyniosła również wieloplanową perspektywę głębi, zasadę symetrii i hierarchizację przestrzeni dla tańca skoncentrowanej na centrum i pomijającej peryferie, służące jako tło akcji. Wprowadzenie pod koniec XVII w. bogatych, zabudowanych dekoracji z iluzją *tromp-l'oeil* i perspektywą centralną albo – pod wpływem scenografów Marcantonio Chiariniego, Ferdinando Galli-Bibbieni i Giovanniego Niccolò Servandoniego – *per angolo* stworzyło nowe możliwości, ale i ograniczenia dla tańca.

„Klasycyzm, zwłaszcza w wydaniu rosyjskich Teatrów Carskich, ujednolicił pod względem tematycznym bogate dekoracje i kostiumy. Romantyzm z kolei odrealnił balet w takim samym stopniu poprzez nowatorstwo kostiumów, jak i rozwój technik dekoracyjnych i teatralnych machin. Théophile Gautier – współautor libretta *Giselle* – odzwierciedlił jego heroinę delikatnymi pastelami, ukazując istotę romantyzmu: lekkość, wdzięk i wyzwolenie od grawitacji, ale także fascynację zabawą, irrealizmem i naturą (portret Carlotty Grisi, 1841). Powstała w tej samej epoce przełomowa rzeźba *Taniec* (*La Danse*, 1869), którą Jean-Baptiste Carpeaux zamówił dla nowej Opery Paryskiej, zbudowanej przez Charles’a Garniera, wywołała natomiast skandal, przedstawiała bowiem nie baletowe tancerki, ale nagie ciała bachantek, znacząc moment, który przeniósł ciężar zainteresowania malarzy i rzeźbiarzy z widowiska na ciało tańczące” [Szymajda 2022].

Pierwszymi malarzami, którzy podjęli się systematycznej refleksji nad baletem i tańcem, byli Edgar Degas i Henri de Toulouse-Lautrec. Degas ok. 1862 zaczął posługiwać się fotografią, która pozwoliła dokładniej badać anatomię poruszających się ciał, ludzi i zwierząt; w tym okresie powstały drobniawowe, wnikliwie obrazy, grupujące wiele postaci w poszanowaniu reguł perspektywy. Po pobycie w Stanach Zjednoczonych rozpoczął eksperymenty z oświetleniem i efektami kolorystycznymi, czego przykładem jest obraz *Tancerki* (1877–1878) przedstawiający w wyjątkowy wówczas sposób baletnice wirujące w świetle reflektorów. Następnie Degas przeniósł zainteresowanie na zakulisową intymność tancerki, skupił się na indywidualnych gestach i pozach, których nie można pokazać na scenie (*Danseuse nouant son chausson*, 1881). Interesował się także chronofotografią (jej pionierzy Étienne-Jules Marey i Eadweard Muybridge przedstawili pierwsze analityczne obrazy posegmentowanego ruchu zwierząt i ludzi), tworzył też rzeźby tancerek

oraz większe kompozycje (*Le Foyer de la danse*, 1885), których wydłużony format zapowiadał fotografię panoramiczną.

Henri de Toulouse-Lautrec, określany „malarzem życia codziennego”, zafascynowany był artystami popularnymi, w tym tancerkami kabaretowymi. Z tego powodu publiczność zbulwersowała już jego pierwsze dzieło inspirowane sceną kabaretową *Moulin de la Galette* (1889), a plakat balu w Moulin Rouge (1891) uznano za skandaliczny. W 1895 powstały dwa inne ważne obrazy prezentujące taniec popularny: *La Goulue dansant avec Valentin le Boneless* i *La Danse mauresque, ou Les Almées*. Toulouse-Lautrec jako jeden z pierwszych zainteresował się także twórczością Loïe Fuller. Jej eksperymenty sceniczne antycypowały, a następnie towarzyszyły zmianom na gruncie kinematografii, będąc jednocześnie pokazem sztuki kinetycznej – projekcji światła i koloru napędzanych ruchem tancerki; Fuller była także pierwszą artystką tańca, której występ uwieczniła kamera pionierów kina Augusta i Louisa Lumière. Swoistą zmianę zapoczątkowała jednak już Duncan, której taniec był niemalże dwuwymiarowy, zaniedbujący głębię sceny. Tancerka skupiała się na pracy ciała skierowanej nie zawsze frontalnie do widza, na wzór kompozycji fresku, wykorzystując do rozciągania gestów ramion ruch tkanin, które podobnie jak kostiumy Fuller przypominają lekkie tuniki nimf i bachantek. Jej wrażliwość stała się inspiracją dla wielu malarzy, m.in. Eugène’a Carrière’a, Josepha Bernarda, Valentine Gross Hugo i Antoine’a Bourdelle’a, który upamiętnił ją na fasadzie teatru Champs Élysées (płaskorzeźba *La Danse*, 1912, gdzie tańczy w duecie z Wacławem Niżyńskim).

Fascynacja malarzy tańcem nie dotyczyła tylko artystów innowatorów, była żywo obecna w malarstwie końca XIX w. oraz w dobie Baletów Rosyjskich, których wielkie gwiazdy – Niżyński, Anna Pawłowa czy Tamara Karsawina – były popularnym tematem przedstawień m.in. u Jacques-Émile’a Blanche’a, Maurice’a Denisa, Pabla Picassa etc. Malarzy i rzeźbiarzy najbardziej fascynował Niżyński swoją morfologią i ekscentrycznością; Auguste Rodin wykonał jego liczne rysunki i statuetkę, wpisaną następnie przez Bourdelle’a w relief; również inni artyści dokładnie udokumentowali anatomię tancerza, m.in. Gross Hugo, Aristide Maillot, Oskar Kokoschka.

Balety Rosyjskie zaznaczyły też nową erę w konwergencji tańca i sztuk wizualnych – twórcy tacy jak Picasso, André Derain, Michaił Łarionow, Natalia Gonczarowa, Sonia Delaunay, Henri Matisse, Léon Bakst czy Giorgio de Chirico zapraszani byli do tworzenia scenografii, kostiumów i oprawy wizualnej, stanowiących pełnoprawne elementy dzieła scenicznego i reprezentujących całe spektrum awangardowych stylów. Przykład *Święta wiosny* wskazuje też na pewną zasadę progresu, projekty kostiumów Mikołaja Roericha z ogólnymi motywami z rosyjskiego folkloru nie tylko bowiem uzupełniały malowane tło krajobrazu, ale modyfikowały też zasadniczo sylwetkę tancerza: długa, prosta tunika i dodatki zmieniały odbiór ruchu tanecznego i samą technikę. Wpływy awangardy wzrosły wraz z pojawieniem się Picassa i włoskich futurystów. Picasso pod wpływem sztuki antycznej i renesansu stworzył ujmujące portrety tancerki Olgi Khokhlovej (swojej żony), a także kompozycje przedstawiające monumentalne postacie w ruchu: *La Danse villageoise* (1921–1922) czy *Dwie kobiety biegnące wzdłuż plaży* (1922). Ten ostatni obraz znalazł się na kurtynie do jednego z wielkich baletów Bronisławy Niżyńskiej *Le Train Blue* (1924). Po hiszpańskiej wojnie domowej jego malarstwo weszło w epokę naznaczoną wpływem surrealizmu, a nawet psychoanalizy freudowskiej, która rozpoczęła się słynnym dziełem *La Danse* (1925), wywołującym uczucie dyskomfortu z uwagi na zdeformowane do granic możliwości postaci oraz gwałtowność i chłód kolorów. Ta zmiana w estetyce Picassa widoczna jest także w jego pracach dla Baletów Rosyjskich. *Parada* (1917), do której Picasso przygotował kostiumy, kurtynę i scenografię, nawiązuje do okresu klasycznego. Ten sam zestaw wykonany do *Pulcinelli*

(1920) jest już w stylu zbliżonym do kubizmu, czego przykładem są dwa modele kostiumów Francuskiego Managera i Amerykańskiego Managera. W ostatnim okresie współpracy Picassa z zespołem Siergieja Diagilewa powstały szkice sylwetek tancerzy na papierze (1922), bardzo płynne i minimalistyczne.

Tradycję ścisłej współpracy choreografów i awangardowych artystów malarzy kontynuowały Balety Szwedzkie. Istotną wartość w definiowaniu teoretycznego związku malarstwa i tańca wnieśli futuryści (zob. taniec futurystyczny), zgodnie z filozofią sztuki Filippa Marinettiego, który po obejrzeniu Fuller i Duncan opublikował w 1917 *Manifest tańca futurystycznego*. Idee futurystyczne wywarły wpływ również na rosyjskich konstruktywistów, twórców Bauhausu, a także Fernanda Légera współpracującego m.in. z Baletami Szwedzkimi, co doskonale ukazuje abstrakcyjny film *Ballet Mécanique* (1924). Léger, zainspirowany tańcem, rozwinął kilka możliwych form korespondencji artystycznej: taniec i kino, taniec i teatr, a także taniec i malarstwo. Jego analiza opiera się na teoretycznym podejściu, podobnym do tego, jakie reprezentuje Paul Mondrian, Wassily Kandinsky czy Oskar Schlemmer. Kandinsky proponował zastosowanie swojej teorii ruchów wewnętrznych w każdej sztuce performatywnej – architekturze, malarstwie, muzyce i tańcu. Schlemmer, sam będąc malarzem, z pomocą kostiumów–rzeźb i autorskiej koncepcji relacji przestrzennych stworzył nowatorską, mechanicystyczną i matematyczną ideę tańca i działań scenicznych. Zajmował się rekwizytami i kostiumem jako przedłużeniem ciała: *Tańcem form*, *Tańcem drążków* itp. Wszystkie jego badania antycypował już *Balet triadyczny* (1922) – kompozycja kształtów, kolorów, światła – wykorzystujący ludzkie ciało przekształcone przez akcesoria i kostium.

Przed II wojną światową wielu innych artystów awangardy i klasyki szukało inspiracji w świecie tańca: Jean Miró, Max Ernst, Marc Chagall, Kees van Dongen czy Edward Hopper, którego obraz *Girlie show* z 1941 wprowadził do świata sztuki taniec striptizowy. Idee dadaistów przyczyniły się do jednoczesnego sukcesu i skandalu baletu *Relâche* (Balety Szwedzkie, 1924) z kostiumami i scenografią Francisa Picabii. Ważne teoretyczne badania nad związkiem tańca z malarstwem przeprowadził też Matisse, autor jednego z najbardziej popularnych obrazów tańca – *La Danse* (1909), przedstawiającego sekwencję *farandoli*. Jest to bardzo precyzyjny taniec „połączony” – każdy z tancerzy przedłuża i zapowiada w arabesce ruch innych tancerzy, którzy podążają za nim i jednocześnie tych, którzy go poprzedzają. Nowatorstwo Matisse’a polegało na umiejętności oddania relacji przestrzennych na płótnie i stworzeniu wrażenia dynamizmu w bezruchu. Z kolei abstrakcyjne wyobrażenia tańca Marcela Duchampa przywołują futurystów, ale przekraczają kolejną granicę – mimetycznej reprezentacji. Swoista choreografia w obrazach Duchampa (*Akt schodzący po schodach*, 1912) to taniec metatematyczny, który odbija się w sobie i w środkach reprezentacji. Relacje nowoczesnego malarstwa i tańca nie odpowiadały już bowiem kryteriom podobieństwa czy symboliki, ale nowym, abstrakcyjnym założeniom, jakimi są ciężar, szybkość i kierunek ruchu. Przestrzeń stała się wyrazem myśli (zarówno obrazowym, jak i filozoficznym), że każdy ruch jest działaniem. Na przykład prace Kazimierza Malewicza wyrażają ideę rzeczywistego, postępowego działania; przestrzeń jego płócien jest wyrazem czystej akcji, realizującej się w procesie malowania białego kwadratu. Yves Klein szukał nieograniczoności przestrzeni w strukturze błękitu; używał wyłącznie monochromatycznych farb, które rzutował na płótno, ale także na różne przedmioty i ciała. Od 1960 realizował słynną serię *Antropometrii*, w której ciała modelek stawały się „żywymi pędzlami” – pokryte błękitem przyklejały się na chwilę do płótna, zostawiając na nim swoje nieregularne odbicia. Z kolei technika *all over* Jacksona Pollocka w połączeniu z *drippingiem* tworzyła obrazową przestrzeń wolną od narracji, od wszelkiego iluzjonizmu, nawet przestrzennego (np. głębi). Pollock, kładąc płótno na ziemi i malując całym ciałem, wykonywał swoistą choreografię, a jego nie-figuratywna reprezentacja

jest *de facto* śledzeniem poruszającego się ciała. Natomiast Lucio Fontana, twórca spacji, przez proste cięcie w malowanym płótnie otwierał powierzchnię, ukazując materialność płótna, co można traktować jak analogię pytania o materialność ciała tańczącego, esencjonalną dla tańca współczesnego. W podobnym, formalnym i abstrakcyjnym modelu relacji do tańca i choreografii pozostaje współczesna rzeźba, zwłaszcza z obszaru tzw. sztuki kinetycznej i cybernetycznej. Jej prekursorem był Alexander Calder, tworzący tzw. *mobile*, czyli rzeźby kinetyczne, uwzględniające w swojej konstrukcji faktor ruchu. Podobnie Nicolas Schöffer, przedstawiciel tzw. spacjiodynamizmu, twórca form cybernetycznych, oparty na dynamicznej i konstruktywnej integracji przestrzeni w rzeźbę. Jedną z jego słynnych prac *CYSP I* (1956) była pokazywana również w opcji performatywnej we współpracy z Baletem XX wieku Maurice'a Béjarta.

Rozwój nowych nurtów tańca w 2. poł. XX w. przyniósł w tym zakresie nowe formy, ale i swoiste retrospekcje, jak w przypadku Le Ballet Théâtre Contemporain (obecnie Ballet de Lorraine, założony w 1968, nawiązujący do zespołu Diaghilewa). BTC przejęło m.in. fragmenty czterech spektakli Baletów Rosyjskich, odtwarzając również choreografie i oryginalne scenografie. Wśród artystów wizualnych, którzy tworzyli dla BTC, znaleźli się: Delaunay, Calder, Gérard Fromanger, Gustave Singier, Pierre Tal-Coat czy Mario Prassens. Również współpraca Merce'a Cunninghama z takimi malarzami jak Frank Stella czy Robert Rauschenberg była w pewnym sensie kontynuacją badań rozpoczętych przez zespół Diaghilewa, podobnie jak kostiumy Marthy Graham i jej duet z Isamu Noguchi. Cunningham współpracował również z Jasperem Johnsem, z którym zrealizował m.in. *Walkaround Time* (1968) z wykorzystaniem *Wielkiej szyby* Duchampa. Multimedialny performans *Variations V*, transmitowany w telewizji, był efektem eksperymentalnej współpracy pomiędzy Cunninghame, Johnem Cage'em, Davidem Tudorem i Stanem VanDerBeekiem oraz Namem June Paikiem, którzy odpowiadali za projekcje będące zasadniczą częścią wydarzenia. Cunningham przysłużył się także zasadniczej zmianie w patrzeniu na taniec – porzuceniem perspektywy centralnej, rozproszeniem punktów koncentracji w przestrzeni i zredefiniowaniem roli wzroku widza w tworzeniu sensów.

Postmodernizm przyniósł kolejną ważną ewolucję, gdyż to ciało i ruch zaczęły wyznaczać kontekst determinujący odbiór sztuk wizualnych, czego przykładem są prace Roberta Morrisa, wpisującego cielesność w doświadczenie swoich abstrakcji. Eksperymenty jego żony Simone Forti z 1961 z użyciem obiektów antycypowały sztukę *minimal*, zaś jej *Tanecznym konstrukcjom* towarzyszyły liczne rysunki, które są nie tylko zapisem partytur do poszczególnych prac, ale pełnoprawnymi dziełami sztuki, które wraz z obiektami i instalacjami artystka wystawia do dzisiaj. Znaczące są również wczesne prace Bruce'a Naumana, który tworzył swoje wideo–obiekty oparte na sformalizowanych, minimalistycznych układach ruchowych, jak w 10-minutowym wideo *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968). Twórcy *post-modern dance* patrzyli na kostium i rekwizyt jak na znak kulturowy, nie rezygnując jednak zupełnie z jego wizualnych atrybutów, co doskonale widać we wczesnych performansach Lucindy Childs z lat 60. XX w. Postmoderniści porzucili też sam teatr – ich wyjście na ulice, do parków, na dachy wieżowców Nowego Jorku na nowo zmieniło kadr oglądania tańca, paradoksalnie umiejscawiając tańczące ciało ponownie w optyce wieloperspektywistycznej, jak w czasach sprzed sceny włoskiej (z eksperymentów z ulicznym happeningiem, performansem i sztuką *site-specific* znana jest przede wszystkim Trisha Brown). Ciekawym przykładem obecności sztuk wizualnych w praktykach tanecznych jest też *Dance* (1979) Childs (muz. Philip Glass), w którym z występującymi tancerzami dialogują sylwetki wykonawców wyświetlane w formie projekcji autorstwa konceptualnego artysty Sola LeWitta. Geometryczna siatka wyświetlana na podłodze sceny wzmacnia strukturalne i abstrakcyjne wartości choreografii, jakości ruchowych i muzyki.

Antytezą takich działań jest twórczość Alwina Nikolaisa, w której fizyczne ciało niemal zanika, by stać się częścią wielkich projektów wizualnych kreowanych światłem, nowymi technologiami, ale także rekwizytem i kostiumem.

Nurt tańca konceptualnego z kolei traktuje każdy naddany element spektaklu jako dyskursywny – czy to będzie odwołanie do historii malarstwa (*Olympia* Very Mantero, 1993; *tableaux vivants* Ivany Müller) czy do popkultury (*Shirtologie* Jérôme’a Bela, 1997). Od końca XX w. fotografia (zajmująca niepowstrzymanie miejsce malarstwa), a następnie nowe technologie i idące za nimi projekcje, wizualizacje i zanurzenie w VR coraz bardziej odrealniają doświadczenie cielesności, z drugiej strony wzmacniając nieznane dotychczas rodzaje doznań estetycznych u widza.

Wśród współcześnie działających artystów tańca, dla których sztuki wizualne mają szczególne znaczenie, należy wyróżnić reżysera i choreografa Frédérica Flamanda, współpracującego m.in. z chińskim artystą Ai Weiweiem czy architektką Zahą Hadid (*Metapolis* dla Charleroi Danse, 2000, i *Metapolis II* dla Ballet Marseille, 2006), Maguy Marin, cytującą w swoich choreografiach wielkie dzieła historycznego i symbolicznego malarstwa, a także: Philippe’a Decoufflé, François Verreta, Virgilio Sieniego, Josefa Nadję, Cie Moussox-Bonté, Wayne’a McGregora, Jana Fabre’a, VA Wölfla, Chrisa Haringa czy La Ribot. William Forsythe jest twórcą tzw. obiektów choreograficznych, w których eksperymentuje z maszynami i obiektami podlegającymi choreograficznemu procedurom; składają się na nie również instalacje, które są oddawane do użytku widzom. Natomiast austriacki artysta Willi Dorner tworzy żywe, kolorowe, efemeryczne rzeźby z ciał tancerzy w przestrzeniach miejskich.

W obszarze polskim należy podkreślić istotność relacji sztuk wizualnych i tańca w choreografiach Hanny Strzemieckiej, Teatru Dada von Bzdülów, Śląskiego Teatru Tańca czy działalności Akademii Ruchu. W 2007 balet Teatru Wielkiego w Łodzi stworzył spektakl *Kobro*, inspirowany twórczością Katarzyny Kobro, zaś Agnieszka Kryst w 2018 opracowała nawiązujący do bydgoskiej rzeźby z 1908 duet *Łuczniczki*. Oryginalnym przykładem są także prace fotograficzne i wideo irańskiej artystki Shirin Neshat stanowiące element scenografii w balecie *Burza Krzysztofa Pastora* (premiera polska 2016). Na relacji tańca, performansu i sztuk wizualnych skoncentrowany jest w dużym stopniu festiwal Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże).

Od początku XXI w. daje się zauważyć wzmożone zainteresowanie tańcem i praktykami choreograficznymi ze strony kuratorów sztuk wizualnych oraz instytucji takich jak muzea czy galerie. Swoje prace w tym kontekście pokazują choreografowie z pokolenia Judson Dance Theatre, a także późniejsi twórcy, jak Rosemary Butcher, Anne Teresa de Keersmaecker, La Ribot oraz przedstawiciele tańca konceptualnego, jak Bel, Xavier Le Roy, Boris Charmatz, Christian Rizzo czy Tino Sehgal (m.in. projekt *The Kiss*, w którym pary performerów odtwarzały w różnych nieanonsowanych miejscach muzeum sceny pocałunków ze słynnych obrazów i rzeźb). W Polsce regularnie performans i taniec prezentują w swoich przestrzeniach m.in. łódzkie muzeum MS2 (m.in. wystawa *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* 2016–2017, akcje performatywne grupy Les Gens d’Uterpan, młoda polska choreografia) oraz Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (m.in. wystawa *Inne Tańce* z towarzyszącym programem performatywnym, 2018) czy Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki (która zakupiła do swojej kolekcji stałej solo Pawła Sakowicza *Jumpcore* z 2017).

BIBLIOGRAFIA: *Assign & Arrange. Methodologies of Presentation in Art and Dance*, red. M. Butte, K. Maar, F. McGovern, M.-F. Rafael, J. Schaffaff, Berlin 2014; *Danser*

sa vie: art et danse de 1900 à nos jours, red. Ch. Macel, E. Lavigne, Paris 2011; *How to Frame – On the Threshold of Performing and Visual Arts*, red. S. Rosenthal, Berlin 2016; *Move. Choreographing You – Art and Dance Since the 1960s*, Cambridge 2011; *Poruszanie ciała. Choreografia nowoczesności*, red. K. Słoboda, Łódź 2017; Szymajda, J., *Osmoży i matryce – choreografia w epoce obrazu*, [w:] *Dostrzec inny wymiar. 25 edycji Festiwalu Rozdroże*, red. J. Hoczyk, J. Marek, w przygotowaniu.

Katarzyna Słoboda, Joanna Szymajda

Szwajcaria – rozwój tańca współczesnego

Historia tańca szwajcarskiego sięga XVIII w., gdy elity tego kraju, wzorem francuskim, aranżowały spektakle salonowe. W XIX w. powstały pierwsze teatry miejskie, w których wystawiane były balety przybierające najczęściej formę interludium operowych, a tylko niewielką część programu teatrów stanowiły balety pełnospektaklowe (jednym z najbardziej popularnych był pantomimiczny *Die Puppenfee* Josepha Hassreitera z 1888).

Z uwagi na specyfikę geopolitycznego podziału kraju w poszczególnych kantonach wpływy nurtów modernistycznych rozkładały się odmiennie. W części północnej dominowało oddziaływanie niemieckiego *Ausdruckstanz*, w części francuskojęzycznej – Opery Paryskiej, a romaniskiej – włoskiego *teatrodanza*. Na tournée przyjeżdżali tu soliści i zespoły takie jak Balety Rosyjskie (które w 1915 krótko rezydowały w Lozannie), zespół Kurta Joossa, La Argentina, Anna Pawłowa. W 1. poł. XX w. najsilniejszą manifestacją estetyczną był niemiecki taniec wyrazisty. Jego pionierzy – Rudolf Laban i Mary Wigman pracowali tu w latach 1913–1917 w kolonii artystycznej Monte Verità w Asconie, nad Lago Maggiore. Wśród rezydentów były także m.in. Susan Perrottet i Sophie Täuber – uczestniczka ruchu dada w Zurichu. Kabaret Voltaire i Café Odeon stały się centrami wymiany interdyscyplinarnej w duchu dada, gdzie taniec – często w interpretacji uczniów Labana – miał swoje stałe miejsce. W 1923 Katja Wulff otworzyła w Bazylei szkołę opartą na technice Labana, a trzy lata później założyła własny zespół. W Bazylei zespoły prowadzili też krótko Rosalia Chladek i Heinz Rosen. Harald Kreutzberg został zaproszony ze swoimi spektaklami do Berna w 1946, a w latach 1955–1968 prowadził tu studio wraz z Hilde Baumann. Również Sigurd Leeder, gdy osiadł w Szwajcarii, w latach 1965–1981 w Herisau nadal uczył swojej techniki. Nad teorią rytmiki Émile Jaques-Dalcroze pracował m.in. w Genewie (1892 i ponownie w latach 1915–1950). To dzieło kontynuowały jego uczennice, głównie Perrottet w swojej szkole w Zurichu. Od 1946 Szwajcaria organizowała słynne Internationale Sommerkurse, zdominowane przez największe osobowości *Ausdruckstanz* (Kreuzberg, Jooss, Laban, Wigman, Chladek, Leeder). W latach 50. tendencja przechyliła się ku amerykańskiemu *modern dance*, a w latach 70. *postmodern dance*.

Pierwszy teatr prezentujący modernistyczny repertuar taneczny – Teatro San Materno (1928) – stworzyła w Asconie niemiecka tancerka Charlotte Bara. Poza jej spektaklami prezentowano tu gościnnie występujące artystki: Valeskę Gert, Chladek, Trudi Schoop. Schoop – obok Maxa Pfistera najsłynniejsza szwajcarska choreografka stylu ekspresjonistycznego – otworzyła w Zurichu swoją szkołę tańca w 1926, następnie założyła zespół, z którym z sukcesami występowała w kraju i za granicą (1930–1947). W St. Gallen Mara Jovanovits, studentka Gret Palucki, prowadziła zespół taneczny przy Stadttheater (1939–1957). Pod koniec tego okresu styl zespołu stał się jednak bardziej klasyczny. W tym samym czasie (1916–1950) częste wizyty małżeństwa Clotilde i Alexandra Sacharoff popularyzowały taniec modernistyczny wśród bardziej tradycyjnej

publiczności teatralnej. *Ausdruckstanz* powrócił ponownie w latach 70. wśród artystów postulujących jego uwspółcześnienie – Roni Segal, Juri i Ericki Ackermann oraz Fumi Matsudy.

Paradoksalnie więc balet, który pojawił się po II wojnie światowej, dla szwajcarskiej publiczności był powiewem świeżości, a *modern dance* – zbyt oswojoną formą. Co prawda istniały zespoły baletowe już przed wojną (np. prowadzony przez jugosłowiańską parę Pino i Pię Młakar w Zurychu w latach 1934–1938), ale to powojenny wzrost zainteresowania klasyką zaowocował odnowieniem sześciu stałych zespołów miejskich: w Bazylei, Bernie, Genewie, Lucernie, St. Gallen i Zurychu. Zakres ich autonomii zależał od dyrektora teatru dysponującego budżetem. W Bazylei od 1955 dyрекcję sprawował Rosjanin Wacław Orlikowski, podnosząc znacząco poziom zespołu w technice klasycznej. W 1973 dyрекcję przejął Heinz Spoerli, tworząc styl uznawany za esencję szwajcarskiego baletu, m.in. poprzez włączanie wątków folkloru; jednym z jego wychowanków był choreograf Martin Schlöpfer. W 1991 Spoerlego zastąpił Youri Vámos. W 1996 miejsce zespołu baletowego zajął teatr tańca pod dyr. Joachima Schlömera. Regularne pokazy baletowe w Genewie zaczęły się w latach 60. po wybudowaniu Grand Théâtre. Pierwszą dyrektorką baletu była Janine Charrat (1962–1964), następnie Serge Golovine, prezentujący klasyczny repertuar. Alfonso Catà, Kubańczyk z USA, po karierze w New York City Ballet, od 1969 przejął zespół i zmienił radykalnie jego styl. Przekonał George’a Balanchine’a, by został doradcą artystycznym i włączył swoje dzieła do repertuaru baletu. Linia ta trwała do 1978, gdy dyрекcję przejął Peter van Dyk, a potem Oscar Araiz, którzy wprowadzili do repertuaru swoje prace. Argentynczyk Araiz ustalił swoją silną pozycję ekscentryczną realizacją *Tanga* (1981), eksplorującą jego rodzimą kulturę (spektakl został zarejestrowany na potrzeby telewizji, a nawet był sprzedawany na kasetach wideo). Neoklasyka oraz taniec współczesny dominowały za dyрекcji Gradimira Pankova (1988–1996), który wprowadził prace Jiříego Kyliána, Ohada Naharina, Christophera Bruce’a.

Rosjanin Nicholas Beriozoff w latach 60. z dużym sukcesem kształtował wśród publiczności klasyczne oblicze baletu w Zurychu, ale z uwagi na liczne zmiany dyрекcji (Michel Descombey, Jürg Burth, którzy próbowali wprowadzać bardziej współczesne estetyki) pozycja zespołu osłabła w latach 70. Następnie Patricia Neary zmieniła styl na neoklasykę Balanchine’a, w późniejszym okresie włączając standardy klasyczne, a także prace Williama Forsythe’a. W 1985 dyрекcję przejął Niemiec Uwe Scholz, wychowanek szkoły Johna Cranko, koncentrując się na własnym repertuarze i stylu łączącym technikę na *pointach* z osiągnięciami *modern dance*.

Lucerna, Berno czy St. Gallen, mniejsze ośrodki, miały bardziej zróżnicowany, autorski repertuar, w przypadku dwóch ostatnich – skoncentrowany na estetyce teatru tańca. Szczególnie zaznaczyła się dyрекcja Schlöpfera w Bernie (1994–1999) i Marianne Fuchs w St. Gallen. Pionierką nauczania techniki Graham w latach 60. była Marion Junaut. Następnie jedną z najważniejszych jej popularyzaterek stała się była solistka zespołu Graham – Noemi Lapzeson, która od lat 70. zarówno uczyła, jak i prowadziła zespół. Na technice Graham opierała się także twórczość choreograficzna Diane Decker, Akar Modern Dance Company (założona przez Annemarie Parekh, 1975) czy The Dance Experience (założony w 1981 przez Marianne Forster).

Od 1959 działa w Bernie Tanz-Studio Alaina Bernarda (od 1970 jako Tanz und Theaterstudio), absolwenta m.in. szkoły Graham, specjalizującego się w nauczaniu *modern jazz*. Bernard zaprasza zespoły m.in. z Francji, organizuje letnie kursy międzynarodowe, zaś jego biblioteka jest jednym z najważniejszych zbiorów Archives de la Danse w Lozannie. Od 1977 Bernard uczył również w Polsce, gdzie był pionierem tej techniki. Jazz, jako główna alternatywa baletu, stał się w Szwajcarii bardzo popularną ścieżką do rozpoczęcia kariery tancerza i choreografa, zwłaszcza w obszarze romańskim. W Lozannie jego popularyzatorem był Raoul Lanvin Colombo, a obok niego Fabienne Berger i Brigitte Matteuzzi, która w 1974 w Genewie założyła Modern Jazz Ballet.

Powstające w latach 60. i 70. pierwsze zespoły niezależne istniały zazwyczaj bardzo krótko, głównie z powodów finansowych. Z trwalszych inicjatyw tego okresu należy wymienić: Ballet de chambre (założony przez Jeana Derocha, w 1967 w Windisch) i CH Tanztheater (Eve Traschel i Peter Hauri, 1979). W Genewie w latach 80. działał też przez kilka lat teatr Blue Palm założony przez Jackie Planeix i Toma Crockera, absolwentów szkoły *Mudra*.

W części romańskiej ciekawym przykładem jest interdyscyplinarna szkoła teatru, *mimu* i *ru-chu* – Scuola Teatro Dimitri (1975), gdzie działa również niewielki teatr prezentujący spektakle tańca, teatru i cyrku. Jedną z jego wychowanek – Tiziana Arnaboldi – uważana jest za prekursorkę szwajcarskiego *teatrodanza*.

Na mapie szwajcarskiego tańca specjalną rolę odgrywa Lozanna, gdzie dzięki powstaniu Festival de Lausanne miejski teatr stał się głównym ośrodkiem dla gościnnie występujących zespołów z całego świata. W 1973 ustanowiono prestiżową Prix de Lausanne, mającą na celu pomoc młodym talentom tanecznym, potem również choreografom. Większość pionierów tańca współczesnego w Lozannie (m.in. Anne Grin i Philippe Saire) kończy Académie Fusion, założoną w 1967 przez Philippe'a Dahlmanna i Asę Lanową. W 1987 Maurice Béjart przeniósł tutaj swój zespół z Brukseli, odtąd znany jako Ballet Béjart Lausanne, zaś w 1992 otworzył szkołę *Rudra*. Wsparcie Béjarta przez władze miejskie spotkało się jednak z protestami lokalnego środowiska tańca, które nie zgadzało się na brak równowagi w traktowaniu artystów.

Za pionierkę nurtów postmodernistycznych uważana jest Geneviève Fallet, tancerka klasyczna, studentka szkoły Graham, Viola Faber, Bernarda, a także tańca afrykańskiego w Ghanie, od 1970 działająca w Bernie, specjalizująca się w performansach ulicznych, które określała jako „działania intuitywne”. Głównym miejscem rozwoju tej estetyki stały się jednakże galerie i muzea, choreografowie zaś często mają dyplomy akademii sztuk pięknych, jak w przypadku innej pionierki – Marie-Jean Otth z Lozanny, od lat 70. łączącej w swojej twórczości sztuki plastyczne i choreografię. Podobnie w Genewie Rossella Riccaboni odnajduje w narzędziach zaczerpniętych ze sztuk pięknych, nowych mediów i performansu swój główny środek ekspresji. Wizyta w 1967 the Living Theatre w Genewie oraz Bread and Puppet Theatre stały się z kolei wzorem dla Monique Décosterd, współzałożycielki teatru La Lune Rouge. W swojej pracy podkreśla zaangażowanie polityczne tego interdyscyplinarnego teatru (ruch, taniec, muzyka, performans, obraz).

W latach 80. pojawili się również pierwsi nauczyciele kontakt improwizacji, w genewskiej Salle Simón I. Patiño kursy prowadzili m.in. Steve Paxton i Lisa Nelson. Z kolei Kunsthalle w Bazylei włącza w swoje programy wielu amerykańskich performerów i przedstawicieli *postmodern dance*. W 1978 Robert Wilson i Lucinda Childs zostali zaproszeni przez Centre d'art contemporaine w Genewie do stworzenia wspólnej pracy multimedialnej, zaś interdyscyplinarny festiwal Études et Rencontres Artistiques w Genewie gościł m.in. Susan Buirge. Jednocześnie w latach 70. i 80. bardzo wielu szwajcarskich tancerzy wyjeżdżało na praktykę i staże do Nowego Jorku. Spadkobiercami wpływów amerykańskich lat 70. i 80. są m.in. Riccaboni, Esther Maria Häusler, Dorothea Rust, Monica Klinger, Ariella Vidach i Claudio Prati. Minimalizm reprezentuje zespół Drift, założony przez Petera Schellinga i Béatrice Jaccard w 1986 w Zurychu. Christine Brodbeck z kolei uważana jest za pierwszą szwajcarską performerkę, inspirowała się ruchem Fluxus i happeningiem, jej główną formą wypowiedzi było improwizowane solo.

W 1977 z inicjatywy choreografa pochodzenia kubańskiego Francisco Mirandy powołany został Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny w Nyon, który stał się areną kształtowania się nowego pokolenia twórców szwajcarskich. Ważnymi miejscami prezentacji tańca współczesnego stały się także rodzące się festiwale: w Genewie Vernier Danse (1983–1993), w Zurychu

Tanznovember (1985–1991), Tanz in Stücken (1989–1997), Tanzforum (1990–2003). W regionie romańskim, w małej miejscowości i w zaadaptowanych przestrzeniach postindustrialnych organizowano festiwal Chiasso Danza (1980–2010). W Bernie Tanztage (1987–2007) stały się platformą prezentacji przede wszystkim dużych zespołów, m.in. Bějarta, Alvina Aileya. Natomiast festiwal Steps (od 1988) miał misję prowadzenia pokazów w małych miejscowościach, do dziś istnieje jako ponadregionalne i wielotygodniowe wydarzenie artystyczne.

Również większe interdyscyplinarne festiwale miejskie otwierają się na taniec: w Lozannie – Festival de la Cité (od 1972), w Genewie – Festival du Bois de la Bâtie (od 1983), Zürcher Theater Spektakle (od 1980, wśród goszczących pojawiły się po raz pierwszy takie zespoły jak Rosas, Édouard Lock, Jan Fabre) czy we Fribourgu – Belluard Bollwerk (od 1983, który zaprosił m.in. Kazuo Ohno i Marie Chouinard).

Ważnym miejscem prezentacji tańca była genewska Salle Simón I. Patiño, która regularnie zapraszała artystów zagranicznych i lokalnych, wystąpili tu m.in. Trisha Brown, Douglas Dunn, Childs, Carolyn Carlson, Min Tanaka, Sankai Juku. W Lozannie w teatrze miejskim przez pewien czas organizowano „taneczne wtorki”. Jednym z najbardziej otwartych na taniec miejsc był teatr Octogone w Pully. Brak stałego miejsca dla tańca oraz przestrzeni studyjnych stanowił najbardziej palący problem szwajcarskiego środowiska tanecznego, dlatego w latach 80. powołano wiele stowarzyszeń, których głównym celem był lobbing na rzecz powstania takich miejsc. Pierwszym tego typu było stowarzyszenie Danse-promotion suisse założone w 1973. W 1982 w Lozannie powstał Collectif Danse, jego sukcesem było otwarcie Studio du Tunnel 19 (1984–1990), a następnie Studio Bugnon 23 (1992–1997). Stowarzyszenie Zurich Projekt w celu popularyzacji wiedzy o problemach środowiska tańca w latach 1988–2002 wydawało pismo „Der Tanz der Dinge”. W Zurychu powstał również kolektyw Seefeld-Tanzprojekt (1983), prowadzący niewielkie studio Seefeld Strasse, które w latach 1983–1995 udzieliło gościny 146 niezależnym choreografom i performerom. W 1986 zawiązało się stowarzyszenie Schweizerischer Verband der Tänzer und Choreographen, agitujące na rzecz regulacji zawodu tancerza i choreografa. Association pour la danse contemporaine (ADC, 1986, Genewa) w czasach otrzymało siedzibę i wsparcie od miasta, zarządza również nowym miejscem dla tańca w Maison du Grütli. W Lozannie od 1986 działa Association Vaudoise de la Danse Contemporaine.

Podejmowane są również inicjatywy takie jak Congrès suisse du ballet (1974) oraz symposium dotyczące tańca współczesnego zorganizowane w 1986 przez fundację Pro Helvetia, która wprowadziła specjalne programy dla tańca współczesnego, m.in. wspomagające krajowe i zagraniczne pokazy, w 1990 dzięki temu programowi pokazano ponad 250 spektakli w całej Szwajcarii oraz sfinansowano około 30 zagranicznych *turnée*.

Mnożą się także inicjatywy wspierające debiuty i karierę młodych choreografów: Banc d’essai w Lozannie (1993), Rencontres chorégraphiques internationales de Neuchâtel (1993–2001), Studio-perfos w Lozannie (1995–2005) czy wsparcie udziału twórców szwajcarskich w konkursie Bagnolet. W 1995 jako jeden z pierwszych niezależnych zespołów Compagnie Philippe Saire otrzymał wsparcie od miasta Lozanna i siedzibę w Théâtre Sévelin 36, gdzie organizuje również międzynarodowy festiwal. Ważną rolę odgrywają postindustrialne przestrzenie interdyscyplinarne, które otwierają się na taniec. W 1994 La Perfumerie w Genewie została przeznaczona dla kolektywu niezależnych twórców. Jednym z najważniejszych miejsc prezentowania nowego tańca w Zurychu jest Rote Fabrik, zainaugurowana w 1981 (oficjalny status centrum kultury od 1987), ponadto przestrzeń dla tańca udostępnia Gessnerallee. W Bazylei jest to Kaserne, w Bernie Dampfzentrale. W latach 90. dwa kolejne tego typu miejsca – Théâtre de l’Usine w Genewie i Arsenic w Lozannie – stały się kuźnią nowego tańca szwajcarskiego.

Jedynym zrealizowanym projektem stworzenia centrum choreograficznego był Tanzhaus w Zurychu (1995), współprowadzony przez miasto i środowisko tańca, obecnie pełni funkcję przede wszystkim miejsca rezydencyjnego i warsztatowego, a w mniejszym stopniu – sceny.

Za moment przełomowy kształtowania się najmłodszej generacji tańca można uznać serię miniperformansów *Piezas distinguidas* (1993–2003) pochodzącej z Hiszpanii La Ribot. Generacja ta zbliża się do założeń **tańca konceptualnego** w swoim dążeniu do rewindykacji pojęcia spektaklu i choreografii oraz rozumienia roli nowych mediów. Należą do niej m.in. Yann Marussich, Gilles Jobin, La Ribot, Cindy van Acker, Anna Huber, Thomas Hauret, Marco Berretini, Foofwa d'Imobilité (Frédéric Gafner), Guilherme Botelho, Martin Zimmerman i Dimitri de Perrot, Marie-Caroline Hominal, Alexandra Bachzetsis, Tabea Martin czy Nicole Seiler.

W 1996 w Szwajcarii istniało ponad 500 prywatnych szkół baletowych, z czego ponad 50 oferowało profesjonalną edukację, ale dopiero w 2009 nauczanie tańca zostało w Szwajcarii sformalizowane państwowym certyfikatem tancerza. Wykształcenie klasyczne tancerze mogą zdobyć w Tanzakademie przy Zürcher Hochschule der Künste oraz w Haute École de Théâtre w Lozannie.

Taniec współczesny finansowany jest przez kantony i gminy oraz fundację Pro Helvetia (również w zakresie publikacji). Stowarzyszenie ADC oraz Pro Helvetia wydały również w 1976 *Charte du danseur*, mającą na celu próbę normalizacji zasad pracy tancerzy niezależnych.

W 2006 powstała sieć Reso Danse Suisse zrzeszająca ponad 50 teatrów, festiwali, fundacji i stowarzyszeń tańca, która organizuje międzynarodową platformę promującą szwajcarskich twórców – Swiss Dance Days.

Głównie dzięki wsparciu organizacji Pro Helvetia (biuro w Warszawie działało przez 20 lat do 2013) możliwe były liczne pokazy i koprodukcje artystów szwajcarskich w Polsce, takich jak Seiler, Cie Alias, Martin Schick, Compagnie 7273 na Festiwalu Ciało/Umysł, La Ribot, Marussich i grupa egl_i_tems w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec. W 2007 Massimo Furlan na zaproszenie Joanny Warsza odtworzył w jednoosobowym performansie na Stadionie Narodowym w Warszawie (przed jego wyburzeniem) mecz Polska–Belgia z 1982. Artystów szwajcarskich gościł również festiwal Mandala we Wrocławiu (Delgado Fuchs oraz prowadzony przez polskich tancerzy Pink Mama Theatre), festiwal Avantart (edycja szwajcarska w 2011), w 2013 Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zaprosiło Bachzetsis, zaś kilkakrotnie w Gdańsku (w tym na Polskiej Platformie Tańca 2019) występowała lożańska Compagnie Linga, współprowadzona przez Polkę Katarzynę Gdaniec, była tancerką Bójarta, oraz Marco Cantalupo. Sieć Reso oraz Pro Helvetia koordynowały także program edukacyjno-warsztatowy we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca) w latach 2012–2013.

BIBLIOGRAFIA: Davier, A., A. Suquet, *La danse contemporaine en Suisse. 1960–2010, débuts d'une histoire*, Carouge 2016; Leyko, M., *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012; Pastori, J.-P., *Danse et ballet en Suisse*, Lausanne 1984.

Joanna Szymajda

Szwecja – rozwój tańca współczesnego

Szwedzki taniec współczesny ma długą tradycję podejmowania dialogu z innymi formami sztuki, rzadko bowiem poszukiwał kreatywności w czystości i izolacji. Szczególnie ważna dla rozwoju tańca współczesnego była niezwykle silna pozycja dramatu i teatru oraz współpraca z innymi

artystami – kompozytorami, malarzami, pisarzami i poetami, która stała się tu swoistym *signum*. Pozostając niezależną formą sztuki, często sprzymierzał się z innymi formami ekspresji. Zaznaczyło się to już w latach 20. XX w., kiedy powstały Les Ballets Suédois (Balety Szwedzkie, 1920), którymi kierował Rolf de Maré, zainspirowany Baletami Rosyjskimi Siergieja Diagilewa. Zespół był uznawany za jeden z najbardziej niezwykłych i ekscentrycznych eksperymentów w historii szwedzkiego tańca. Siedziba Les Ballets Suédois znajdowała się w Paryżu, ale w ich skład wchodził tancerze szwedzcy, a dyrektorem artystycznym był uczeń Michaiła Fokina Jean Börlin. Jako choreograf dokonał radykalnego zerwania z dziedzictwem klasycznym i zbudował podstawy szwedzkiej awangardy. Realizował spektakle do muz. Maurice’a Ravela, Arthura Honeggera, Claude’a Debussy’ego, Erika Satie oraz polskiego kompozytora Aleksandra Tansmana. Jego librecistami byli m.in. Jean Cocteau i Blaise Cendrars, a scenografię i kostiumy do spektakli projektowali Fernand Léger, Francis Picabia i Giorgio de Chirico. W okresie powojennym najbardziej znaczącą rolę w budowaniu indywidualnego oblicza tańca współczesnego w Szwecji, począwszy od lat 50. XX w., odegrały Birgit Cullberg i Birgit Åkesson. Cullberg, nazywana często „matką baletu szwedzkiego”, miała wyjątkową zdolność opowiadania, nadawania nowych kontekstów i kształtów znanym z literatury tematom i psychologicznym zagadnieniom, wśród których nie brakowało wątków autobiograficznych. Swoimi zaangażowanymi społecznie, a jednocześnie niepozabawionymi akcentów humorystycznych pracami zdobyła bardzo szeroką widownię w Szwecji i na całym świecie. W uznaniu dla jej talentu rząd szwedzki utworzył w 1967 Cullberg Ballet, pierwszą instytucję kulturalną mającą w nazwie nazwisko żyjącej artystki. Jej balet, działający pod auspicjami Riksteatern, zaczynał jako ośmioosobowy międzynarodowy zespół tancerzy, obecnie liczy ponad 20 osób. Cullberg Ballet stał się w krótkim czasie najbardziej znanym artystycznym towarem eksportowym Szwecji. Jego spektakle oglądali widzowie na całym świecie – zespół wielokrotnie gościł w Polsce, m.in. na Łódzkich Spotkaniach Baletowych (1997, 2001, 2007) oraz w Warszawie (2013) – a do grona współpracujących choreografów dołączyły najwybitniejsze indywidualności świata tańca: Mats Ek, Jiří Kylián, Christopher Bruce, William Forsythe, Ohad Naharin i Carolyn Carlson, która w 1993, po rezygnacji Eka, na dwa lata została dyrektorem artystycznym zespołu. Cullberg Ballet wykształcił też pokolenie choreografów, którzy po debiucie na rodzimej scenie realizują międzynarodową karierę – m.in. Ørjan Andersson i Alexander Ekman.

Åkesson, podobnie jak Cullberg, poznała taniec współczesny poprzez jego niemieckich prekursorów, w latach 1929–1931 studiowała w szkole Mary Wigman w Dreźnie. Wpływ Wigman na twórczość Åkesson nie był jednak ostateczny, porzuciła jej zasady wraz z przybyciem w 1934 do Paryża i debiutem w Théâtre du Vieux-Colombier, który otworzył jej drzwi do świata awangardy europejskiego tańca i przyniósł przydomek „Picasso tańca”. Nie dzieląc zainteresowań Cullberg koncentrujących się wokół *dance drama*, Åkesson poszukiwała nowych jakości tańca i własnego idiomu. Wykształciła rozpoznawalny język, w którym podkreślała wagę zmiany tempa oraz świadome aspekty sceniczne, takie jak ruch niezależny od muzyki, bezruch i cisza. Taniec był czymś więcej niż tylko funkcją motoryczną; nadając ruchowi kształt, tworzyła modernistyczną wizję szwedzkiego tańca – estetycznie surową, ale niezwykle oryginalną. Często tańczyła z zamkniętymi oczami. Pod koniec lat 40. rozpoczęła współpracę z czołowymi przedstawicielami modernizmu w szwedzkiej poezji i muzyce: Erikiem Lindegrenem i Karlem-Birgerem Blomdahlem. Powstały w tym czasie spektakl *Öga: sömn i dröm* (1953), wystawiony w Kungliga Operan (Królewska Opera) w Sztokholmie, był grany przez dziewięć lat. Jedną z jej najbardziej znanych prac jest *space opera* Blomdahla *Aniara* (1956), z librettem noblisty Harry’ego Martinsona. W 1967 Åkesson porzuciła balet na rzecz badań w Afryce.

Postacią, która symbolizuje wizerunek szwedzkiego tańca końca XX w., jest Mats Ek, syn Birgit Cullberg i brat wybitnego tancerza Niklasa Eka (m.in. *Balet XX wieku Maurice'a Bédarta i Netherlands Dans Theater*). Mats Ek w 1973 rozpoczął pracę tancerza i choreografa Cullberg Ballet, w 1985 został jego dyrektorem artystycznym. Jako reżyser i choreograf poszukuje odpowiedzi na pytania o sens wytyczania granic między naturą i kulturą, jednocześnie konsekwentnie te granice uwypuklając i demaskując. W jego twórczości dostrzegalne są konkretne motywy, które niemal obsesyjnie powracają w kolejnych spektaklach. Eksponuje przede wszystkim biologiczny aspekt natury ludzkiej, z jego fizjologią, cielesnością i seksualnością. Jego język tańca wywarł ogromny wpływ na kształt światowego tańca, a spektakle realizowane były niemal w całej Europie, USA, a także w Polsce: w Polskim Teatrze Tańca – Baletcie Poznańskim (*Pół dnia Północy*, 1994) i Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie (*Carmen*, 1999; *Coś jakby*, 2003).

W Skandynawii, podobnie jak na całym świecie, wejście w epokę postmodernizmu dało artystycznym poszukiwaniom zachętę do przekraczania granic, a szwedzki taniec zaczął działać coraz bardziej otwarcie na styku obrazu, pantomimy i teatru, instalacji, performansu „teatralizowanej przestrzeni”, teatru tańca i teatru wizualnego. Obecnie formy przestrzennej, scenicznej i teatralnej ekspresji wydają się coraz bardziej ze sobą powiązane, tworząc i przetwarzając kalejdoskopowo nowe konstelacje. Przyniosły one zjawiska artystyczne w postaci działalności choreograficznej Leny Josefsson, Margarethy Asberg, Pera Jonssona czy Virpi Pahkinen, wybitnej fińskiej indywidualności choreograficznej, pracującej w Szwecji. W 2004 na scenie Dansens Hus Polski Teatr Tańca – Balet Poznański przedstawił *Ciszę drżących dłoni* i *Zefirum*, repertuar zrealizowany w poznańskim zespole przez Pahkinen. Nazywana „szamanką tańca”, preferuje repertuar solowy, na granicy medytacji, zanurzony w delikatnej azjatyckiej ornamentacji, ze skandynawskimi korzeniami muzycznymi, z charakterystycznym śpiewem Saami w wykonaniu Mari Boine.

Dansens Hus to działający od 1991 dom tańca, który jest finansowany ze środków publicznych i ma na celu prezentację najciekawszych zjawisk w dziedzinie tańca współczesnego ze Szwecji i całego świata. Dansens Hus dysponuje dwiema scenami, prowadzi również działalność edukacyjną, organizuje warsztaty, seminaria i gromadzi dokumentację. W Sztokholmie, który dysponuje instytucjami sprzyjającymi aktywności artystycznej tancerzy i choreografów szwedzkich, poza Dansens Hus działa też Danscentrum – instytucja przeznaczona dla niezależnych tancerzy i choreografów, która pomaga w znalezieniu przestrzeni na treningi, próby i spektakle, zapewnia pomoc przy prezentacjach oraz organizacji festiwali. W stolicy Szwecji istnieje ponadto w strukturze opery Kungliga Baletten, który ma bardzo zróżnicowany repertuar – od prac George'a Balanchine'a, przez Alvina Aileya, Maurice'a Bédarta, Johna Neumeiera, Niklasa Eka i Matsa Eka po Mathilde Monnier, Sharon Eyal i Oliviera Dubois, a także dzieła klasyczne, oraz The Modern Dance Theatre, charakteryzujący się fuzją *contemporary dance*, sztuki performansu i filmu. Ale działalność taneczna w Szwecji nie ogranicza się tylko do Sztokholmu: bardzo aktywnie realizujący międzynarodowe projekty (m.in. z Polskim Teatrem Tańca – Baletem Poznańskim – *Otello*, 2001), Skånes Dansteater ma swoją siedzibę w Malmö, Norr-Dans w Härnösand, a Älvsborg Theatre Dance Company w Borås. Nad działalnością profesjonalnych tancerzy czuwa Svensk Danskommitté, prowadzący politykę informacyjną i promocyjną. Szwecja ma też swoje festiwale: międzynarodowe The Swedish Dance Biennale (Svenska dansbiennalen) oraz The Gothenburg Dance & Theater Festival (Göterborgs dans-och teaterfestival).

BIBLIOGRAFIA: Persson, B., *Contemporary Dance in Sweden*, Sztokholm 2003.

Jagoda Ignaczak



Il. 78. Stanisław Szymbański i Barbara Olkusz w spektaklu *Samotność*, choreogr. Witold Gruca, muz. Augustyn Bloch. Fot. Edward Hartwig, Teatr Wielki w Warszawie, 1968, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Warszawie. ©Ewa Hartwig-Fijałkowska

Szymański Stanisław

[1930–1999]

polski tancerz, jeden z najwybitniejszych wykonawców tańca klasycznego w 2. poł. XX w. Urodził się w Krakowie i tam się kształcił w szkole tańca Janiny Jarzynówny i studiu baletowym Leona Wójcikowskiego. Debiutował w Krakowie, w sezonie 1946/1947 przeniósł się do Warszawy, gdzie angażowany był przez Wójcikowskiego do przedstawień i programów rewijowych, w sezonie 1949/1950 i 1950/1951 tańczył w Teatrze Nowym, a w okresie 1950–1951 występował w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. W związku z odbywaniem służby wojskowej od 1951 był solistą Centralnego Zespołu Pieśni i Tańca Domu Wojska Polskiego, w którym występował do 1956. Następnie został zaangażowany do zespołu baletu warszawskiego Teatru Wielkiego, w latach 1966–1985 był pierwszym solistą tej sceny. Tutaj stworzył wiele znakomitych kreacji w partiach solowych i tańcach charakterystycznych, jak m.in. Merkutio (1959) i Romeo (1970) w *Romeo i Julii*, tytułowa rola w *Mazepie* (1959), Burmistrz w *Trójkątym kapeluszu* (1962), tytułowa rola w *Orfeuszu* (1963), Diabeł (1965) i Boruta (1985) w *Panu Twardowskim*, Arlekin w *Mandragorze* (1966), Hilarion w *Giselle* (1968), Księżę w *Kopciuszku* (1969), Mandaryn w *Cudownym mandarynie* (1972), Rudowłósy w *Jeziorku łabędzim* (1975). W jego kreacjach recenzenci podkreślali lekkość, zwinność, grację, a zarazem wirtuozerię ruchu, dynamikę i dramatyzm odgrywanych postaci. Po premierze *Romea i Julii* w 1959 Tacjana Wysocka pisała: „Jest wesoły, żartobliwy, zaczepny. Pojedynkuje się z uśmiechem na ustach. Umiera też prosto, bez konwulsji, bez zgrywania się. Aktorsko więc rola potraktowana jest mądrze i konsekwentnie, tanecznie zaś po prostu wspaniale. To wybitnie utalentowany, a przy tym uroczy, obdarzony niezwykłym, sobie tylko właściwym wdziękiem artysta” [Wysocka 1959]. W 1979 obchodził jubileusz 30-lecia pracy artystycznej, który uświetnił rolą Pana N. w *Maskaradzie* Arama Chaczaturiana. Jednym z jego ostatnich występów na scenie Teatru Wielkiego była rola Boruty w *Panu Twardowskim*, wystawionym z okazji 200-lecia polskiego baletu.

W 1967 tańczył w filmach telewizyjnych *Mars i Flora* (reż. Konrad Swinarski), *Trzy żywioły* (reż. Robert Stando) i *Artysta* (reż. Konrad Nałęczki), także jego rola Diabła w *Panu Twardowskim* została utrwalona w nagraniu telewizyjnym (1973). W 1994 Jacek Talczewski zrealizował o nim film dokumentalny *Staszek*.

Mimo że w połowie lat 80. pożegnał się ze sceną, a wszystkie swoje pamiątki oddał do Muzeum Teatralnego, w 1994 za namową Jerzego Grzegorzewskiego wystąpił gościnnie w warszawskim Teatrze Studio w spektaklu *Cztery komedie równoległe*, a w następnym roku w *La Bohème*. W 2010 Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie poświęcił mu wystawę *Fenomen tańca. Stanisław Szymański*.

Wśród wielu wyróżnień przyznanych temu wybitnemu tancerzowi należy odnotować przede wszystkim Prix Nijinski wręczoną podczas festiwalu Teatr Narodów w Paryżu (1959) oraz nagrodę krytyków muzycznych Orfeusz przyznaną podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień (1963).

BIBLIOGRAFIA: Komorowska, M., P. Chynowski, *Sztuka naturalna Stanisława Szymańskiego. Szkic do portretu*, [w:] *Taniec*, Poznań 1980; Wysocka, T., „Teatr” 1959, nr 11.

Katarzyna Gardzina

Ś



Il. 79. *Poza światem*, choreogr. Jacek Łumiński, Śląski Teatr Tańca, Chatka Żaka w Lublinie, 2006
Fot. Piotr Wolszczak. ©Piotr Wolszczak

Śląski Teatr Tańca

zespół założony i prowadzony przez Jacka Łumińskiego, działający w latach 1991–2013 w Bytomiu. ŚTT był obecny w światowym obiegu festiwalowym jako jeden z nielicznych ambasadorów polskiego tańca, jednocześnie pełniąc funkcję wiodącego ośrodka rozwoju i profesjonalizacji odradzającego się po 1989 tańca współczesnego. ŚTT otrzymał wsparcie władz Bytomia i wyjątkowy status samorządowej instytucji artystycznej sprofilowanej na taniec współczesny, finansowanej przez Urząd Miejski w Bytomiu i licznych sponsorów [Gałązka 2013; *Taniec współczesny w Polsce...* 2017]. Był to stały zawodowy zespół (około 10 osób) z siedzibą w Bytomskim Centrum Kultury, dysponujący salą na ok. 600 miejsc, w repertuarze którego znalazły się prace Łumińskiego i choreografów z USA, Kanady, Europy Zachodniej. Usytuowany peryferyjnie na zdegradowanym obszarze Górnego Śląska, ŚTT w polskim kontekście wyróżniał się rozmachem działania i intensywnymi kontaktami międzynarodowymi z artystami, organizacjami i donatorami. Współzałożycielem ŚTT był Avi Kaiser, a wśród osób wspierających zespół znaleźli się m.in. Melissa Monteros i Catherine Peila. Od 1994 zespół organizował festiwal Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego. Szczególnie istotna dla rozwoju polskiego tańca była całoroczna oferta kursów mistrzowskich, uzupełniająca luki w profesjonalnej edukacji tanecznej w latach 1990–2000; „przez wiele lat [warsztaty w Bytomiu] spełniały rolę uniwersytetu tańca współczesnego dla Polaków” [*Taniec współczesny w Polsce...* 2017]. ŚTT kształcił polskich choreografów, a także menedżerów, kuratorów i krytyków tańca, m.in. w ramach Nowej Serii Warsztatów Edukacyjnych dla Nauczycieli Tańca i Liderów Środowiska (1994–1999), wspierał inne krajowe ośrodki i festiwale, zainicjował powołanie Polskiego Stowarzyszenia Tańca Współczesnego (1994–2001). W 1993 rozpoczął prowadzenie zajęć tanecznych skierowanych do amatorów, w tym dla osób z alternatywną motoryką, seniorów i młodzieży ze środowisk defaworyzowanych (od 1998 we współpracy z Victorią Fox i Jacky Poole jako projekt Kierunek Teatr). Działalność ta była kontynuowana w ramach Integracyjnego Teatru Tańca Kierunek, w formule dwutygodniowych warsztatów zakończonych pokazem na festiwalu. W 2006 rozpoczęto adaptację cechowni po zlikwidowanej kopalni Rozbark na nową siedzibę ŚTT. W 2013 ŚTT został rozwiązany z powodu wieloletnich zaniedbań w gospodarowaniu środkami publicznymi. Na jego miejsce władze miasta Bytom powołały Bytomski Teatr Tańca i Ruchu Rozbark, który w 2014 przejął zrewitalizowany budynek cechowni [Gałązka 2013; *Taniec współczesny w Polsce...* 2017].

W zmieniającym się składzie ŚTT tańczyli m.in. Tomasz Graczyk, Sylwia Hefczyńska-Lewandowska, Korina Kordova, Anna Krysiak, Eryk Makohon, Wojciech Mochnej, Agnieszka Noster, Beata Owczarek, Janusz Skubaczkowski, Leszek Stanek, Jacek Szwesta, Tomasz Wośkowski, Anita Wach, Tomasz Wygoda, Sebastian Zajkowski. ŚTT wypracował rozpoznawalny styl choreograficzny na bazie autorskiej polskiej techniki tańca współczesnego, która według założeń jej twórcy miała realizować ideę „tańca stworzonego z narodowego podłoża”, przy czym podłoże to stanowić miały zarówno folklor kurpiowski czy podhalański, tańce chasydzkie, jak i zapoznane dziedzictwo *Ausdruckstanz* [Jelewska 2012; Łumiński 2009]. Recepcja spektakli ŚTT pokazuje bardziej złożony obraz – krytycy cenili je za perfekcję techniczną i oryginalność w synkretycznym korzystaniu ze światowych inspiracji. W warstwie ruchowej opierały się na podstawach baletowych, szkołach *modern dance*, jak i na aktualnych technikach ruchowych: „Łumiński nie chce odkrywać na nowo tańca [...] odnosi się do klasyków polskiego tańca współczesnego i do osiągnięć światowego tańca. Jego mistrzami byli Conrad Drzewiecki i Anna Sokolow” [Arndt 2009]. „Choreograf łączy tradycje ludowe i żydowskie, wypowiadając je w idiomie *modern*” [Kisselgoff 1995]. Jego równoległe fascynacje amerykańską i środkowoeuropejską tradycją tańca *modern*, techniką Alexandra oraz koncepcjami Body Mind Centering® uzasadniają rolę, jaką przypisuje

odchyleniom, impulsom i znaczeniu oddechów” [Śląski Teatr Tańca... 2002: 112]. Ten język ruchowy zbudowany był na bazie precyzji technicznej, ze skontrastowanych w tempie i nastroju długich sekwencji. Bogactwo, czy wręcz nadmiar nieustannie modyfikowanych repetycji, skąpanych w muzycznych kolażach (głównie o walorach rytmicznych), tworzył pulsujący przepływ obrazów, otwartych znaczeniowo, o transowym i emotywnym oddziaływaniu. „Obraz ludzkiej postaci ciągniętej, podwieszanej lub uwięzionej przez nieugięte, druzgocące siły powraca w tych spektaklach niezależnie od tego, czy są to siły technologiczne, historyczne czy też metafizyczne” [Śląski Teatr Tańca... 2002: 13]. Idiom ŚTT, zanurzony w tradycji modernistycznej, sytuował się w momencie jej stopniowego przełamывania przez tendencje postmodernistyczne. Próbował uniwersalizować, wykluczał improwizację, pozostawał wierny teatralizacji tańca i nieufny wobec estetyki performatywności, stojąc w opozycji do nowego tańca [Łumiński 2005]. Jednocześnie proponował ucieczkę od psychologizmu, tworzył *patchwork* z multikulturowej tradycji ruchowej i wokalne, z tanecznych trendów europejskiej i amerykańskiej awangardy XX w., z muzyki klasycznej, awangardowej i *world music*.

Dla tancerzy ŚTT Łumiński stworzył m.in. *Między wodami* (1992); *Ma quere a moi* (1992); *Spojrzenie z oddali* (1993); *Mokosz* (1994); *Bez dna* (1994); *Wiatr poniesie* (1995); *Takie nic* (1995); *Drgania obrazów* (1996); *Melodia do wicia różgi* (1997); *Zapiski z teczki – Gua-va* (1997); *WK-70* (1998); *Niewinne marzenia u schyłku* (1999); *Na krawędzi dnia i snu* (2000); *Amnesia* (2000); *Na końcu tęczy* (2001); *Prosto w oczy* (2002); *Noc Rosy* (2003); *Makrokrematologia – myśli mocno potargane* (2003); *7,5* (2004); *Wrzaskowisko* (2004); *Czar zwyczajnych dni – sen świętego* (2005); *Poza światem* (2006); *Zobaczmy świat w ziarnku piasku i Tylko chwile* (2007), pokazywane jako dyptyk pt. *Kroniki sąsiedzkie; Panopticon albo li przypowieść o maku* (2008); *La, la, land* (2010); *Nie całkiem ciemny, nawet kolorowy (na szczycie góry trudno się zgubić)* (2011). Od początku z ŚTT współpracowali zapraszani artyści, m.in. Wendell Beavers, Christine Brunel, Paul Clayden, Idan Cohen, Drzewiecki, Mark Haim, Henrietta Horn, Risa Jaroslow, Kaiser, Monteros. Próbowano też zrekonstruować i powtórzyć choreografie Anny Sokolow i Poli Nireńskiej (1997, *Lament* pod kier. Rimy Faber). Od 2005 ŚTT prowadził Laboratorium Choreograficzne, w ramach którego tworzyli: Hefczyńska-Lewandowska, Kordova, Stanek i Zajkowski. ŚTT występował w wielu krajach europejskich, a także w USA (wielokrotnie), Kanadzie, Chinach, Indiach, Korei, Rosji.

BIBLIOGRAFIA: Arndt, R., *ŚTT*, <https://www.nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projekty/kongres-kultury/aktualnosci/slaski-teatr-tanca-roman-arndt>, 2009 (dostęp: 26.05.2022); Gałazka, W., *Kurtyna opadła. Wzlot i upadek Śląskiego Teatru Tańca*, „Gazeta Wyborcza. Magazyn” 23.01.2013; Jackson, G., *Fusion Dance. Breaking through the barriers of style and technique*, „Dance Magazine” 1997, t. LXXI, nr 6; Jelevska, A., *Zrozumieć taniec: antropologia, media, dydaktyka*, Kraków 2012; Kisselgoff, A., *Distinctive Ideas at Top Speed*, „The New York Times” 10.01.1995; Kunst, B., *Subversion and the Dancing Body. Autonomy on Display*, „Performance Research” 2003, nr 8; Łumiński, J., *Komentarz do „Raportu o tańcu współczesnym”*, oprac. na zlecenie MKiDN, 2009; Łumiński, J., *Żarliwy apel do tancerzy*, [w:] *Program XII Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej*, Bytom 2005; Mikrut, M., *Transformacja współczesnego tańca. Analiza zjawiska na przykładzie dokonania ŚTT w latach 1991–2011*, „Transformacje” 2011, nr 3–4; *Śląski Teatr Tańca 1992–2002*, oprac. K. Furmaniuk, R. Kuśnierz, J. Łumiński, Bytom 2002; *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Grzegorz Kondrasiuk

Śliwa Przemysław

[ur. 1943]

polski tancerz, choreograf. W 1963 ukończył Państwową Średnią Szkołę Baletową w Warszawie. W latach 1963–1973 był solistą baletu Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, kierowanego przez Conrada Drzewieckiego. Tańczył główne role w spektaklach Drzewieckiego, jak Młody żołnierz w *Historii żołnierza* (1964), Esik w balecie komicznym *Esik w Ostendzie* (1964), Otello w *Improwizacjach do Szekspira* (1966), Młody w *Cudownym mandarynie* (1970), a także Romeo, Merkutio, Parys w *Romeo i Julii* w choreogr. Witolda Borkowskiego (1963), Poeta w *Sylfidach* w choreogr. Tatiany Piankowej (1965), Albert w *Giselle* w choreogr. Niny Ułanowej (1967), Zygfryd w *Jeziorze łabędzim* w choreogr. Barbary Kasprowicz i Drzewieckiego (1969). W 1973, po utworzeniu Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, został jego pierwszym solistą. W 1974 stworzył legendarną kreację Juana w spektaklu Drzewieckiego *Epitafium dla Don Juana*. W 1976 opuścił zespół i rozpoczął pracę w Teatrze Muzycznym w Gdyni, skupiając się głównie na twórczości choreograficznej. Powstały wówczas jego pierwsze spektakle *Romeo i Julia* oraz *Historia żołnierza*. Od 1982 kierował zespołem baletowym Państwowej Opery w Bydgoszczy, gdzie zrealizował: *Pana Twardowskiego*, *Peer Gynta*, *Romea i Julię*, *Dzwonnika z Notre Dame*, *Dziadka do orzechów*. W 1992 objął stanowisko kierownika baletu Opery i Operetki w Krakowie, dla którego opracował *Cudownego mandaryna*, *Carmen*, *Odwieczne pieśni*, *Medeę* i *Śługę dwóch panów*. Jako choreograf współpracował także z teatrami dramatycznymi i muzycznymi, w których zrealizował ponad 150 spektakli, m.in. w reż. Stanisława Hebanowskiego, Macieja Prusa, Jacka Bunscha, Laco Adamika. W 1994 zainicjował działalność i został prezesem Krakowskiej Fundacji Sztuki Baletowej, organizatora Krakowskiej Wiosny Baletowej. Był jednym z najbardziej charyzmatycznych tancerzy swojego pokolenia. Jego kreacje, zarówno w repertuarze klasycznym, jak i współczesnym, były wysoko cenione przez specjalistów. Jako choreograf pozostawał pod wpływem Drzewieckiego.

BIBLIOGRAFIA: „Taniec” 1977 (numer wydany przez Polski Teatr Tańca – Balet Poznański).

Jagoda Ignaczak

Tancerz / tancerka

1) osoba, która tańczy; 2) osoba zawodowo zajmująca się tańcem, artysta – wykonawca (z fr. *interprète*). Definicja ta rozszerza się w tańcu współczesnym wraz z pojawieniem się nieklasycznych form spektaklu (*choreografie* kolektywne, improwizowane, kompozycja w czasie rzeczywistym, *performans*). W niektórych nurtach tańca współczesnego z przełomu XX i XXI w. często rezygnuje się z określenia tancerz na rzecz określeń *performer*, *maker*, *doer* etc.

Taniec zaczął się profesjonalizować w renesansie, głównie na włoskich i francuskich dworach królewskich i arystokratycznych, potem także rosyjskich. Według słowników włoskich z XVII w. osoby zajmujące się tańcem (utożsamiając *de facto* tancerza z nauczycielem tańca) nazywano mistrzem tańca (*maître de danse*, *maître à danser* – na wzór np. mistrza krawieckiego, czyli nie był to zawód wolny, ale rzemiosło). Od początku XVII w. następowało także hierarchizowanie zespołów (*maître de ballet*, *danseur / danseuse étoile*, pierwszy tancerz / pierwsza tancerka, *sujet*, koryfej/koryfejka), ale uznanie zawodu tancerza jako artysty, a nie rzemieślnika, nastąpiło dopiero w XIX w.

Początkowo zawodowo tańczyli tylko mężczyźni (wykonujący także role kobiece), głównym bohaterem baletu był również mężczyzna – zawodowe tancerki pojawiły się dopiero w XVIII w., a pod koniec XIX w. zmarginalizowały taniec męski do partnerowania, a nawet przejmowały role męskie (tzw. *travesti*). Tancerz męski zyskał ponownie wyższą rangę na przełomie XIX i XX w. dzięki m.in. Baletom Rosyjskim i takim wykonawcom jak Wacław Niżyński.

Pierwsze zrzeszenie tancerzy zawodowych zatwierdził w 1658 Ludwik XIV, w 1661 powołał Królewską Akademię Tańca, a w 1669 Królewską Akademię Muzyki, stanowiącą załączek późniejszego zespołu baletowego Opery Paryskiej. W Polsce pierwszy zawodowy zespół baletowy zatrudniający polskich wykonawców – Tancerze Jego Królewskiej Mości (Towarzystwo Tancerzów Narodowych Jego Królewskiej Mości) – powstał w 1785. Stanisław August Poniatowski przejął wówczas pod swój protektorat zespół hrabiego Antoniego Tyzenhauza.

Wymagania wobec tancerza klasycznego to przede wszystkim perfekcyjne opanowanie techniki, z czym związane są pewne aspekty fizyczne, takie jak proporcjonalna budowa ciała, wysokie podbicie stopy czy tzw. elewacja (lekkość skoku). Wraz z rozwojem tańca współczesnego od przełomu XIX i XX w. zmieniły się wymagania oraz definicja tancerza; akcent przeniósł się na kreatywność, osobowość i indywidualizm ruchowy (co wpływa także na balet współczesny). Rozwój autorskiego solo doprowadził do utożsamiania się roli choreografa i tancerza, a eksperymentalne metody pracy czynią z tancerza współtwórcę dzieła. Od współczesnego tancerza/tancerki, poza znajomością różnych technik tanecznych, wymagane są czasami inne umiejętności (teatralne, cyrkowe, muzyczne). W nurtach *postmodern dance* często rezygnuje się z określenia tancerz/tancerka na rzecz performer/performerki, zanika także podział na role męskie i kobiece. Rozszerzone drogi wejścia do zawodu różnicują estetyczne kanony, ale jednocześnie definiują pośrednio sytuację zawodową tancerza współczesnego, który często jest freelancerem, pracuje projektowo, rzadko na stałe wiąże się z jednym zespołem lub grupą.

BIBLIOGRAFIA: Czarniakowski, A., *Zawód: tancerka/tancerz. Identyfikacja kluczowych problemów z perspektywy badań własnych*, „Społeczeństwo i Ekonomia” 2016, nr 1; Poláková, M., *The cost of independence*, [w:] *Slovak Theater. Contemporary dance, site-specific project, ballet*, red. E. Gajdošová, Bratislava 2002; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2010.

Joanna Szymajda

Taniec charakterystyczny

sposób stylizowania tańców scenicznych na wzór tańców ludowych, tańców narodowych, tańców orientalnych lub określających jakąś grupę zawodową, etniczną, wiekową i in., ukształtowany w XIX w. na scenie baletowej. Z czasem dla każdego tego rodzaju tańca występującego w baletach klasycznych pojawił się kanon póz, ruchów i kroków, wzorowanych czasem na prawdziwych elementach choreograficznych danego tańca, przefiltrowanych przez baletową estetykę, a czasami stworzonych na podstawie wyobrażeń i przekonań choreografów i tancerzy. Stąd dla baletowych tańców chińskich czy baletowego mazura charakterystyczne bywają kroki i pozy nie zawsze występujące w ich autentycznych pierwowzorach. Istnieją również podobne przyjęte wzorce stylizacyjne dla tańców np. cygańskich, hinduskich, a nawet egipskich, a także wiejskich, marynarskich czy zbójnickich. Na potrzeby sceny dodaje się do nich często elementy popisowe.

Do tańców charakterystycznych zaliczyć można też stylizowane dla potrzeb sceny opracowania tańców ludowych wykonywane przez zawodowe zespoły tańca ludowego.

Katarzyna Gardzina

Taniec derwiszów

taniec obrzędowy wykonywany przez członków bractw mewlewickich. Derwisz (*darwīš*) znaczy „próg drzwi” – stąd derwisz to nędzarz (ten, który staje w drzwiach). W znaczeniu religioznawczym termin odnosi się do pozostających poza głównym nurtem islamu bractw muzułmańskich, często określanym zbiorczym mianem *sufizmu* (od *suf* – wełna). Istniało wiele bractw derwiszów, każde z nich miało swoje zwyczaje i swojego założyciela czczonego zazwyczaj jak święty, w wielu bractwach praktykowano taniec, stąd istnieje bądź istniało wiele rodzajów tańca derwiszów, często znacznie różniących się od siebie (np. podczas obrzędu *aissoua* w Baiskrze w Algierii i Kairouan w Tunezji derwisze wpadali w szal, podczas którego nakłuwali swoje ciała mieczami). Dodatkowym problemem jest recepcja europejska, derwisz bowiem jest w Europie w dużej mierze obiektem wyobraźni, co jest zresztą charakterystyczne dla europejskiej recepcji kultury Azji. Dodatkowo w świadomości europejskiej zakres słowa derwisz został zawężony do uczestników mewlewickiego rytuału *sema* (oczywiście rytuał ten trafił do Europy raczej w wersji wyobrażeniowej, stąd taniec derwiszów pojawia się często jako synonim tańca ekstazy, a derwisze występują czasem w rejestrach zupełnie dla siebie obcych – często np. służą za narzędzie objaśniające tańce bachantek). Słowo *sema* (słuchanie) nie tyle wskazuje na prymat muzyki, ile odsyła do nasłuchiwania obecności (w przeciwieństwie do obrazu głos pojawić się może niezależnie od nastawienia zmysłu).

Bractwo mewlewitów zostało założone przez Dżalalodina Rumiego (1207–1273) w Konyi (trudno powiedzieć, na ile Rumi jest twórcą, a na ile emblematem – świętym, który stoi u źródła, a zatem

zawsze na granicy czasu świeckiego i świętego), stąd jako założycieli wskazuje się również syna Rumiego Sultana Walada oraz Hasama ad-Din Czelebiego, bezpośredniego następcę Rumiego. Wskazuje się ponadto na paralele tańca derwiszów z obrzędami szamańskimi środkowej Azji, a szczególnie z ekstatycznym tańcem mnichów tybetańskich oraz z szamańskimi tańcami południowych Indii. Z czasem bractwo rozprzestrzeniło się i mewlewitów można znaleźć również w Stambule, Aleppo, Kairze i na Cyprze, a rytuał *sema* spotyka się też u tych bractw, które ulegały wpływowi tradycji mewlewickich, m.in. w Bośni. Pierwszy opis rytuału *sema* pochodzi z XV w.; w 1925, w związku z sekularyzacją Turcji prowadzoną przez Mustafę Kemala Atatürka, rytuał został zakazany, wykonywany znowu od 1953 – oficjalnie jako ceremonia świecka. Obrzęd zaczyna się od recytacji Koranu i poezji, później następuje „spacer Sultana Walada”, podczas którego derwisze, trzymając ręce skrzyżowane na piersi, trzykrotnie okrążają *semahen* (sala, w której odbywa się obrzęd). Następnie derwisze podchodzą do szejcha i proszą go o pozwolenie na uczestnictwo w dalszej części ceremonii, rozchodzą się po sali i zaczynają wirować. Ta część zwana jest cztery *selam*, czyli cztery powitania. Wirowanie kończy się po każdym z czterech *selam*, wtedy derwisze znowu podchodzą do szejcha i wymieniają z nim ukłony, w czwartym *selam* szejch dołącza do wirujących derwiszów i zajmuje w tańcu miejsce centralne, które dotychczas było wolne. Semazenbaszi czuwa nad przebiegiem ceremonii, dba o to, by derwisze stali w kole oraz aby wzajemnie sobie nie przeszkadzali. Obrzęd kończy się recytacją Koranu i wspólną modlitwą.

Ubiór stanowi długi walcowaty kapelusz sporządzony z żółtego wielbłądziego włosia – *sikke* (kapelusz szejcha jest wyższy i ma jako podstawę zielony turban), oraz długi czarny płaszcz – *kubbe*, który wszyscy derwisze, z wyjątkiem szejcha i semazenbaszi, zrzucają po zakończeniu spaceru Sultana Walada. Pod płaszczem znajduje się długa biała suknia oraz biała, otwarta z przodu marynarka. Ciemny płaszcz symbolizuje ziemię, jego zrzucenie oznacza wkroczenie na drogę wiodącą ku Bogu. Każdy derwisz ma swoją technikę, stąd jedni wirują szybko, inni wolno, ułożenie rąk jest również sprawą indywidualną, można jednak wskazać na pewien schemat, w którym głowa przechylona jest w prawą stronę, a obroty wykonywane są w stronę lewą na lewej stopie; ręka prawa powinna być uniesiona do góry (łączość z niebem), ręka lewa powinna być skierowana ku dołowi (łączość z ziemią), tak aby derwisz stał się poniekąd uosobieniem boskiej siły stwórczej. Taniec derwiszów może być rozumiany jako odnowienie boskiej obecności, poniekąd jako sam uobecniony w tańcu akt boskiej kreacji. Mistyczne zjednoczenie z Bogiem jest nie tyle zatem sprawą indywidualną, ile dotyczy wspólnoty. Bóg jest obecny we wszystkim, objawiając siebie, objawia zarazem wszystko inne jako swoje dzieło.

Taniec derwiszów trafił do Europy na początku XX w. głównie za sprawą Jeana Börlina (*Derviches*, 1920), Georgija Iwanowicza Gurdżijewa (1923), Mary Wigman (*Monotony – Whirl Dance*, 1926) i Teda Shawna (*Mevlevi Dervish*, 1929). W latach 60. i 70. taniec derwiszów stał się znowu popularny w Europie i Ameryce, a nawiązania możemy znaleźć chociażby w ruchach hippisowskich. Bardzo często pokazywany jest dzisiaj zupełnie oderwany od kontekstu religijnego jako atrakcja turystyczna.

BIBLIOGRAFIA: Barber, T., *Four Interpretations of Mevlevi Dervish Dance 1920–1929*, „Dance Chronicle” 1986, t. 9, nr 3; Karamustafa, A.T., *God’s Unruly Friends. Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period 1200–1550*, Salt Lake City 1994; Ślęczka, R., M. Nejman, *Ucieleśnienie tego, co duchowe, i uduchowienie tego, co cielesne – analiza mewlewickiego rytuału sama*, „Studia Choreologica” 2013, t. XIV.

Juliusz Grzybowski

Taniec environmentalny

[ang. *environmental dance*]

termin obejmujący „wiele gatunków tańca i praktyk somatycznych eksplorujących relację między ciałem ludzkim, krajobrazem i środowiskiem naturalnym” [Stewart 2010: 1]. Praktyki objęte tym terminem można podzielić na trzy główne kategorie: 1) improwizowane choreografie o charakterze *site-specific*, odbywające się wewnątrz lub w relacji do konkretnych lokacji miejskich i pozamiejskich; 2) choreografie sceniczne, które zapośredniczają wybrane aspekty ekosystemu i/lub konkretne jakości danego miejsca; 3) edukacyjne praktyki somatyczne, trening taneczny, badania nad ruchem (*movement research*), które odbywają się całkowicie lub częściowo poza studium tanecznym [Stewart 2010: 32].

Historyczne źródła pierwszej kategorii tańca environmentalnego, tj. choreografii o charakterze *site-specific*, to na gruncie europejskim m.in. XV- i XVI-wieczne taneczne widowiska plenerowe i choreografowane walki mitycznych postaci, które odbywały się na ulicach miast Europy bądź w ogrodach ich władców. Ważnym źródłem historycznym tańca environmentalnego są także plenerowe chóry ruchowe Rudolfa Labana, których koncepcję rozwijał w latach 1920–1930, jak również sfilmowane w plenerze w 1924 fragmenty choreografii Mary Wigman *Szenen aus einem Tanzdrama* (Sceny z dramatu tanecznego).

Historyczne źródła drugiej kategorii tańca environmentalnego, tj. choreografii scenicznych, które wydobywają wybrane aspekty ekosystemu i/lub jakości konkretnego miejsca, to m.in. improwizowane choreografie Loïe Fuller inspirowane kwiatami, naturalnym ruchem motyli i innych elementów natury; choreografie Isadora Duncan, w których technika ruchowa wykorzystywała motyw fali; choreografia Doris Humphrey *Water Study* (Studium wody, 1928); choreografia Merce’a Cunninghama *Beach Birds* (Ptaki plażowe, 1991) i wiele innych.

Do historycznych źródeł trzeciej kategorii tańca environmentalnego, tj. edukacyjnych praktyk somatycznych, treningu tanecznego, badań nad ruchem, odbywających się całkowicie lub częściowo w środowisku naturalnym, zaliczyć można m.in. praktyki parateatralne Jerzego Grotowskiego i jego współpracowników realizowane w latach 1967–1969 [May 2005]; metodę Body Weather, opracowaną przez japońskiego tancerza *butô* Tanakę Mina na farmie Body Weather Farm, założonej przez niego w 1985 w miejscowości Hakushu w Japonii, rozpowszechnianą także przez jego uczniów – Tess De Quincey (Australia), Stuarta Lyncha (Dania) i Franka van de Vena (Holandia); Body Mind Centering®, kontakt improwizację, edukację somatyczną prowadzoną przez Marthę Eddy w Moving On Center – The School of Participatory Arts and Somatic Research w Nowym Jorku i in.

Aksjologicznym punktem wyjścia tańca environmentalnego jest nieantropocentryczna teoria wartości, rozpoznająca niepodważalną rolę i wartość każdego gatunku w funkcjonowaniu ekosystemu. Pozwala ona na odwrócenie antropocentrycznej i zawłaszczającej relacji człowieka z naturą i rozwinięcie niezaborbcej szczodrości wynikającej z „nieustającej uważności i lojalności wobec wszystkich bytów i wszystkich relacji, nawet tych najprostszych i najmniej widowiskowych, znajdujących się w naszym najbliższym otoczeniu” [Stewart 2010: 36]. Z perspektywy ekofenomenologii taniec environmentalny, jako zjawisko znajdujące się na przecięciu prakseologii, aksjologii i ontologii, pozwala ciału i środowisku wejść ze sobą w relację opartą nie na całkowitym zlanii się, lecz na chiazmatycznym wzajemnym przenikaniu [Merleau-Ponty 1996: 135–158]. W tym procesie ciało tańczące staje się nie tyle ciałem poruszającym się w krajobrazie naturalnym, ale jego *symptomem* – *ciałobrazem* (*bodyscape*), czy też *ciałotopografią* (*body topography*) [Stewart 2010: 35]. Tancerz negocjuje ruch w relacji z krajobrazem, a z tego somatycznego doświadczenia wyłania się poczucie czasu i związku/splotu, „empatycznego współuczestnictwa” w ekosystemie.

Wśród współczesnych działań w obrębie tańca environmentalnego warto wymienić Global Water Dances – międzynarodową inicjatywę powołaną do życia przez certyfikowanych analityków ruchu z Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies. W ramach GWT od 2011 na całym świecie realizowane są plenerowe choreografie komponowane zgodnie z labanowską metodą chórów ruchowych, podejmujące tematykę związaną z wodą i jej znaczeniem w ekosystemie. Polskę w tym projekcie reprezentuje choreografka Iwona Wojnicka. Do tańca environmentalnego zaliczyć należy także wieloletni projekt choreograficzny Bird Brain Migrations (Migracje Ptasich Mózgów, 2000–2005), zrealizowany przez Jennifer Monson – założycielkę Interdyscyplinarnego Laboratorium Sztuki Natury i Tańca (iLAND) w Nowym Jorku; działania Joanny Stein (*Crude*, 2010) i Merián Soto (*Branch Dances*, 2013).

Ważnym katalizatorem rozwoju tańca environmentalnego jest także działalność ośrodka Earth Dance założonego w 1976 przez choreografkę Liz Lerman i od 2011 kierowanego przez Cassie Meador oraz SEEDS Festival (Somatic Experiments in Earth, Dance + Science), powołany do życia przez Margit Galanter i Olive Bieringę, organizowany przez ośrodek ekologiczno-artystyczny Earthdance w USA.

Wśród polskich tancerzy i choreografów do nurtu tańca environmentalnego zaliczyć można wybrane projekty Anny Haracz, Iwony Olszowskiej, Pawła Dudzińskiego, Krzysztofa Jerzaka, Tomasza Bazana, Teatru Amareya, Tatiany Kamienieckiej i działalność Studia Burdąg prowadzonego przez choreografkę i tancerkę – Marię Stokłosę.

BIBLIOGRAFIA: May, T.J., *Re-memembering the Mountain. Grotowski's Deep Ecology*, [w:] *Performing Nature. Explorations in Ecology and the Arts*, red. G. Giannachi, N. Stewart, Berne 2005; Merleau-Ponty, M., *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996; Stewart, N., *Dancing the face of place. Environmental dance and eco-phenomenology*, „Performance Research” 2010, nr 15.

Katarzyna Pastuszek

Taniec futurystyczny

koncepcja tańca stworzona w nurcie futuryzmu, proklamowanego w 1909 przez włoskiego poetę Filippo Tommaso Marinettiego, który szczególny nacisk kładł na ruch i sposób jego przedstawienia. Idee i założenia estetyki tańca futurystycznego zostały wyrażone w jego *Manifesto della danza futurista* (Manifest tańca futurystycznego, 1917), gdzie sformułował m.in. zasady nowej choreografii, która ma się opierać na fuzji człowieka i maszyny. Taniec futurystyczny miał być nieharmoniczny, asymetryczny, dynamiczny i „wolnosłowy”. Za najbliższy ideom tańca futurystycznego Marinetti uważał taniec Loïe Fuller, wykorzystującej w budowaniu efektu artystycznego grę światła i fakturę tkanin.

Pozbawiony sentymentalizmu, zmysłowości i romantyzmu, taniec futurystyczny wprowadzał (często z humorem) estetykę maszyny, dynamizmu i szybkości; jego przebiegowi miał towarzyszyć „hałas zorganizowany” i orkiestra „hałasników” (idea Luigi Russola). Intencje zbliżenia człowieka i maszyny prowadziły do mechanizacji i marionetyzacji tancerza, głównie za sprawą kostiumu, minimalizując znaczenie samego ruchu i ciała. Gest miał być stylizowany i skodyfikowany, w sekwencjach ruchowych pojawiały się nawiązania do akrobatyki i sportu. Futuryści nie odnosili się do techniki tańca, którą w dużym stopniu pozostawiono improwizacji, co było związane ze stosunkowo niewielką aktywnością futurystów w dziedzinie choreografii (wiele baletów powstało tylko jako projekty).

Marinetti napisał trzy scenariusze choreograficzne: *Taniec awiacyjny*, *Taniec szrapnela* i *Taniec kartaczownicy*. Poematy te interpretowała na początku lat 30. XX w. tancerka klasyczna Giannina Censi w formie widowiska nazwanego *aerodanza*. Wpisała się tym w nurt licznych eksperymentów futurystycznych, skupionych na połączeniu tradycyjnej sztuki z przedrostkiem *aero-*, wskazującym na relacje sztuki z futurystycznym ideałem: samolotem.

Jeden z najsłynniejszych spektakli tańca futurystycznego *Ballo meccanico futurista* (Ivo Pannaggi, Vinicio Paladini, 1922) podejmował tematykę wyobcowania człowieka jako niepokojącej konsekwencji dominacji maszyny i otwierał drogę innym podobnym kreacjom w Europie. Był to balet bez muzyki, w którym rytmiczną polifonię tworzył dźwięk motocyklowych silników. Dwaj tancerze wchodzili pomiędzy widzów, wykonując ruchy mimetyczne, zgodne z rytmem silników, tańczyli na drabinach i wykonywali skoki akrobatyczne. W *Anibcam del 3000* (1924, tytuł to anagram słowa „maszyna”) Fortunato Depero dla pary tancerzy mających odtwarzać role dwóch lokomotyw zakochanych w kierowniku stacji zaprojektował kostiumy w formie rurowych pancerzy z maskami w kształcie kominów. Depero jest też autorem scenografii do *Chant du Rossignol* (1920, choreogr. Leonid Miasin) dla Baletów Rosyjskich, odrzuconej ostatecznie przez Siergieja Diaghilewa. W *Balli plastici* (1919) Depero pozostał wierny ludycznym inspiracjom, a zamiast tancerzy wprowadził marionetki. Jedyny w repertuarze Baletów Rosyjskich spektakl bez tancerzy, oparty na projektach scenograficznych *Feu d'artifice* (1917), to dzieło Giacomo Balli. Projekt innego baletu Balli *Macchina Tipografica* (1914) opierał się natomiast na naśladowaniu działania maszyny drukarskiej – ruchy złączonych ramion tancerzy imitowały rytm, podczas gdy ich stopy, jako młoty czy tłoki, uderzały w podłogę. W *L'Angoise des machines* (1927) Ruggero Vasari wprowadził natomiast ruch pantomimiczny. Pociągnęło to za sobą szereg spektakli, spośród których przedstawienia stworzone przez Enrica Prampoliniego (1894–1956) z udziałem mimów (m.in. Toshi Komori) odniosły duży sukces na scenach paryskich. Prampolini wykorzystał na kostiumy lejące się materiały, aby umożliwić tancerzom ekspresyjne ruchy (m.in. *Théâtre de la pantomime futuriste*, 1927). W kręgu zbliżonym do tańca futurystycznego należałoby także umieścić twórczość Valentine Saint-Point, która w 1912 ogłosiła *Manifeste de la Femme Futuriste* (Manifest Kobiety Futurystycznej). Lata 20. są najbardziej intensywnym okresem rozwoju tańca futurystycznego, a właściwa mu estetyka maszyny i mechanizacji pojawia się m.in. w pracach Oskara Schlemmmera oraz niektórych choreografiach Bronisławy Niżyńskiej.

BIBLIOGRAFIA: Brandstetter, G., *Poetics of Dance. Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, New York 2015; Kireńczuk, T., *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Kraków 2008; Marinetti, F.T., *La Danse futuriste*, [w:] *Danser sa vie. Écrits sur la danse*, Paris 2011; Strożek, P., *Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, Łódź 2017.

Joanna Szymajda

Taniec jazzowy

technika tańca ukształtowana pod wpływem muzyki jazzowej. Geneza tańca jazzowego związana jest z historią niewolnictwa i sięga XIX w. Podstawą jego rozwoju stały się tradycyjne tańce plemienia Bantu, wywodzącego się z południowo-środkowej Afryki. Do ewolucji techniki tańca jazzowego, głównie w stylu *tap dance*, przyczyniły się również obyczaje taneczne niewolników przywożonych do Ameryki Północnej z obszarów zachodnioafrykańskich.

Termin jazz pierwotnie oznaczał „siłę”, „ekstazę”. Obecnie przyjął formę czasownikową i ma wiele znaczeń, np. *jazz around* – „być stale w ruchu”, *jazz up* – „poruszać”. Kolejnym istotnym etapem krystalizowania się cech tańca jazzowego były *social dances* (zob. *tańce towarzyskie*), funkcjonujące jako forma towarzyska (zakładały udział, nie obserwację) przy różnych uroczystościach i wydarzeniach w afrykańskich grupach etnicznych; przekształcały się one w *choreografię* sceniczną. Taniec jazzowy nie jest techniką czystą stylistycznie, składa się z elementów zaczerpniętych z różnych technik i rodzajów tańca. Jest fuzją tradycji etnicznych, wchłoniął cechy tańca różnych narodów, a także elementy baletu, *modern dance*, a we współczesnym obrazie również technik *tańca ulicznego*. Zasadnicze cechy pozwalające rozpoznać taniec jazzowy to izolacja i policentryzm. Izolacja, czyli niezależne uruchamianie poszczególnych części ciała (głowy, ramion, klatki piersiowej, bioder) w różnych płaszczyznach i różnym tempie, jest stałym elementem tańców afrykańskich i afroamerykańskich. Aby ją osiągnąć, należy najpierw wywołać rozluźnienie – *relaxation*, a potem napięcie poszczególnych partii ciała. Zasada ta prowadzi do policentryzmu, czyli ruchu mającego wiele ośrodków. Ruch w tańcu jazzowym inicjowany jest w postawie *collapse*, rozluźnionej, pochylonej, na ugiętych kolanach, i skierowany jest ku ziemi. Akcenty rytmiczne zaznaczają ruch w dół. Taniec jazzowy w pierwszym okresie rozwijał się głównie w Ameryce Północnej, najpierw w środowiskach czarnych tancerzy (Katherine Dunham, Pearl Primus, Alvin Ailey). W latach 40. XX w. elementami tańca jazzowego zainteresowali się biali tancerze. Proces syntezy z techniką *modern* pozwolił na uformowanie się zunifikowanego kształtu tańca jazzowego, który w latach 60. ubiegłego stulecia dotarł także do Europy, znajdując wybitnego popularyzatora w osobie Matta Mattoxa. W Polsce taniec jazzowy rozpropagował szwajcarski tancerz, choreograf i pedagog Alain Bernard, uczeń Marthy Graham i Waltera Nicksa, który prowadził kursy tańca jazzowego poczynając od lat 70. minionego stulecia. Bernard rozróżniał trzy style jazzowe: *primitive jazz* – reprezentowany głównie przez tancerzy afroamerykańskich, *modern jazz* – stanowiący wspólnotę cech jazzowych, oraz *pop jazz* – wchłaniający nowe formy taneczno-muzyczne, dające efekt w postaci *lirical jazz*, *latin jazz*, *jazz-hop* i in. Technika jazzowa stanowi podstawę stylu Kieleckiego Teatru Tańca.

BIBLIOGRAFIA: Bernard, A., D. Wessel-Therhorn, *Taniec jazzowy*, przeł. P. Stanisławski, M. Węśławska, Warszawa 2000; Frich, E., *The Matt Mattox Book of Jazz Dance*, New York 1983; Günter, H., *Jazz Dance. Geschichte. Theorie. Praxis* (w nowej redakcji J. Frege), Leipzig 2005; Midol, N., H. Pissard, *La Danse Jazz: de la tradition à la modernité*, Paris 1984.

Jagoda Ignaczak

Taniec klasyczny

[akademicki]

technika tańca scenicznego wykorzystywana do tworzenia i wykonywania widowisk baletowych (baletów klasycznych). Taniec klasyczny ewoluował z renesansowych i barokowych tańców dworskich we Włoszech i Francji, na bazie których dworscy nauczyciele tańca i baletmiistrzowie (choreografowie) opracowali skodyfikowaną technikę. Opierając się na kombinacjach kroków i skoków wykorzystywanych w ówczesnych tańcach towarzyskich, jak menuet, oraz pracując nad zwiększeniem zakresów ruchu kończyn w stawach, doprowadzono do powstania techniki, której zasadami są: wykręcenie (*en dehors*), pion i równowaga (*aplomb*). Zasady

tańca klasycznego spisał na podstawie estetycznych kanonów klasycznej sztuki starożytnej Carlo Blasis w dziele *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* (1820), opisując i nazywając po francusku (terminologia baletowa) każdą pozycję ciała i ruch tancerza. Posługując się opisanymi formami i terminologią, choreografowie XIX, XX i XXI wieku tworzyli i tworzą balety klasyczne. Choć możliwości wykonawcze artystów baletu wciąż są rozwijane i udoskonalane oraz pojawiają się nowe metody nauczania techniki tańca klasycznego, to baza zasadniczo pozostaje niezmienna.

Katarzyna Gardzina



Il. 80. Choreograf nurtu tańca konceptualnego Raimund Hoghe jako Maria Callas w spektaklu solowym *36 Avenue Georges Mandel*, Art Stations Foundation, Poznań 2011. Fot. Jakub Wittchen ©Art Stations Foundation

Taniec konceptualny

określenie nowych kierunków tańca w Europie na przełomie XX i XXI w, nawiązujących do praktyk i manifestów twórców *postmodern dance*. Z jego obecnością w dyskursie krytycznym wiąże się paradoks zastrzeżeń do tego terminu, płynących zarówno ze strony praktyków, jak i teoretyków tańca, a wynikających z nadmiaru nieprecyzyjnych skojarzeń ze sztuką konceptualną oraz pejoratywnym nacechowaniem, którym często go obdarzano. Między innymi w związku z tym poszukiwano innych określeń, wśród których zastosowanie zdobyły: „nowy taniec” i „nie-taniec”. Taniec konceptualny jest definiowany w opozycji do *modern dance* i baletu klasycznego, podkreśla się jego kontestujący stosunek do mechanizmu iluzji teatralnej, opowiadania i budowania ról.

Przedstawiciele tańca konceptualnego negowali imperatywy modernistyczne obecne w krytyce i marketingu tańca. Szedł za tym postulat zniesienia podziału na dyscypliny artystyczne, kategorie narodowościowe oraz specjalizację na artystów, teoretyków i krytyków, którzy winni być kolektywnie odpowiedzialni za powstanie, wyprodukowanie spektaklu i dyskurs o nim. W 2001 w Wiedniu został ogłoszony *Manifesto for an European Performance Policy*, w którym zawarto główne postulaty nurtu. Twórcy z kręgu tańca konceptualnego stawiają sobie za cel prowokowanie intelektualne widza, skupiając się na eksperymentalnej metarefleksji na temat „nowego ciała”, które pozbawione jest stereotypów, przyzwyczajęń, a niekiedy nawet techniki. Przyglądają się także samej konstrukcji spektaklu, regułom rządzącym relacją scena–widz, stereotypom ruchowym, kadrom dominujących estetyk tańca i praktyk tanecznych, odwołując się przy tym często do alternatywnych metod pracy, np. kolektywu, czerpiąc z popkultury i innych dyscyplin artystycznych. Ruchowy minimalizm, długie pauzy „w dzianiu się”, pewnego rodzaju wsobność prezentacji, zamiana spektaklu w wykład, instalację lub prezentację naukową nie sprzyjały początkowo pozyskaniu szerokiej widowni, a często wywoływały gwałtowny sprzeciw. Taniec konceptualny, stawiając na autorefleksję i dużą dozę teoretyzowania, jest mocno obecny w dyskursie teoretycznym, sytuującym ten nurt w kontekście nowego społeczeństwa, polityczności, komunikacji i postulatu akceptacji szeroko pojmowanej inności. Za głównych przedstawicieli tańca konceptualnego uznaje się: Jérôme’a Bela, Xaviera Le Roya, Borisa Charmatza, Myriam Gourfink, Marię José La Ribot, Thomasa Plischke, Raimunda Hoghe, Verę Mantero, Meg Stuart, Jonathana Burrowsa, Martena Spangberga, Mette Ingvartsen. W Polsce nurt ten był mocno obecny w programie performatywnym Stary Browar Nowy Taniec, realizowanym w Art Stations Foundation w Poznaniu, stanowi także ważną część programu Festiwalu Ciało/Umysł. Z polskich twórców w jego orbicie sytuują się prace choreografek związanych z Centrum w Ruchu oraz działalność kolektywu KEM.

BIBLIOGRAFIA: Jeroen, F., *Zaginiona historia tańca (nie)konceptualnego*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Szymajda, J., *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013.

Jagoda Ignaczak

Taniec ludowy

taniec tradycyjny stanowiący część kultury danej społeczności lokalnej, zaliczanej do niższych warstw społecznych (ludu). Wśród badaczy brak jednak porozumienia co do szczegółowego określenia przedmiotu i zakresu rozumienia terminu taniec ludowy. W Europie Wschodniej przeważa stanowisko, by pod tym terminem rozumieć wszelkie formy ekspresji ruchowej, które mają określone schematy ruchu, a jednocześnie intencjonalnie nie stanowią działań wykonywanych w codziennych celach użytkowych, choć są z nimi powiązane kulturową konwencją ruchu. Do tak rozumianych tańców ludowych zalicza się więc tańce obrzędowe, tańce zabawowe, jak i tańce–zabawy, ale jednocześnie bardzo często ogranicza się ich występowanie wyłącznie do wiejskich społeczności agrarnych. Na przykład Grażyna Władysława Dąbrowska za tańce ludowe uważa „tradycyjne, w geograficznie zróżnicowanym zasięgu, zasoby tańców mieszkańców wsi, przejmowane w wiejskich środowiskach lokalnych w drodze bezpośredniego, międzypokoleniowego przekazu: naturalnego, niezamierzonego pokazu starszej generacji i równie naturalnego jego przejmowania przez kolejne generacje w drodze obserwacji i naśladowania” [Dąbrowska 2006].

Na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych za taniec ludowy uznaje się głównie „tańce będące własnością danej społeczności i tańczone dla przyjemności wykonawcy” [La Meri 2013] czy też „tańce do celów rekreacyjnych z wyłączeniem tańców wymagających specjalnych umiejętności” [Thurston 1954]. W tym ujęciu poza nawias wyłącza się więc tańce obrzędowe, tańce pracy czy np. stepowanie, choć szerzej traktuje się grupę użytkowników tańców ludowych. Pomimo istniejących różnic zdania badacze są zgodni co do tego, że taniec zainspirowany tańcem ludowym (taniec folklorystyczny, folkloryzm), jak również wprost przeniesiony w całkiem odmienny kontekst sceny lub ekranu (taniec etnologiczny) albo też wykonywany dla celów komercyjnych nie jest już tańcem ludowym, gdyż zmiana środków, kontekstu czy też intencji wywołuje zmianę schematów i form ruchowych, a tym samym wyjście poza ramy wyznaczone konwencją kultury lokalnej. W badaniach zwraca się również coraz częściej uwagę na fakt, że postępujące procesy urbanizacji, wzrost mobilności społecznej, rozwój mediów, jak również zmiana form działalności gospodarczej mieszkańców wsi niszczą fundamenty dawnych kultur ludowych, w tym ich podsystemu tanecznego, w związku z czym obecnie mamy do czynienia już jedynie z pozostałościami dawnych tańców ludowych, które nie stanowią dzisiaj głównego nurtu życia społecznego. Taniec ludowy jest przedmiotem badań etnochoreologii i antropologii tańca.

BIBLIOGRAFIA: Dąbrowska, G.W., *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2006; La Meri, R.M.H., *Spanish Dancing*, Whitefish, MT 2013 (wyd. 1 – New York 1948); Lange, R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988 (wyd. 2 – Poznań 2009); Lange, R., *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Toruń 1960 (wyd. 2 – Poznań 1995); Lange, R., *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn 1978; Prokosch Kurath, G., *Panorama etnologii tańca*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 2000/2001, nr 11–12; Thurston, H.A., *What is a folk dance?*, „Folk Dancer” 1954, nr 1.

Tomasz Nowak

Taniec neoklasyczny

XX-wieczna odmiana tańca klasycznego, bazująca na klasycznej technice, pozycjach etc., ale dająca więcej swobody wyrazowej przez wprowadzenie bardziej zróżnicowanych *port de bras*, połączeń między pozycjami, kroków łączących nieskodyfikowanych w technice klasycznej, swobodniejszych ruchów tułowia, a także elementów akrobatyki, np. w podnoszeniach. Ojcem tańca neoklasycznego jest George Balanchine, który opierając się na wykształceniu klasycznym, wyniesionym z rosyjskiej szkoły baletowej, stworzył własną jego wersję na potrzeby swoich nowatorskich baletów, tworzonych najpierw w zespole Baletów Rosyjskich, a następnie w Ameryce Północnej.

Katarzyna Gardzina

Taniec sakralny

może mieć charakter magiczny lub mimetyczny. W pierwszym przypadku rozumiany jest jako działanie sprawcze, które polega na wykonywaniu ruchów lub gestów w świecie fizycznym w przekonaniu, że skutkują one w przestrzeni duchowej, obiektywnie transcendentnej i pozamaterialnej lub w przestrzeni wewnętrznej (psychicznej) w odniesieniu do jednostek. W drugim przypadku performans

taneczny wykonywany jest w celu odtworzenia lub tylko zilustrowania historii mitycznej, co powoduje, że ma on formę narracyjną (odgrywanie ról) lub symboliczną (sekwencje gestów), prezentowaną za pomocą ustalonego (niekoniecznie uświadomionego) języka ruchowego, zrozumiałego w obrębie danej społeczności. Taniec rytualny realizuje nie tylko cele kultu, lecz również terapeutyczne i propeuteutyczne (taniec szamański) oraz integracyjne (taniec wojenny, taniec folklorystyczny), zarówno wobec uczestników, jak i obserwatorów tanecznego działania. Do tańca religijnego należy też indywidualny lub grupowy taniec ekstatyczny (hinduizm, taniec chasydzki, taniec derwiszów), często przyjmujący postać „opętania” przez istotę duchową (nigeryjski rytuał *yoruba*, brazylijski *candomblé*), najczęściej rozpoznana jako postać mityczna. Osiąganie stanów „nawiedzenia” może też sytuować się w przestrzeni psychicznej (tantra, tarantela), niekoniecznie interpretowanej religijnie.

Sylwetki tańczących wyznawców boga lub czcicieli duchów pojawiają się wśród najstarszych rysunków naskalnych, a potem na glinianych naczyniach i kamiennych oraz metalowych przedmiotach. Opis tańca jako rytualnego performansu odnajdziemy w tekstach wszystkich dawnych religii i w tekstach większości wielkich religii obecnie aktywnych. Najprawdopodobniej ustrukturyzowany ruch jednostek i grup ludzkich stanowił najpierwotniejszą formę kultu religijnego, poprzedzającą słowo i obraz. W Grecji antycznej taniec stanowił część trójjedynego *chorei*, na którą składały się poza nim także słowo i muzyka. W tym układzie przez taniec rozumiano wszelki ruch ciała, wykonywany w celach ekspresyjnych, mimetycznych, a w końcu rytualnych, najczęściej współistniejący ze śpiewem i poezją. Pozostając w obszarze działań kultu religijnego, taniec stał się częścią liturgii wczesnochrześcijańskiej, a później dramatu liturgicznego, gdzie przetrwał aż do późnego średniowiecza. W szczególności ojcowie Kościoła na Wschodzie (Bazyli Wielki, Grzegorz z Nazjanzu) odnosili się do tańczenia z aprobatą, z kolei na Zachodzie św. Augustynowi przypisuje się wręcz apologię tańca jako formy idealizującej ludzką cielesność. Chociaż bywał potępiany przez niektórych wczesnych teologów (Orygenes, Tertuliana), to jednak dopiero reformacja, w szczególności kalwińska i purytańska, oraz katolicka reakcja na nią, spowodowały usunięcie tańca z miejsc chrześcijańskiego kultu. W poł. XVI w. sobór trydencki uporządkował sposób odprawiania liturgii, ostatecznie wyprowadzając z niej taniec, który pozostał jedynie jej możliwym wzbogaceniem. Taneczny sposób wyrażania religijnych emocji oraz taneczna formuła modlitwy obecne są jednak do dzisiaj w niektórych lokalnych społecznościach chrześcijańskich, w szczególności wśród mieszkańców Afryki, Afroamerykanów oraz rdzennych mieszkańców obu Ameryk. Najczęściej taniec towarzyszy wówczas śpiewom chóralnym (*gospel*), rzadziej indywidualnym (*soul*) albo wraca do świątyni we współczesnych formach dramatu liturgicznego czy wspólnotowych adoracji; bywa też elementem inspirowanych chrześcijaństwem form psychodramy.

Nieco inaczej rzecz się miała w judaizmie i w islamie. Taneczna forma kultu religijnego szczególnie rozpowszechniła się w społecznościach chasydów wschodnioeuropejskich, obecnie rozsiadanych po całym świecie, gdzie pozostaje żywa do dzisiaj. Islam natomiast wykorzystuje taniec w celach kultowych rzadko i niechętnie, do nielicznych wyjątków należy ekstatyczny taniec derwiszów safickich, będący formą modlitwy, a nawet mistycznego zjednoczenia z bogiem. Wśród największych i najstarszych religii świata taniec ma szczególne znaczenie w hinduizmie. Bóg Śiwa, jeden z trzech trójjedynych bogów hinduistycznego panteonu, nazywany jest „boskim tancerzem”, gdyż poprzez swój taniec miał obdarzyć świat życiową energią, żeby następnie dokończyć, również poprzez taniec, jego zniszczenia, a potem kolejnego odrodzenia w następnym cyklu. Taniec w dawnym i we współczesnym hinduizmie jest formą kultu świątynnego i domowego; wykonywany zarówno grupowo, jak i indywidualnie z łatwością przekracza granice religii, stając się częścią życia społecznego oraz indyjskiego teatru. Formę taneczną mają do dziś praktykowane gatunki dawnego, mitologicznego teatru indyjskiego: *kathakali*, *kathak*, *bhartanatjam* i inne.

W postantycznej kulturze zachodniej taniec szybko opuścił obszar religii, stając się rozrywką lub sztuką. Ale również w tej formie spektakl *taneczny* korzystał z motywów mitologicznych, a czasem też biblijnych, co pośrednio wiązało go z sakralnym dziedzictwem. Kiedy w XVII w. powstała opera, która miała ambicje ożywienia związków ze starożytną *choreą*, taniec stał się jej ważnym elementem. Wszakże dopiero modernizm przyniósł powrót religii do tańca – jako tematu i jako źródła inspiracji. Zaplecze rytualne, aczkolwiek już zsekularyzowane, pozostało natomiast obecne w niektórych formach *tańca ludowego*, w szczególności grupowych, które intencjonalnie zacierają granice między uczestnikiem a obserwatorem, doprowadzając tego drugiego do partycypacji, zrazu emocjonalnej, potem fizycznej, a w końcu wiodąc do integracji wykonawców i widzów w formie „świętowania”.

W XX w. nacisk zaczęto kłaść na przeżycia performerera oraz rodzaj partycypacji emocjonalno-intelektualnej odbiorcy kosztem prezentacji wizualnej i dramatycznej narracji. U początków tańca ekspresyjnego jedna z jego inicjatorek, amerykańska artystka Isadora Duncan, zrzuciła baletowy kostium, aby ciałem przyrodzianym w starożytną tunikę dać wyraz emocjom analogicznym do ekstazy bachantek z orszaku Dionizosa. Za nią poszły artystki (nie przypadkiem kobiety), twórczynie *modern dance*. Amerykańska tancerka Martha Graham stworzyła technikę taneczną, która łączyła nowoczesną estetykę z wiedzą anatomiczną oraz ekspresją o proveniencji duchowej. W swoich narracyjnych choreografiach często odwoływała się do motywów biblijnych oraz do obyczajów i form liturgicznych lokalnych denominacji protestanckich, a także do rytuałów rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej. Jej amerykańscy nauczyciele – Ruth St. Denis i Ted Shawn, współpracownicy – Doris Humphrey, Eric Hawkins, i następcy – José Limón, Paul Taylor i wielu innych, poszli tą samą drogą, łącząc technikę *modern dance* z tradycją chrześcijańskiej religijności Nowego Świata. Temat lokalnej religijności okaże się szczególnie ważny dla kultury Afroamerykanów, bardzo często wyrażającej się w tańcu współczesnym. Do najznakomitszych artystów tego nurtu należą: Pearl Primus, Katherine Dunham, Alvin Ailey (jego *Revelations* nawiązują do tańców liturgicznych w chrześcijańskich kościołach Afroamerykanów). Religia i rytuał jako temat wróciły też do europejskiej sztuki tańca. W 1913 odbyła się premiera baletu *Święto wiosny* Igora Strawińskiego w choreogr. Wacława Niżyńskiego, którego libretto oparte było na słowiańskim rytuale. W późniejszych latach powstawały liczne spektakle oparte na religijnych lub quasi-religijnych motywach, począwszy od swobodnych aluzji i cytatów aż po próby stworzenia teatralnych analogii kultowych rytuałów: twórczość Shawna i St. Denis, Ericka Hawkinsa, np. w *Ritual of Descent* czy jego dramat rytualny *Plains Daybreak*, Trend Hanyi Holm – przykład rytualnego traktowania tańca niemieckiej szkoły Mary Wigman, twórczość Marthy Graham, np. *Primitive Mysteries*, Humphrey w *Shakers*, Limóna np. w *There is a Time*, Donalda McKayle’a w *Blood Memories*. Współcześnie inspiracje i motywy religijne znajdziemy w choreografiach Laury Deen, Kei Takei, Wilsona Pico czy Akrama Khana.

W 2. poł. XX w. taniec współczesny, rozumiany jako aktywność cielesno-duchowa, stał się na dobre podstawą nowoczesnego aktorstwa. Twórcy tacy jak Jerzy Grotowski czy Peter Brook sceniczne działanie porównywali ze starożytną *choreą*, podkreślając zerwanie z mimetyzmem gestu na rzecz cielesnej ekspresji performerera, której celem jest wytworzenie swoistej wspólnoty duchowej aktorów i widzów; obaj też chętnie sięgali po religijne motywy: chrześcijańskie (*Apocalipsis cum figuris* Grotowskiego) czy hinduistyczne (*Mahabharata* Brooka).

BIBLIOGRAFIA: *Dance as Religious Studies*, red. D. Adams, D. Apostolos-Cappadona, New York 1993; Highwater, J., *Dance. Rituals of Experience*, Pennington, NJ, 1992; Kornaś, T., *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, Kraków 2017; Manor, G., *The Gospel According to Dance. Choreography and the Bible from Ballet to Modern*, New York 1980; Stewart, I.J.,

Sacred Woman Sacred Dance. Awaking Spirituality Through Movement and Ritual, Vermont 2000; Szturc, W., *Genetyka widowiska. Człowiek/Maska/Rytuał/Widowisko*, Kraków 2017; Wosien, M.-G., *Sacred Dance. Encounter with the Gods*, New York 1974.

Jadwiga Majewska

Taniec sportowy

to zbiorcza nazwa na style tańca, które łączą technikę, umiejętności artystyczne z atletyzmem i estetyką *show*; można w nich konkurować podczas zawodów sportowo-tanecznych. Do tańców sportowych należą m.in. *disco dance* (w tym *disco dance freestyle*), *street dance* (m.in. *hip-hop*, *popping*, *breakdance*) (zob. taniec uliczny), taniec jazzowy (w tym *jazz funk*), *latin freestyle*, salsa, *rock'n'roll* (w tym wersja akrobatyczna), taniec towarzyski: tańce standardowe (walc angielski, tango, walc wiedeński, fokstrot, *quickstep*) oraz latynoamerykańskie (*cha-cha*, samba, rumba, *pasodoble*, *jive*). Tańce te wymagają treningu aerobowego, często zawierają elementy akrobatyki sportowej i gimnastyki artystycznej; prezentuje się je w specjalnych kostiumach, do muzyki, w formie występu. Zawody odbywają się na poziomie krajowym i międzynarodowym, z udziałem publiczności; jurorzy oceniają m.in. technikę i wykonanie; funkcjonują różne kategorie wiekowe i klasy; w tańcu towarzyskim występują pary mieszane, w innych stylach występują soliści, duety, małe grupy i formacje.

Istnieje szereg organizacji zajmujących się współzawodnictwem w tańcu sportowym. Na świecie działają dwie główne konkurujące ze sobą organizacje, które zajmują się towarzyskim tańcem turniejowym: World Dance Council (której przedstawicielem w Polsce jest powstałe w 1956 Polskie Towarzystwo Taneczne) i World Dance Sport Federation (której przedstawicielem w Polsce jest Federacja Tańca Sportowego, prowadząca zawody również w pozostałych stylach tańca sportowego). Organizacją zrzeszającą kluby sportowe uprawiające inne tańce sportowe jest Polski Związek Tańca Sportowego, afiliowany przez Ministerstwo Sportu i Turystyki, członek międzynarodowej organizacji International Dance Federation z wyłącznym prawem prowadzenia współzawodnictwa sportowego o tytuł Mistrza Polski oraz powoływania kadry narodowej do reprezentowania kraju w zawodach rangi mistrzostw świata i mistrzostw Europy.

Taniec sportowy należy odróżnić od sportów gimnastycznych, w których pojawiają się elementy taneczne i choreograficzne (m.in. łyżwiarstwo figurowe, pływanie synchroniczne, aerobik sportowy, akrobatyka sportowa, gimnastyka artystyczna, skoki na trampolinie, tumbling).

BIBLIOGRAFIA: www.fts-taniec.pl (dostęp: 1.06.2022); www.idfdance.com (dostęp: 1.06.2022); www.pztsport.pl (dostęp: 1.06.2022); www.taniec.pl (dostęp: 1.06.2022); www.wdcdance.com (dostęp: 1.06.2022); www.worlddancesport.org (dostęp: 1.06.2022).

Sandra Frydrysiak

Taniec towarzyski

taniec wykonywany w celach rozrywkowych od najdawniejszych czasów. Początkowo nie był wyraźnie oddzielany od tańca ludowego i tańca widowiskowego. Zyskał popularność w XIX w. za sprawą tańców wirowych – walca i polki, oraz kadryla, lansjera itp. Wiek XX to okres szczególnie intensywnego rozwoju tańców towarzyskich. Pod wpływem kontaktów z kulturami

egzotycznymi tańczono brazylijską *maxixe* oraz afrykańsko-indiański *cake-walk*. Wraz z rozwojem muzyki jazzowej powstawały kolejne odmiany: *shimmy* i *charleston* (formy znane z groteskowych kroków eksponujących wykręcone pięty stóp na zewnątrz z jednoczesnym potrząsaniem ramion), a także *boogie-woogie*, *ragtime*, *jive*, *blues* i in. W okresie I wojny światowej prym wiodły tańce w parach w bliskim kontakcie. Powstał styl angielski (czasami nazywany europejskim), obejmujący tańce posuwiste takie jak fokstrot, a w późniejszym okresie styl amerykański, stosujący kroki krótkie, do szybkiej muzyki, np. *quickstep*. O kolejnej rewolucji można mówić w latach 40., kiedy pojawił się *rock and roll*, charakteryzujący się dynamicznymi wykopami (*kick*), oraz *twist*, wymagający energicznego skręcania na boki nóg, bioder i rąk. Równolegle na atrakcyjności zyskały tańce latynoskie: nie tylko rumba, samba, salsa, tango, ale też lambada, marengo czy mambo. Powstały też tańce disco. Do popularnych polskich tańców towarzyskich zaliczano najczęściej poloneza, krakowiaka, polkę oraz mazurka.

Ogromna różnorodność tańców, a także zróżnicowany poziom ich uprawiania, także na organizowanych turniejach tańca towarzyskiego, zrodził potrzebę ich uporządkowania. Od 1920 w Wielkiej Brytanii, która była kolebką profesjonalizacji tańca towarzyskiego, odbywał się Black Pool Festival, a od 1922 Mistrzostwa Świata w Tańcu Towarzyskim (World Ballroom Dance Champions). Pierwsze próby usystematyzowania tańców towarzyskich podjęto podczas Great Conference w Londynie w 1929. W latach 40. wyznaczono Standardy Stylu Międzynarodowego, a w latach 60. opracowano Światowy Program Taneczny (World Dance Programme), zatwierdzony przez Międzynarodową Radę Tańca Towarzyskiego, który ustala podstawowe zasady teoretyczne tańców towarzyskich i figury taneczne.

Obecnie termin taniec towarzyski stosowany jest na określenie 10 tańców: pięciu standardowych i pięciu latynoamerykańskich, wykonywanych na turniejach zarówno przez pary amatorskie, jak i zawodowe, podczas których można zdobyć klasy: E (najniższa), D, C, B, A oraz zawodową – S (najwyższa). Tańce standardowe obejmują: walc angielski, walc wiedeński, nieco trudniejszy w wykonaniu fokstrot, pełne ekspresji argentyńskie tango oraz szybką odmianę fokstrota – *quickstep*, tańczony systemem czwórkowym. Tańce latynoamerykańskie to: romantyczna brazylijska rumba, dynamiczna kubańska samba, cha-cha, amerykański *jive* i argentyńskie *paso-doble* – wzorujące się na symbolice walki torreadora z bykiem. Do najważniejszych międzynarodowych organizacji tańca towarzyskiego należą: World Dance Council oraz World Dance Sport Federation, a w Polsce Federacja Tańca Sportowego, Polski Taniec SA i Polskie Towarzystwo Taneczne. Popularyzacją turniejowych tańców towarzyskich w naszym kraju zajmował się Marian Wieczysty. Do dzisiaj w Krakowie organizowany jest co roku turniej o puchar jego imienia.

BIBLIOGRAFIA: Allen, J., *Taniec towarzyski dla żółtodziobów*, Poznań 2006; Moore, A., *Ballroom Dancing*, London 1986; *Światowy Program Taneczny*, „Zeszyt Metodyczny nr 1”, red. A. Golonka, Kraków 2003; Wieczysty, M., *Taniec towarzyski*, Warszawa 1958.

Lilianna Bieszczad

Taniec tradycyjny

taniec stanowiący element tradycji społeczności o zróżnicowanym geograficznie zasięgu, przekazywany z pokolenia na pokolenie w trakcie bezpośredniego, naturalnego i niezamierzonego pokazu starszych generacji i przejmowany przez kolejne generacje w drodze obserwacji i naśladownictwa. Tak przejmowane zasoby (dziedzictwo poprzednich pokoleń) podlegają procesom

waloryzacji, aktualizacji i ewentualnie uzupełnieniu przez aktualnych użytkowników o repertuar adaptowany od innych grup, dostosowywany jednak do konwencji tańców przejętych od starszych pokoleń. Głównymi czynnikami determinującymi tradycje taneczne danego społeczeństwa są: panujący system gospodarczy, wyznaniowy i etyczny, struktura społeczna (klasy, grupy społeczne i zawodowe), warunki geograficzne i klimatyczne, środowisko architektoniczne, poziom ekonomiczny, kultywowany system zwyczajów społecznych. Trwałość repertuaru warunkują więc: samowystarczalność ekonomiczna społeczności, samodzielność społeczno-polityczna, względna izolacja od otoczenia kulturowego, brak podziału klasowego i zachowanie atrakcyjności danego typu ruchu tanecznego. Kategoria tańca tradycyjnego może zaś być odnoszona do każdej warstwy społecznej spełniającej wskazane powyżej warunki, choć najczęściej odnoszona jest do tańca ludowego i plemiennego. Charakterystycznymi cechami repertuaru tradycyjnego są: ujednolicone normy zachowań tanecznych i pozatanecznych, synkretyzm form tanecznych i muzycznych, a często również symbolicznych, oraz dominacja funkcji integrującej. Tradycyjne tańce tworzą organiczny kompleks o jasno określonym stylu, w którym wyodrębnić można pierwszoplanowe tańce reprezentatywne dla całego zestawu repertuarowego, przejmujące zwykle ważne społecznie funkcje (społeczne lub magiczne) oraz narzucające swoje cechy pozostałemu repertuarowi, w tym przyjmowanemu.

BIBLIOGRAFIA: Dąbrowska, G.W., *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*, Warszawa 2006; Lange, R., *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*, Kraków 1988 (wyd. 2 – Poznań 2009); Lange, R., *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu*, Toruń 1960 (wyd. 2 – Poznań 1995); Lange, R., *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Londyn 1978; Prokosch Kurath, G., *Panorama etnologii tańca*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Etnochoreologicznego” 2000/2001, nr 11–12; Thurston, H.A., *What is a folk dance?*, „Folk Dancer” 1954, nr 1.

Tomasz Nowak

Taniec uliczny

[ang. *street dance*]

termin obejmujący różne style taneczne, będące elementem kultury miejskiej i w tym kontekście prezentowane; stanowią wyraz ekspresji subkulturowej. W latach 60., na fali antywojennych protestów i hippisowskiej idei powrotu do natury, zaczęto cenić autentyczność tanecznej ekspresji. Popularne stały się wówczas afroamerykańskie formy tańca, takie jak *watusi* czy *jerk*, które charakteryzowały się swobodą i elastycznością ruchu, a na ulicach, w parkach i przejściach podziemnych rozwijały się różne formy tańca ulicznego, które miały być przede wszystkim przestrzenią indywidualnej ekspresji. Najbardziej rozpoznawalne formy to *breakdance*, symbol lat 70. i undergroundowej kultury Nowego Jorku, i *hip-hop* (lata 80.). Pojawienie się tańca ulicznego w dzielnicach zamieszkałych przez Afroamerykanów i hiszpańskich imigrantów wyznaczyło trendy w całej Ameryce i na świecie (dzięki rosnącej wówczas popularności teledysków i produkcji muzycznej). *Breakdance*, *break dancing* (znany też jako *rocking*) to forma tańca ulicznego związana z kulturą *rap* i sztuką *graffiti*, a jej nazwa (*breaking* – łamanie) na poziomie technicznym odnosi się do przełamywania granic różnych gatunków – tanecznych (*electric boogie*, *popping*, *locking*, *robot dancing*, *wave-ing*), w tym afroamerykańskich tańców (*lindy hop*, *charleston*, *capoeira*), azjatyckich sztuk walki, akrobacji, improwizacji i pantomimy – i mieszania ze sobą

ich elementów. Traktowany jako forma tanecznego współzawodnictwa, opierał się na kilku zasadach: taniec był improwizowany do muzyki (granej na żywo przez DJ-a lub puszczonej z płyty), której towarzyszyła słowna, rapowana narracja; pokazy odbywały się w przestrzeni miejskiej i brały w nich udział grupy (złożone głównie z młodych mężczyzn – b-boyów), których przedstawiciele prezentowali solowe popisy, a spośród nich wybierano zwycięzcę. Początkowy format prezentacji był wyrazisty – wejście do środka okręgu; nawiązanie kontaktu z publicznością; zejście do podłoża (*breaking*) i *footwork*, czyli charakterystyczna, gwałtowna praca nóg, „okrężny skan” przestrzeni [Banes 1998: 538]; obroty na ramionach, pośladkach lub plecach (*spin*); przyjęcie pozy i zatrzymanie jej (*freeze*); powrót do kręgu. Na indywidualny styl miała wpływ wirtuozeria i technika, a także żart i dowcip. Znane grupy b-boyów to m.in. Nigger Twins, Clark Kent, Zulu Kings, New York City Breakers, Rocksteady Crew, a wyróżniający się wówczas tancerze to Crazy Legs, Prince Ken Swift, Baby Love, Powerful Pexter, Flip Rock. Do 1983 konkursy były sponsorowane przez kluby muzyczne albo producentów filmowych; można było w nich wygrać nagrody pieniężne lub miejsce w filmowych obsadach. Od lat 80., dzięki medium filmu (produkcje takie jak *Wild Style*, *StyleWar*, *Flash Dance*, *Breakin*, *Breakin 2*, *Beat Street*) i teledyskom (wytwórnia Motown Records), *breakdance* stał się popularny nie tylko w Stanach Zjednoczonych. Jego forma i znaczenie zmodyfikowały się, gdy zmienił on scenę – z ulicznej na hale koncertowe, teatry i kluby. W Polsce *break* pojawił się w poł. lat 80., a za pierwszy półprofesjonalny zespół uznaje się szczecińską formację taneczną Be-Bop, założoną ok. 1986.

W latach 70. na Zachodnim Wybrzeżu Stanów Zjednoczonych rozwinęły się style muzyczne również zaliczane do tańca ulicznego – *popping* i *locking*. Pierwszy, improwizowany i z elementami akrobacji, opiera się na rytmicznych „blokowanych” ruchach (*lock*), wykonywanych do muzyki DJ-a. Podobnie jak w *break dancing* tancerze pojedynkują się w ulicznych zawodach. Z kolei *locking* łączy elementy *robot dancing* i *electric boogie*, a ciało uruchamiane jest poprzez szarpnięcia (*pops*) poszczególnych jego partii (*pop arm*, *leg pops*, *chest pops*).

W latach 80. popularny był *hip-hop*, który korzystał z elementów *poppingu* i *lockingu*, ale jego charakterystycznym elementem był oparty na skoku *bounce* i *groove*, czyli powtarzana akcja ciała w ramach indywidualnego, dopasowanego do muzyki ruchu. Wówczas wykształciła się też forma *slam dancing* (*moshing*), wzorowana na elementach angielskiej kultury *punk* i tańcu *pogo*. Taniec do muzyki *hard core* polegał na podskokach w górę i spadaniu w dół w szybkim tempie oraz celowo powodowanych kolizjach tańczących. Charakterystycznym elementem był *stage diving*, czyli skok ze sceny w kierunku widowni, która miała utrzymać na ramionach ciało skaczącego.

W latach 90. rozgrywki uliczne organizowane były już sporadycznie, a wraz z rozwojem muzyki klubowej i didżejki pojawił się nowy styl muzyczno-taneczny *house* (nazwa od klubu Warehouse w Chicago), który inkorporował elementy *breakdance*, dostosowując formę z solowej do tańca w parach i w grupie, a wyrazistą rytmikę *rapu* zamieniając na płynną linię melodyczną. Lata 90. to również czas popularyzowania *breakdance* w Japonii i w Europie. Do europejskich prekursorów należą Battle Squad (Niemcy), TDB – Tod Durch Breakdance (Niemcy), Second to One (Wielka Brytania), Enemy Squad (Węgry). Do najważniejszych dzisiejszych konkursów w Stanach Zjednoczonych, kolebce tańca ulicznego, należą B.Boy Summit, a w Europie Battle of the Year i Juste Debout.

BIBLIOGRAFIA: Chang, J., *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, London 2005; Schloss, J.G., *Foundation. B-boys, B-girls and Hip-Hop Culture in New York*, Oxford 2009.

Magdalena Zamorska

Taniec współczesny

pojęcie obejmujące całość technik, estetyk i gatunków tańca, które wyłoniły się w XX i XXI w. Termin pojawia się w piśmiennictwie w różnych okresach i odnosi się zazwyczaj do działalności współczesnych autorów twórców, nie jest więc ścisłym określeniem gatunkowym, ale wskazaniem na aktualność działań artystów.

Dla rozwoju tańca współczesnego ważny był wzrost powszechnego zainteresowania ciałem i ruchem na przełomie XIX i XX w., przekładający się na nowe praktyki artystyczne (*biomechanika*, trening fizyczny aktora) i społeczne (np. popularność gimnastyki), a także ogólne ruchy reformatorskie i nowe idee tego okresu (*eurytmia*, *wegetarianizm* czy *psychoanaliza*). Istotą jego ewolucji jest z jednej strony odkrycie dyskursywności ciała i poszukiwanie nowych form wyrazu artystycznego związanego z ruchem, z drugiej – przewartościowanie sfery ideologicznej, położenie akcentu nie tylko na to, jak taniec wygląda, ale przede wszystkim na to, co znaczy. Definiowany często przez negację jako przeciwstawny baletowi, nie tyle odrzuca technikę klasyczną (np. w Stanach Zjednoczonych mało znaną na początku XX w.), co poszukuje nowych środków wyrazu dla choreografa i tancerza. Niektórzy twórcy amerykańskiego *modern dance* (Martha Graham, Merce Cunningham), pionierzy gatunku teatru tańca (Kurt Jooss) czy współczesnej neoklasyki (Maurice Béjart, George Balanchine), korzystali w swojej pracy również z elementów techniki klasycznej.

Określenie taniec współczesny zawiera w sobie szereg pochodnych terminów, pojawiających się w literaturze przedmiotu. Pojęcie „taniec nowoczesny” (niem. *der moderne Tanz*) po raz pierwszy do literatury wprowadził Hans Brandenburg w 1913, odnosząc je do prac Mary Wigman i Rudolfa Labana [Brandenburg 1921]. W 1930 Wigman, podczas odczytu w Paryżu, stosowała też inne określenie – „taniec naszych czasów”. Badacz Rudolf Lämmel w 1928 używał terminu „nowoczesny” w miejsce „nowy” (niem. *der neue Tanz*), stosując je zarówno w odniesieniu do gimnastyki Bess M. Mensendieck, jak i stylu Anny Pawłowej [Lämmel 1928]. W latach 1931–1932 John Martin opisał w serii swoich wykładów kategorię *modern dance*, uznając ją z kolei za charakterystyczną dla prac amerykańskich artystów oraz przeciwstawną tańcowi klasycznemu i tańcowi romantycznemu [Martin 1933]. Jednocześnie Martin zaznacza, że pojęcie *modern* nie jest odpowiednikiem pojęcia „współczesny”, bo nie jest wystarczająco pojemne. O konsekwencjach tak ujętego teoretyzowania estetyk jako narodowych pisze Susan Manning, kładąc nacisk na fakt, że najnowsze badania historyczne uwzględniają transnarodowe korzenie tańca modernistycznego [Manning 2017]. W programie Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Warszawie w 1933 pojawiły się określenia takie jak: taniec nowoczesny, taniec wyzwolony, taniec dramatyczny, zaś jednym z elementów programu był pokaz nowych form scenicznych, oparty jednak w dużym stopniu na inspiracjach folklorem. Irena Turska na określenie nowych form tańca początku XX w. używała terminu balet nowoczesny lub balet współczesny [Turska 1962], które należałoby jednak odnieść tylko do nurtów nawiązujących w wyraźny i afirmatywny sposób do baletu klasycznego. W najnowszej literaturze polskiej można się spotkać z wymiennie stosowanymi określeniami taniec nowoczesny i taniec współczesny; pierwszy przyjął się zasadniczo jako odnoszący się do form pochodnych od *disco dance* czy *break dance*.

Judith Mackrell w odniesieniu do tańca kształtującego się w Wielkiej Brytanii od lat 60. XX w. pisała o *New Dance* (nowym tańcu), odróżniając go od tańca *modern* i włączając w tę kategorię zarówno teatr fizyczny DV8 Physical Theatre, jak i łączącą punkową awangardę z techniką klasyczną Michael Clark Company czy formalny i minimalistyczny styl Rosemary Butcher. Mackrell podkreśla również wymiennność terminów *modern dance* i *contemporary dance* na gruncie

brytyjskim [Mackrell 1992]. We Francji taniec współczesny rozwijał się od lat 50. XX w., ale dopiero na przełomie lat 70. i 80. manifestował się jako gatunkowo wyodrębniona nowa fala – *nouvelle danse française* (lub *danse d'auteur*). Określenie to akcentuje zarazem współczesność formy, jak i jej ścisłe powiązanie z osobą autora [Louppe 1997]. W Belgii używano natomiast pojęcia *nouvelle vague belge/flamande* (nowa fala belgijska/flamandzka), łączącego różne estetyczne zjawiska, które pojawiły się na scenie tanecznej od lat 80. XX w.

Terminy: taniec współczesny, nowoczesny i *modern dance* w ciągu XX w. odnosiły się więc do bardzo różnych zjawisk. W piśmiennictwie anglojęzycznym terminy *modern dance* i *contemporary dance* bywają stosowane zamiennie (także w słownikach tańca), chociaż można między nimi wskazać zasadnicze różnice wynikające zarówno z historii, jak i estetyki. *Modern dance* ma swoje szkoły i techniki, *contemporary dance* z kolei opiera się przede wszystkim na indywidualności artysty.

Taniec współczesny zapożycza więc z nurtów klasycznych, historycznych, tradycyjnych i modernistycznych, nie warunkując tego perfekcyjnym opanowaniem poszczególnych technik. W jego ramach twórcy prowadzą pogłębiony dialog estetyczny z innymi dyscyplinami, zwłaszcza sztukami plastycznymi, teatrem, cyrkiem, muzyką, nowymi mediami. Amerykański *modern dance* jest w tej perspektywie pewnym wyodrębnionym etapem w historii tańca współczesnego, a zarazem zamknięciem etapu modernistycznego w historii tańca. André Lepecki pisze o modernizmie w tańcu jako okresie autonomizacji tej sztuki, a sam taniec określa jako „praktykowanie współczesności” [Lepecki 2012]. Szczegółowo estetykę modernistyczną w rozwoju tańca współczesnego omawia m.in. Mark Franko [Franko 1995].

Krytycy podnoszą także pozaestetyczne wyznaczniki pojęcia taniec współczesny, takie jak istotność procesu twórczego jako organicznej pracy, w której znaczenie, cel, forma i materia nie wynikają z uprzednich założeń, dla których należy znaleźć wyraz, lecz pojawiają się w trakcie procesu (Marianne Van Kerkhoven). Bojana Kunst i Bojana Cvejić łączą natomiast współczesność w tańcu z kategorią polityczną i ekonomią produkcji [Kunst 2016, Cvejić 2015].

Etapy rozwoju tańca współczesnego

Francuscy badacze Isabelle Ginot i Marcelle Michel proponują następujący podział chronologiczny kształtowania się tańca współczesnego:

- prekursorzy i teoretycy ruchu w XIX i na początku XX w. (François Delsarte, Émile Jaques-Dalcroze, Laban);
- pionierzy początku XX w. (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis i Ted Shawn);
- pokolenie wielkich mistrzów do lat 50. XX w. (Jooss, Wigman, Graham, Doris Humphrey, José Limón, Oskar Schlemmer, Alwin Nikolais);
- przełom Cunninghama, lata 50. XX w. (przez Roberta Copelanda uważany za początek postmodernizmu w tańcu [Copeland 2003]);
- postmodernizm amerykański oraz pokolenie powojenne (pierwsza generacja postmodernistów – okres Judson Church – zob. Judson Dance Theater, lata 60. i 70. oraz Grand Union i drugie pokolenie lat 80. i 90. XX w.);
- współczesność, z wyodrębnieniem takich zjawisk, jak japońskie *butō*, niemiecki teatr tańca, *nouvelle danse française*, belgijska (flamandzka) nowa fala, *physical theatre*;
- nowe formy: Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Vera Mantero, Meg Stuart, La Ribot. Okres ten, przypadający pomiędzy 1990 a 2000, charakteryzuje polityczność dyskursu, krytyka instytucji, powrót alternatywnych technik lat 70., wpływ nowych technologii [Ginot, Michel 2002].

Wczesny modernizm

Początki tańca współczesnego związane są z twórczością pionierów, takich jak Duncan (taniec wyzwolony, inspiracja naturą i kulturą grecką), St. Denis (czerpiąca z kultur orientalnych) i Fuller (autorska metoda pracy z *kostiumem* i światłem), Baletami Rosyjskimi Siergieja Diaghilewa w Paryżu (nowoczesny zespół międzynarodowy, działający na zasadzie impresaryjnej, oparty na repertuarze łączącym technikę klasyczną z nowoczesną muzyką, malarstwem i tematami folklorystycznymi) oraz pierwszymi teoriami pracy z ciałem, gestem i ruchem (Delsarte, Laban, *rytmika* Jaques-Dalcroze'a). Taniec na początku XX w. wpisywał się w praktyki modernizujące inne sztuki z pewnym opóźnieniem, ale także własną charakterystyką, m.in. tym, że to przede wszystkim kobiety artystki wyznaczyły jego nowe trendy. Taniec modernistyczny miał ilustrować napięcia społeczne pomiędzy gloryfikacją jednostki a możliwościami odwołania się do masy i partycypacji. Charakterystyczna dla wczesnych nurtów modernistycznych była z jednej strony forma solowa jako przeważający sposób wypowiedzi artystycznej, z drugiej zaś prace nad tzw. *chórami ruchowymi* (Laban) i innymi działaniami zespołowymi unifikującymi wykonawców. Dominującą estetyką lat 20. i 30. był niemiecki *Ausdruckstanz* – znany także jako taniec ekspresjonistyczny (taniec wyrazisty), w Stanach Zjednoczonych jako niemiecki taniec ekspresjonistyczny, a w Anglii jako „taniec Europy Centralnej” (nazywany tak z uwagi na fakt, że reprezentowany był przez liczną grupę artystów uciekających przed wojną do Wielkiej Brytanii) czy też „taniec absolutny” (określenie samej Wigman). Swoje teorie i praktyki związane z tańcem współczesnym wypracowały także środowiska awangardowe, takie jak futuryści (taniec futurystyczny) czy Bauhaus (Schlemmer). Jednym z najważniejszych wydarzeń tego okresu była premiera przełomowego dla historii muzyki i tańca *Święta wiosny* Igora Strawińskiego w choreogr. Wacława Niżyńskiego (Théâtre des Champs Élysées, Paryż, 29 V 1913). W pierwszych trzech dekadach XX w. powstało wiele szkół tańca, ponadto odbywały się międzynarodowe konkursy choreograficzne (Paryż, Warszawa, Wiedeń) oraz kongresy tańca (Niemcy). Istotny był również kontekst ogólnokulturowy, m.in. paryskie wystawy światowe oraz występy artystów z Azji (Sada Yakko), czy też wpływy afroamerykańskie i kultury popularnej (Josephine Baker).

Modernizm i Cunningham

Wraz z wybuchem II wojny światowej i emigracją wielu artystów z Niemiec (z drugiej strony – współpracą niektórych wybitnych przedstawicieli tańca niemieckiego z reżimem III Rzeszy) terenem najsilniejszego rozwoju tańca stały się Stany Zjednoczone. Emigracja wpłynęła także na rozprzestrzenienie się nowych form tańca w Wielkiej Brytanii, Azji czy krajach Ameryki Łacińskiej. Działalność wychowanków szkoły Denishawn (Graham, Humphrey, Charles Weidman) zapoczątkowała nową erę tańca amerykańskiego. Pojęcia *modern* użyła sama Graham, formułując tezę, że jest to nowoczesny taniec amerykański. Jego główne cechy opisał Martin, wymieniając m.in. ruch jako podstawowy materiał tańca, dynamikę, metakinezę (połączenie sfery fizycznej i psychicznej, czyli uznanie możliwości wyrażania uczuć i stanów psychicznych przez ruch), indywidualizm (taniec nie jako system, ale punkt widzenia), rezygnację z tradycyjnej formy (każdy tworzy własną formę) [Martin 1969]. Estetykę amerykańskiego tańca *modern* charakteryzują wystylizowane ruchy i napięcia energetyczne, ujęte w czytelne struktury (tematy i wariacje), przekazujące uczucia i formułujące społeczne przesłania. Muzyka, rekwizyty, scenografia, kostiumy i oświetlenie dostosowane są do tematu choreografii. *Modern dance* łączy inspiracje prymitywistyczne i nowoczesne, opierając się na antyakademickiej formie wyrazu.

Modern dance wypracował swoje techniki (technika Graham, technika Limóna) i język pojęciowy. Szkoła Graham stała się podstawą rozwoju tańca współczesnego m.in. w Izraelu, głównie za sprawą Ohada Naharina. W stylu *modern dance* sytuują się też prace New Dance Group Anny Sokolow (społeczne i polityczne komunikaty) czy nurt *negro dance*, czyli nowoczesne formy taneczne rozwijane w społeczności afroamerykańskiej. Równolegle rozwija się balet neoklasyczny, głównie dzięki George'owi Balanchine'owi, dawnemu choreografowi Baletów Rosyjskich. Były tancerz zespołu Graham – Cunningham wraz z kompozytorem Johnem Cage'em stworzył model współpracy, który stał się przyczynkiem do odwrócenia się od modernistycznego kanonu, m.in. dzięki wprowadzeniu kompozycji opartej na grach losowych, decentralizacji przestrzeni i całkowitej niezależności tańca od innych tworzywy spektaklu (muzyki, dekoracji i kostiumów).

Postmodernizm

Warsztaty prowadzone przez Roberta Dunna w zespole Cunninghama były miejscem spotkań i formowania się kolejnej generacji twórców nurtu określanego jako *postmodern dance*. Terminu *postmodern dance* użył po raz pierwszy Michael Kirby, wydając w 1975 specjalny numer „The Drama Review” poświęcony próbie definicji tego zjawiska jako gatunku.

Sally Banes wskazuje na zawiloci terminologiczne związane ze stosowaniem pojęć *modern dance* i *postmodern dance*, dowodząc, że taniec postmodernistyczny lat 60. i 70. jest w swojej naturze głęboko modernistyczny, jest właściwym modernizmem w tańcu, a określenie *postmodern* wynika z historycznego porządku. W tym sensie dopiero pokolenie twórców lat 80. w Stanach Zjednoczonych byłoby właściwym postmodernizmem w tańcu. Niemniej Banes uznaje odmiennność ewolucji tańca jako sztuki na tyle istotną, a trzy dekady, na które przypada jego rozwój, na tyle spójne, że możliwe jest objęcie ich jednym terminem tańca postmodernistycznego (*postmodern*) [Banes 2013].

Głównymi przedstawicielami tego pokolenia byli artyści skupieni w interdyscyplinarnym kolektywie Judson Dance Theatre (JDT), m.in. Steve Paxton (twórca *contact improvisation* – kontakt improwizacji), Yvonne Rainer (autorka programowego dla tego pokolenia *No Manifesto*), Trisha Brown, David Gordon, Meredith Monk, Douglas Dunn, Simone Forti, Lucinda Childs, Deborah Hay. W tym samym czasie w Kalifornii działała ukierunkowana holistycznie Anna Halprin. Ta wczesna epoka *postmodern dance* to przede wszystkim głęboka analiza medium tańca – jego natury, struktury, historii, funkcji. Ciało i cielesność oraz jej społeczne konotacje stają się tematem tańca, nie tylko narzędziem pracy; definicja tańca wiąże się z czasem, przestrzenią (zob. przestrzeń dla tańca) i właśnie ciałem. W spektaklach i performansach pojawił się „zwykły” ruch i wzorce kinestetyczne zaczerpnięte z innych sztuk (muzyka) czy sportu. Tańczono w salach gimnastycznych, kościołach, parkach, muzeach, na dachach budynków, ulicach. Wszystkie te elementy redefiniują także radykalnie relację scena–widownia i artysta–widz. Banes wskazuje na kilka faz w procesie kształtowania się tańca postmodernistycznego: lata 60. to okres wyodrębniania się tego nowego gatunku (twórczość JDT), wczesne lata 70. to faza analityczna (zapowiada ją *Trio A* Rainer, prace Brown oparte na metodzie akumulacji bądź improwizacja strukturalna, solowe improwizacje Paxtona; charakterystyczne jest tutaj pojawienie się partytury choreograficznej, wyeksponowanie procesu choreograficznego oraz naukowe podejście do ciała); późniejsze lata 70. – „metafora i metafizyka”, czyli moment, gdy mocniej zaistniała w tańcu ascetyczna duchowość i filozofie Wschodu, oraz lata 80. – „odrodzenie treści”, czyli proces reakcyjny na nadmierny formalizm końca lat 70., przywracający narrację, temat, ekspresję, emocje, muzykę; jego wyrazem był m.in. bogaty nurt autobiograficzny czy kompozycje Childs do muz. Philippa Glassa.

Współczesność w Europie

W okresie powojennym w Europie taniec był daleki od postmodernistycznych eksperymentów amerykańskich, które wpłynęły na niego dopiero około lat 90. W latach 50. Jooss po powrocie z Anglii prowadził w Essen Folkwangschule, która stała się kuźnią wiodących twórców, tzw. *Tanztheater*, wśród których pojawiły się Pina Bausch, Susanne Linke i Reinhild Hoffmann. Bausch jest najsłynniejszą przedstawicielką tego gatunku, który rozwinęła w autorskiej formie z zespołem *Tanztheater Wuppertal*. Korzystała zarówno ze szkoły Joossa, jak i doświadczeń nowojorskiego stażu, aby stworzyć unikalną formułę opartą na indywidualizmie wykonawców i postmodernistycznych zabiegach konstrukcyjnych (montaż, powtórzenie), połączonych z emocjonalną i psychologiczną treścią spektakli. Charakterystyczny styl rozwijała od końca lat 70. we współpracy ze scenografami Rolfem Borzikiem, a następnie Peterem Pabstem oraz dramaturgiem Raimundem Hoghe. Linke i Hoffmann uważane są z kolei za spadkobierczynie tradycji *Ausdruckstanz*. W tym czasie swoistą odmianę *Tanztheater* – teatr choreograficzny rozwijał Johann Kresnik, zaś jego minimalistyczną wersję, nawiązującą do estetyki Bauhausu – Gerhard Bohner.

Idea „tańca dla mas” realizowała się natomiast w pracy Francuza Maurice’a Béjarta, który łączył wysoką jakość wykonawczą z formą dostępną dla szerokiej publiczności, czego wzorem są prace takie, jak *Święto wiosny* (1959) czy *Boléro* (1961). W utworzonej przez niego w Belgii szkole Mudra kształciło się kolejne pokolenie nowego tańca, którego przedstawicielkami są m.in. Anne Teresa de Keersmaecker i Maguy Marin. De Keersmaecker (po stażu w Nowym Jorku) wprowadziła do choreografii minimalistyczną muzykę i właściwe jej zabiegi konstrukcyjne. Powtórzenie, minimalizm, indywidualny język choreograficzny, a także feminizm (pierwszy skład zespołu Rosas był wyłącznie kobiecy) to cechy opisujące styl de Keersmaecker, ewoluujący, ale pozostający zawsze w mocnej relacji z muzyką. Na scenie belgijskiej pojawili się także twórcy bliscy estetyce teatru tańca (Alain Platel, Sidi Larbi Cherkaoui) czy też wywodzącego się z krajów anglosaskich teatru fizycznego (jego najsłynniejszym przedstawicielem jest grupa DV8 założona przez Lloyda Newsona, a w Belgii Wim Vandekeybus), taniec stał się także istotną częścią prac reżyserów teatralnych (Jan Fabre, Jan Lauwers).

Lata 60. to również pierwsze momenty kształtowania się tańca współczesnego w Szwajcarii. Badaczki Anna Davier i Annie Suquet podkreślają znaczenie wspólnoty artystycznej w umacnianiu tych nowych nurtów. Szwajcaria niczym soczewka skupia w sobie wpływy wielu różnorodnych technik i metod, które taniec wypracował w ciągu XX w. – jazzu, rytmiki, *modern dance*, teatru tańca (w części niemieckiej *Tanztheater*, a włoskiej *teatrodanza*), improwizacji i baletu [Davier, Suquet 2016]. Podobnie we Francji cezurą wskazującą w dużym stopniu demokratyczny charakter tańca współczesnego były wydarzenia roku 1968. Kształtująca się w ciągu lat 70. i 80. generacja twórców *nouvelle danse française* korzystała przede wszystkim z doświadczeń tańca ekspresjonistycznego i modernistycznego. Każdy z artystów wypracował swój własny styl, np. prace Marin niosą mocne polityczne i społeczne przesłanie, Jean-Claude Gallotta inspirował się psychoanalizą, Régine Chopinot eksplorowała modele przeniesione ze świata sportu czy mody, a Philippe Decouflé ludyczne wzorce kultury popularnej czy cyrku. W Szwecji rozwój tańca współczesnego wyznaczany był przede wszystkim przez zespół Cullberg Ballet, natomiast w Holandii od lat 60. do 90. dominował współczesny balet (m.in. Hans van Manen, Jiří Kylián). Odrębna dynamika rozwoju tańca współczesnego w poszczególnych krajach europejskich związana jest ściśle z warunkami historycznymi i politycznymi. Reżim faszystowski zablokował rozwój tańca we Włoszech, natomiast różne formy ustroju socjalistycznego i komunistycznego w Europie Środkowo-Wschodniej znacznie opóźniły pojawienie się nowych form tańca w tym regionie. W latach 90. odnowiła się tradycja *Tanztheater*, dzięki twórcom takim jak Hoghe czy Sasha Waltz.

W Polsce historia tańca współczesnego rozpoczęła się w okresie międzywojennym, kiedy to rozwijał się taniec modernistyczny, głównie za sprawą działalności uczennic Wigman (Poli Nireńskiej, Ireny Prusickiej), ale II wojna światowa zahamowała rozwój tańca, natomiast w latach powojennych dominowały początkowo balet klasyczny, tańce narodowe i taniec ludowy, nieliczne próby podejmowania współczesnych kompozycji muzycznych i nowych form utrzymywały się na afiszu bardzo krótko. Wiele zespołów miało w repertuarze także polskie propozycje baletowe, takie jak *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego czy cieszące się wielkim uznaniem *Harnasie* (muz. Karol Szymanowski) w choreogr. Eugeniusza Paplińskiego. Natomiast już od lat 50. działalność Janiny Jarzyny-Sobczak wzbogacała język baletowy o współczesne elementy. Na rozwój tańca współczesnego wpłynęła również działalność Wrocławskiego Teatru Pantomimy (Henryk Tomaszewski), nie pomijając znaczenia prac Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora czy środowiska sztuk plastycznych. Zasadniczą zmianą było założenie w 1973 przez Conrada Drzewieckiego Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego. Najbardziej intensywny rozwój tańca współczesnego nastąpił od lat 90., kiedy to powstała cała sieć festiwali tańca współczesnego, stworzono Śląski Teatr Tańca i kształciła się nowa generacja twórców. Po 2000 badacze wskazują na rosnące zróżnicowanie estetyczne i gatunkowe, związane ze zmianą formatu z zespołowego na indywidualny, co wyraża się m.in. w określeniu nowej generacji twórców terminem „pokolenie solo”.

Prace amerykańskich twórców *postmodern* wpłynęły na twórczość europejską dopiero w latach 90. Aktywna stała się wówczas grupa artystów, niejednorodna ani wiekowo, ani estetycznie, których twórczość określa się mianem m.in. tańca konceptualnego czy nie-tańca. Jak podkreśla Jeroen Fabius, jest to termin wzbudzający wiele dyskusji i nierzadko odrzucany przez artystów, a nawet krytyków i teoretyków [Fabius 2012]. Podobnie jak modernizm i postmodernizm konceptualizm w tańcu nie przekłada się na analogiczne do innych sztuk charakterystyki i relacje pomiędzy twórcą, dziełem a odbiorcą. Taniec konceptualny jako ostatni w XX w. etap rozwoju tańca współczesnego, związany jest przede wszystkim z powrotem do alternatywnych praktyk lat 70., autorefleksją, autoreferencyjnością, krytyką instytucjonalną, dekonstrukcją ram teatralnych spektaklu tańca. Jego kształtowanie się dostrzegli i opisali najpierw krytycy związani ze sztukami plastycznymi (Jean-Marc Adolphe), a pierwszą charakterystykę pokoleniową przedstawił m.in. Helmut Ploebst [2001]. Na początku XXI w. pojawili się kolejni twórcy tzw. nowej choreografii, czy też nowych form, których prace charakteryzuje m.in. hybrydalna estetyka i wzrost znaczenia nowych technologii.

Obecnie scena tańca współczesnego obejmuje techniki i style, które nawiązują do niemalże wszystkich wymienionych estetyk, coraz chętniej zapożyczają te metody i techniki również balet współczesny.

BIBLIOGRAFIA: Banes, S., *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. A. Grabowski, J. Majewska, Kraków 2013; Brandenburg, H., *Der Moderne Tanz*, München 1921; Copeland, R., *Merce Cunningham. The Modernizing of Modern Dance*, New York–London 2003; Cvejić, B., *Choreographing problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, London 2015; Davier, A., A. Suquet, *La danse contemporaine en Suisse. 1960–2010, début d’une histoire*, Carouge 2016; Fabius, J., *Zaginiona historia tańca (nie)konceptualnego*, przeł. M. Jankowski, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2012; Franko, M., *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington 1995; Ginot, I., M. Michel, *La danse au XXème siècle*, Paris 2002; Grau, A., S. Jordan, *Europe Dancing. Perspectives on Theatre, Dance, and Cultural Identity*, New York–London 2000; Jordan, S., *Striding Out. Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, Hampshire 2000; Kunst, B., *Artysta*

w pracy. *O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Warszawa–Lublin 2016; Lämmel, R., *Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der rhythmischen Gymnastik und des neuen Tanzes*, Berlin 1928; Lepecki, A., *Dance (Documentary of Contemporary Art)*, Cambridge 2012; Louppe, L., *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles 1997; Mackrell, J., *Out of Line. The Story of British New Dance*, Binsted 1992; Manning, S., *Naród i świat w tańcu modern*, przeł. A. Warso, [w:] *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, red. K. Słoboda, Łódź 2017; Martin, J.J., *The Modern Dance*, New York 1933 (wyd. 2 – 1969); Ploebst, H., *No wind, no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, München 2001; Turcka, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2010 (wyd. 1 – 1962).

Joanna Szymajda

Taniec wyzwolony

[ang. *free dance*, niem. *Freier Tanz*]

styl tańca powstały na początku XX w., którego pionierką była Isadora Duncan. Określenie taniec wyzwolony (także taniec wolny) odnosi się przede wszystkim do uwolnienia tańca od balastu przeszłości, zarówno gdy chodzi o konwencję, technikę, jak i oprawę. Reforma Duncan zakładała, że źródłem tańca jest naturalna skłonność człowieka do tańca, stłumiona w procesie cywilizacyjnym. Odrzuciła wszelkie zasady tańca klasycznego – nie tylko kroki, pozy i ewolucje taneczne, ale także ubiór i obuwie (*pointes*), co pozwalało na całkowite oswobodzenie ciała. „Giętki krzyż, rozluźnione mięśnie, swobodne ruchy głowy i ramion, krok na całej bosej stopie, naturalny wyraz twarzy – cały ten zasób środków wyrazu oparła na zasadzie, że swobodne ciało może wyrazić prostymi, naturalnymi ruchami wszystkie uczucia i przeżycia” [Turska 1983: 194]. Jako wzorzec tańca przyjęła zapis statycznych póz na antycznych wazach i reliefach, z których wywiodła elementy charakterystyczne dla jej własnych kompozycji: bieg na ugiętych kolanach, ekspresyjne gesty rąk, podskoki, odchylenie do tyłu głowy. „Duncan w tańcu używała aktywnie korpusu. Impulsy wychodziły od spłotu słonecznego, by podkreślić naturalną energię ruchu. Taniec nie był już sekwencją elementów zaczerpniętych z katalogu, ale celebrazją siły vitalnej” [Klimczyk 2010: 25]. Wykorzystywała ruchy naturalnie przyrodzone człowiekowi, spontaniczne, które miały tworzyć plastycznie piękną kompozycję. Odrzucając tradycyjny kostium, występowała w luźnych tunikach z powiewnego materiału, a jako tło dla jej występów wystarczały jednobarwne kotary. Nie opracowała żadnej techniki ani kanonów ruchu, dążąc jedynie do uzasadnienia tańca przeżyciem wewnętrznym. Strukturę tańca tworzyła muzyka, która narzucała rytm i dynamikę; w swoich pokazach korzystała przeważnie z utworów klasycznych (Ludwiga van Beethovena, Fryderyka Chopina, Franza Schuberta).

W tym samym czasie w podobnym kierunku szły próby Kanadyjki Maud Allan, która tworzyła taniec interpretacyjny (*interpretative dance*), silnie oparty na muzyce klasycznej i romantycznej (Chopin, Piotr Czajkowski), wykonywany w stylu neoantycznym, boso i w zwiewnej tunice. Występowała solo niemal na wszystkich kontynentach. Sławę przyniósł jej zwłaszcza taniec *Vision of Salomé* (Wizja Salome) z 1906.

Najważniejszymi przedstawicielkami tańca wyzwolonego w Polsce były: Halina Hulanicka (uczenica szkoły w Paryżu) i Jadwiga Hryniewiecka.

Taniec wyzwolony zdobył popularność dzięki szkołom duncanowskim organizowanym w latach 1904–1914 we Francji, w Niemczech i w 1921 w Moskwie, a z czasem przekazywany był też przez uczennice Duncan. W Polsce nauczano go zarówno w szkołach prywatnych, np. Janiny Mieczysławskiej

i Tacjanny Wysockiej, jak również w warszawskiej Szkole Baletowej przy Teatrze Wielkim, gdzie od 1924 uwzględniano elementy tańca wyzwolonego, a od 1925/1926 odrębny kurs prowadziła Zuzanna Spalkowska, lecz nie był on jeszcze stałym elementem programu nauczania, do którego wszedł dopiero od 1934. Nauczycielką tańca wyzwolonego była Hryniewiecka, ponieważ jednak Duncan w swoich szkołach nie wypracowała spójnego programu nauczania, skuteczność kształcenia zależała od inwencji pedagogów. Hryniewiecka kładła szczególny nacisk na ekspresję, wyrazistość i plastykę ruchu. Choć krytycy w tym czasie z dużą rezerwą odnosili się do nowych form tańca, to po pokazie adepty w 1935 Henryk Liński docenił wpływ tańca wyzwolonego na kształcenie tancerek klasycznych: „na szczególne uznanie zasługuje wprowadzenie techniki tańca nowoczesnego [...], [która] przeciwdziała skutecznie zbyt niemu usztywnieniu kręgosłupa przez technikę klasyczną i gimnastykuje całe ciało, wreszcie, co może najważniejsze, potęguje ekspresyjność ruchu” [Liński 1935].

BIBLIOGRAFIA: Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Liński, H., „Kurier Polski” 7 VII 1935; Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Małgorzata Leyko

Tanzfabrik Berlin

eksperymentalne centrum tańca współczesnego w Berlinie o szerokim programie edukacyjnym i artystycznym. Założone w 1978 przez kolektyw artystyczny: Christine Vilardo, Helmut Kugel, Reinhard Krätzig, Horst Zinsmeister (choreografka oraz tancerze występujący w pierwszym spektaklu *Everybody Dancers*). W pierwszych latach skład grupy zmieniał się dynamicznie, pojawiali się w nim m.in. Leanore Ickstadt, Jacalyn Carley, Hellmut Gottschild, Petra Kugel, Romy Haag, Kurt Koegel, Claudie Feest oraz Dieter Heitkamp. Towarzyszyła temu różnorodność estetyk, obejmująca tradycję *modern dance* i szkoły Mary Wigman, teatru tańca, Bauhausu oraz doświadczenia nawiązujące do *postmodern dance* oraz Living Theatre. W 1980 grupa otrzymała pierwszą dotację ze środków publicznych, stymulowało to jej profesjonalizację, ale nigdy nie stworzono stałego zespołu artystycznego. Mimo to w latach 90. rozpoczęła się stabilizacja i instytucjonalizacja zespołu, w czasie której przyjmowano różne modele organizacyjne i administracyjne. Centrum skupiło swoją działalność wokół współczesnych, eksperymentalnych form tańca oraz improwizacji, prowadząc szerokie działania w zakresie produkcji spektakli, promocji młodych artystów, wzmacniania rozwoju sztuki i teorii tańca oraz udziału w debacie publicznej. Do 2018 centrum zaprezentowało ponad 160 spektakli wystawionych gościnnie i wyprodukowało 86 własnych. Jest organizatorem czterodniowego Biennale Tanznacht Berlin – festiwalu berlińskiej sceny tańca. Działa jako ośrodek rezydencyjny i produkcyjny włączony w międzynarodowe sieci tańca, w tym europejską sieć Advancing Performing Arts Project, której członkiem jest także Fundacja Ciało/Umysł.

Program edukacyjny obejmuje dziesięciomiesięczne intensywne kursy tańca skierowane do osób chcących pogłębić swoją praktykę lub aplikować na studia taneczne. Dopasowywane indywidualnie do uczestników zajęcia uwzględniają balet, taniec współczesny, improwizację, kompozycję, anatomię, teorię tańca oraz szereg autorskich technik tanecznych (np. GaGa, kontakt

improvizacja, Axis Syllabus, *african dance*, *contemporary jazz*, *street dance* – zob. taniec uliczny, joga, Body Mind Centering®, pilates, metoda Feldenkraisa®, *butō*, *urban flow*). Kurs kończą publiczne prezentacje prac uczestników. Podobne zajęcia oferowane są przez centrum także w formie regularnych i nieregularnych warsztatów otwartych, skierowanych również do dzieci.

Dysponuje czterema studiami oraz sceną studyjną w dzielnicy Kreuzberg. Od 2010 posiada ośrodek produkcyjno-rezydencyjny, współtworząc UferStudios, mieszczące także międzyuniwersyteckie centrum dla tańca (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin – HZT).

W Tanzfabrik kształciło się oraz tworzyło wielu polskich artystów, w tym Ramona Nagabczyńska, Agata Siniarska oraz Karol Tymiński.

BIBLIOGRAFIA: Cramer, F.A., J. Lanteri, L. Orlok, A. Stein, *Remembering the future. 40 Jahre Tanzfabrik Berlin*, Berlin 2018.

Tomasz Ciesielski



Il. 81. *Café Müller*, choreogr. Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Nancy, 1980. Fot. Tadeusz Rolke. ©Agencja Gazeta

Tanztheater Wuppertal

zespół tańca, powstały z połączenia prowadzonego przez Pinę Bausch od 1969 w Essen Folkwang Tanzstudio z zespołem baletowym Wuppertaler Bühnen, którego dyрекcję objęła w 1973. W ciągu 36 lat pracy z tym zespołem Bausch wypracowała formę wyrazu estetycznego, która upowszechniła się jako nowy gatunek widowiska – teatr tańca – i wywarła silny wpływ na scenę

tańca w ostatniej ćwierci XX w. Przedstawienia tego zespołu stały się multimedialnymi komunikatami, w których w postaci kolaży przenikają się elementy tańca/ruchu, słowa, śpiewu, muzyki, projekcji filmowych. Powracającymi tematami w kolejnych przedstawieniach są samotność, tęsknota, wspomnienia z dzieciństwa, ciało jako medium własnego doświadczenia i historii społecznej. Pracę nad przedstawieniami zaczynało od konfrontacji z tematem/problemem wszystkich członków zespołu, których doświadczenia jako skojarzenia i asocjacje włączane były do scenariusza. Wsparciem dramaturgicznym dla choreografki i zespołu w latach 1979–1987 był Raimund Hoghe, zaś scenografię – minimalistyczną i skrótową – opracowywali Peter Pabst i Rolf Borzik, którzy jako pierwsi wykorzystali materiał naturalny – torf, listowie, wodę; od 1980 główną kostiumografką zespołu jest (tancerka) Marion Cito.

Przy rezygnacji z ciągłości narracji w kolejnych przedstawieniach rozwijane były wątki równoległe, inspirowane tekstami kultury (opera – *Ifigenia w Taurydzie*, 1974, oraz *Orfeusz i Eurydyka*, 1975, *Blaubart*, 1977; muzyką i dramatem – *Siedem grzechów głównych*, 1976; spektaklami tańca – *Frühlingsopfer* – *Święto wiosny*, 1976) bądź praktykami codziennymi – *Caffé Müller* i *Kontakthof* (oba 1978), których tematem było towarzyskie spotkanie ludzi w tańcu. Od 2. poł. lat 80. zespół z Wuppertalu zapraszany był do koprodukcji w różnych krajach. Efektem tej międzynarodowej współpracy były przedstawienia: *Viktor* (Rzym, 1986), *Palermo, Palermo* (Palermo, 1989), *Tanzabend II* (Madryt, 1991), *Nur Du* (Los Angeles/Austin, Texas, 1996), *Der Fensterputzer* (Hongkong, 1997), *Masurca Fogo* (Lizbona, 1998), *Wiesenland* (Budapeszt, 2000), *Água* (Brazylia, 2001), *Nefés* (Istanbul, 2003), *Ten Chi* (Japonia, 2004) i *Rough Cut* (Korea, 2005).

Zespół prowadzony przez Bausch zawsze miał charakter międzynarodowy i składał się z tancerek i tancerzy w różnym wieku. Po śmierci założycielki w 2009 członkowie jej teatru postanowili kontynuować działalność pod nazwą Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Zespół składa się obecnie z 34 tancerek i tancerzy pochodzących z 18 krajów, w wieku 25–68 lat, z których jedna trzecia nigdy nie pracowała z Bausch. Dyrektorem teatru w latach 2018–2022 była Bettina Wagner-Bergelt, od września 2022 dyрекcję objął francuski choreograf Boris Charmatz.

Teatr pięciokrotnie odwiedził Polskę: w 1987 we Wrocławiu pokazano najważniejsze spektakle *Frühlingsopfer* i *Café Müller*, w 1998 zaprezentowano *Nelken* w Warszawie oraz w 2009 we Wrocławiu. W 2011 zespół ponownie przyjechał do Warszawy, a w programie znalazły się znane z wcześniejszych wizyt *Frühlingsopfer* i *Café Müller* oraz *Vollmond*. W 2021 podczas 25. Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie zespół przedstawił *Kontakthof*.

BIBLIOGRAFIA: Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburg 2002; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Marczyński, J., *Dziesięć tańczących kobiet*, Warszawa 2016; Rembowska, A., *Teatr Tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009; Schulze-Reuber, R., *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2008; Servos, N., *Pina Bausch. Tanztheater*, München 2008.

Małgorzata Leyko

Tańce Bauhausu

cykl choreograficznych etud Oskara Schlemmera powstały w latach 1926–1927, w skład którego wchodziły początkowo m.in. *Raumtanz* (Taniec przestrzeni), *Formtanz* (Taniec form), *Kulissentanz* (Taniec kulis) i *Gestentanz* (Taniec gestów). Po raz pierwszy prace, przygotowywane w ramach warsztatu teatralnego Bauhausu w Dessau, pokazano podczas inauguracji sceny Bauhausu w 1926.

Do tego cyklu zalicza się także późniejsze etiudy w wykonaniu Mandy von Kreibitz *Stäbetanz* (Taniec drążków, 1928) i *Reifentanz* (Taniec obręcz, 1928) oraz Karli Grosch *Glastanz* (Taniec szkła, 1929) i *Metalltanz* (Taniec metalu, 1929).

Tańce Bauhausu można uznać za syntezę choreograficznego stylu Schlemmera, opracowanego teoretycznie w artykule *Matematyka tańca* z 1927. Artysta deklarował tam: „jestem za tym, aby zacząć od jeden raz jeden i od ABC, gdyż w prostocie widzę siłę, w której zakorzenione jest zawsze to, co nowe” [Schlemmer 2010: 55]. Poszczególne etiudy z cyklu mają przejrzystą, wyrazistą formę: stawiają w centrum uwagi widza ludzką figurę wykonującą proste, regularne ruchy, względnie manipulującą obiektami o geometrycznych kształtach. Dzięki zastosowaniu wywotowanych kostiumów w elementarnych barwach, masek, sugestywnego oświetlenia oraz prostej scenografii wykorzystującej linię i płaszczyznę Schlemmer na pierwszym planie umieścił ciało ludzkie ujmowane jako forma plastyczna. Badał jej możliwości, proponując skupione, ale też pełne humoru studia nad „ABC choreografii”: chodzeniem, siadaniem, gestykulacją, relacją z obiektem, relacją z innym ciałem, prefigurując odpersonalizowane podejście do tańca charakteryzujące część prac z kręgu *postmodern*.

Należy podkreślić, że mimo propagowania „mechaniki tańca” tłem Schlemmerowskich eksperymentów była tęsknota za harmonią i wdziękiem, których brakowało rzeczywistości społeczno-politycznej jego czasów. *Tańce Bauhausu* były wyrazem humanistycznej utopii, wywiedzionej z romantycznego rozumienia matematyki jako tego, co w człowieku najszlachetniejsze, najbardziej subtelne. Tworząc abstrakcyjne choreograficzne etiudy, Schlemmer szukał uniwersalnego piękna geometrycznej formy pełnej życia, co sprawiło, że w 2. poł. XX w. *Tańce Bauhausu* były kilkakrotnie rekonstruowane: w 1969 przez Margarete Hasting, pod koniec lat 70. przez Gerharda Bohnera i w 1. poł. następnej dekady przez Debrę McCall.

BIBLIOGRAFIA: *Ausdruckstanz und Bauhausbühne*, red. H. Adam, S. Schöne, Hanower 2019; Blume, T., *Das Bauhaus tanzt*, Dessau 2016; Franko, M., *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, „Theatre Journal” 1989, t. 41, nr 1; Klimczyk, W., *Matematyka tańca albo Schlemmer w Dessau. Tańce Bauhausu na tle epoki*, [w:] *Schlemmer | Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2016; Lahusen, S., *Oskar Schlemmer. Mechanical Ballets?*, „Dance Research” 1986, t. 4, nr 2; Scheper, D., *Oskar Schlemmer, das Triadische Ballett und die Bauhausbühne*, Berlin 1988; Schlemmer, O., *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010; Trimingham, M., *The Theatre of the Bauhaus. The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, London–New York 2012.

Wojciech Klimczyk

Teatr Amareya

zespół założony w 2003 w Gdańsku przez Agnieszkę Kamińską, Katarzynę Pastuszek i Aleksandrę Śliwińską. Jego siedzibą jest Klub Winda, należący do Gdańskiego Archipelagu Kultury. Od 2009 działa stowarzyszenie Amareya Art. Nazwa grupy zaczerpnięta jest z języka starojapońskiego, w którym oznacza heroiczne oddanie i bezwarunkowe poświęcenie. Od początku zespół łączy aktywność artystyczną, dydaktyczną i animacyjną, w której przenikają się indywidualne zainteresowania jego twórczyń oraz poznane przez nie i praktykowane techniki pracy z ciałem i głosem. Pastuszek, dyrektor grupy, swoje ruchowe doświadczenie zdobywała na przełomie XX i XXI w. podczas stażu w trójmiejskich formacjach teatralnych,



Il. 82. *Nomadka*, Amareya Dance Theatre, Klub Żak 2012. Fot. Ernest Winczyk
©Amareya Dance Theatre

w Teatrze Ekspresji Wojciecha Misiury i Teatrze Cynada Bożeny Eltermann, a także u wielu innych lokalnych artystów oraz za granicą – m.in. w Odin Teatret Eugenia Barby. Pracowała również z wieloma twórcami z obszaru szeroko rozumianego tańca, teatru fizycznego i japońskiego *butō*. To właśnie ostatni z wymienionych nurtów stał się podstawą zespołu, w którym doświadczenie wszystkich twórczyń w obszarze tańca współczesnego, *butō*, somatycznych metod pracy z ciałem i głosu zaowocowało powstaniem teatru o unikalnej formule, który wypracował eklektyczne, ale oryginalne praktyki artystyczne. Zespół korzysta z estetyki tańca *butō* oraz technik teatru fizycznego, tańca współczesnego, techniki *modern dance* Marthy Graham, tańca afrykańskiego, śpiewu, jogi i psychosomatycznych technik relaksacyjnych. Poszukiwania grupy dotyczą obszaru wspólnego dla tańca i teatru, czyli psychofizycznej obecności performerów poprzez pracę na poziomie preekspresywnym i ekspresywnym. W działaniach zespołu można dostrzec zarówno tradycję polskiego teatru alternatywnego, jak i japońskiej awangardy, w obu przypadkach sięgających lat 60. i 70. XX w. W swojej pracy artystycznej Amareya porusza problematykę konstrukcjonizmu społecznego, polityczności ciała (przede wszystkim, choć nie tylko, ciała kobiecego) i bada jego ekstremalne stany psychofizyczne, operując na styku gatunków i teatralno-tanecznych konwencji, w ramach kreowanej formuły teatru nomadycznego. Specyfika spektakli grupy i obszar jej działalności płynnie ewoluują, na co wpływ ma obecna od początku jej działalności aktywna współpraca z zagranicznymi twórcami, przede wszystkim japońskimi – głównie z nurtu *butō*. We wspólnych spektaklach artystki wystąpiły m.in. z Daisuke Yoshimoto i Saburo Teshigawarą, na stałe współpracują także z amerykańską artystką i badaczką *butō* Joan Laage, która z kolei występowała w słynnej grupie Yoko Ashikawy, współpracowniczką Tatsumiego Hijikaty. Ponadto w ciągu kilkunastu lat swojej aktywności artystki zaprosiły do Gdańska takich twórców *butō* i japońskiej alternatywy jak: Atsushi Takenouchi, Yumiko Yoshioka, Yuri Nagaoka, Tadashi Endo, Shinonome Butoh, Kayo Mikami, grupa Gekidan Kaitaisha. Występy i warsztaty prowadzone przez zaproszonych artystów odbywały się m.in. w ramach cyklicznego Festiwalu Tańca Butō i innych wydarzeń organizowanych lub współorganizowanych w Klubie Żak przez Pastuszak (m.in. w latach 2007–2014 Gdański Festiwal Tańca). Zespół współpracuje również z trójmiejskimi twórcami muzyki eksperymentalnej (m.in. Joanną Dudą, Krzysztofem Topolskim Arsyzinem), a oprócz spektakli teatralnych, realizuje szereg interdyscyplinarnych przedsięwzięć performatywnych, także z obszaru *site-specific*, wykorzystując poprzemysłowe tereny i zabudowania Gdańska (m.in. centrum artystyczne WL 4) oraz odzyskane dla kultury obiekty zabytkowe (Nowa Synagoga). W ramach działalności edukacyjnej poza warsztatami (m.in. w ramach zawieszonego projektu Gdańskiej Szkoły Butoh) Amareya zajmuje się również projektami społecznymi adresowanymi do młodzieży z tzw. środowisk wykluczonych, m.in. we współpracy z gdańskim Ośrodkiem Monaru i Gekidan Kataisha (projekt Dream Regime – Teatr dla Wspólnoty, 2007–2008). W ostatnich latach, z uwagi na wpisana na stałe w charakter grupy współpracę z innymi tancerzami i muzykami, także z zagranicy, oraz wielość realizowanych przez nią projektów międzynarodowych twórczynie posługują się angielską nazwą Amareya Theatre & Guests.

Wśród najważniejszych przedstawień należy wymienić: *Xenos* (2005), *Teatr Anatomiczny. Misterium życia i śmierci* (2006), *Exit* (2008), *Tribute to J.S.* (2009), *Ocaleni. Na skraju nieba* (2009) – dwa ostatnie to solowe projekty Agnieszki Kamińskiej, *Pusty dom* (2012), *Nomadka* (2013, we współpracy z Louise Fontain i in.), *Kantor_Tropy. On a Sunny Day* (2015, wspólnie z Saburo Teshigawarą i grupą Karas) – dwie ostatnie prace pod szyldem Amareya Theatre & Guests.

BIBLIOGRAFIA: <http://www.trojmiasto.pl/Teatr-Amareya-o24479.html> (dostęp: 2.06.2022); *Teatr Amareya*, oprac. J. Majewska, 2015, <http://culture.pl/pl/tworca/teatr-amareya> (dostęp: 2.06.2022); www.teatramareya.pl (dostęp: 2.06.2022); Zamorska, M., *Polskie odslony buto* (część II), <https://taniecpolka.pl/krytyka/polskie-odslony-buto-czesc-i/> (dostęp: 15.09.2021); Zamorska, M., *Teatr Amareya. Ciało w kryzysie*, [w:] M. Zamorska, *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy buto*, Kraków 2014.

Julia Hoczyk

Teatr Bretoncaffe

niezależny zespół działający w latach 2001–2011 w Warszawie, założony przez reżysera, dramaturga i scenarzystę Sławomira Krawczyńskiego, choreografkę i tancerkę Annę Godowską oraz kompozytora i multiinstrumentalistę Dominika Strycharskiego. Godowska była solistką Kieleckiego Teatru Tańca (1995–1997), tworzyła prace solowe i uczestniczyła w międzynarodowych projektach, była rezydentką Choreographisches Zentrum NRW w Essen (2000), Centre National de la Danse w Paryżu (2005), centrum Maison Folie w Mons (2010) – w dwóch ostatnich wspólnie z Krawczyńskim. Prowadziła projekty edukacyjne: DCX i Podświadomość a Ciało, pracowała z Katarzyną Kozyrą i Anną Baumgart, tworzyła choreografie dla zespołu Chór Kobiet w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie i Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Krawczyński z polską sceną tańca związał się w 1999, przedtem jako reżyser współpracował z teatrami niezależnymi, zajmował się twórczością filmową. Godowska i Krawczyński rozpoczęli swoją współpracę, realizując projekty dla Stowarzyszenia Scena 96: *Dedal* (1999) i *Nokturn* (2000).

W 2003 do zespołu dołączyła Anita Wach, z Bretoncaffe współpracowali również m.in. Ewa Jaros, Krzysztof Skolimowski, Jacek Owczarek, Daniel Radtke, Tomasz Wygoda, Przemysław Wasilkowski, Łukasz Lewandowski, Jarosław Sadkowski, Jakub Rutkowski, Aleksander Papierz, Jacek Latoń, Janusz Szczygiełek, Adam Wnuczko, a także projektanci Marta i Lech Rowińscy. Teatr nie posiadał siedziby, współpracował z wieloma instytucjami w Warszawie, m.in. Teatrem Wytwórnia i CSW Zamek Ujazdowski. Twórcy Bretoncaffe budowali swoje spektakle, łącząc taniec współczesny, aktorstwo, tekst oraz muzykę, często eksperymentując z formą przekazu. W swojej twórczości inspiracje czerpali zarówno z literatury, filozofii, psychologii, odkryć współczesnej nauki, jak też z osobistych doświadczeń. Nazwa teatru nawiązuje do postaci André Bretona i wskazuje na ważne dla artystów idee surrealizmu. Twórcy teatru akcentowali – podobnie jak surrealiści – wielkie znaczenie nieświadomej psyche w procesie twórczym. Taniec w tym ujęciu stanowił sposób rozpoznania i ekspresji treści nieświadomości. Z inspiracji dziełem Carla Gustava Junga i Arnolda Mindella w 2005 Krawczyński i Godowska zainicjowali w ramach teatru pionierski projekt badawczy Taniec śniącego ciała, którego celem było zastosowanie idei psychologii analitycznej Junga oraz psychologii zorientowanej na proces Mindella w praktyce tańca i teatru. Podstawowym elementem tych metod jest technika amplifikacji, realizowana poprzez ruch lub za pomocą innych kanałów percepcyjnych. Pozwala ona na głębsze poczucie, zrozumienie i zintegrowanie nieuświadomionych treści. Pierwsze spektakle w ramach tego projektu – *Taniec śniącego ciała* oraz *Tańcząc Sarę Kane* – realizowane były we współpracy z liderami Akademii Psychologii Zorientowanej na Proces w Warszawie Agnieszką Wróblewską i Tomaszem Teodorczykiem. W latach 2006–2012 teatr koncentrował się na pogłębianym badaniu rozmaitych technik pracy z nieświadomością. Specyficzny styl choreograficzny, który wyłania się z tego sposobu pracy, bazuje na potęgowaniu i kumulacji nieświadomych gestów, ich rozwijaniu w większe frazy i sekwencje. Sam taniec natomiast jest złożoną i wielowymiarową

formą analizy, uświadomienia i syntezy treści nieświadomych ze świadomością. Autorskie badania teatru przyniosły nowe metody pracy z postacią i improvizacją sceniczną, są kontynuowane zarówno przez założycieli teatru, jak i artystów współpracujących z nimi. Spektakle Teatru Bretoncaffe to m.in. *Lustro. Byliśmy tam któregoś dnia, lecz zdążyliśmy zapomnieć* (2001), *Slam.in* (2005), *Slam.out* (2007), *Manifest jaszczurki* (2007), *Topinambur* (2008), *Dion.is.us* (2009), *Ja, Agaue* (2010) oraz *7 lipca 2012* (2012) pokazany w ramach Festiwalu Sztuka Ulicy. Zdobywały one wyróżnienia, m.in. jedną z głównych nagród VIII Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej za spektakl *Lustro* (2002) oraz nagrodę Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu za *Slam.in* (2006), były zapraszane na festiwale we Francji, Niemczech, Estonii, Chorwacji, Słowenii, Czechach i na Węgrzech oraz na Polską Platformę Tańca (2008, 2010). Artyści byli wielokrotnymi stypendystami MKiDN, Godowska i Krawczyński otrzymali Nagrodę MKiDN z okazji 15-lecia pracy artystycznej (2015) za osiągnięcia i wkład w rozwój tańca współczesnego w Polsce. Obok przedstawień twórcy realizowali otwarte pokazy pracy i prowadzili warsztaty taneczno-muzyczne z elementami pracy z psychologią zorientowaną na proces.

Duet zrealizował także projekt artystyczny *Święto snów*. Głównym przedmiotem refleksji były w nim praktyki sceniczne – taneczne i teatralne – wywiedzione z rozmaitych form pracy z nieświadomością. W tej metodzie sen i śnienie są centralnym obszarem empirii artystycznej, która jest jednocześnie traktowana jako istotne doświadczenie egzystencjalne i duchowe. W ramach *Święta snów* Krawczyński i Godowska zrealizowali spektakle: *Niżyński. Święto snów* (2013), nagrodzony dwiema nagrodami głównymi Polskiej Platformy Tańca (2014) za spektakl i wykonanie artystyczne, *Bataille i świt nowych dni* (2016), *Hamlet. Sen* (2017).

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiatowska-Owczarek

Teatr Cynada

teatr ruchu założony w 1998 w Gdańsku przez Bożenę Eltermann, tancerkę i choreografkę, solistkę Teatru Ekspresji Wojciecha Misiury. Estetyka teatru opiera się głównie na „ruchu wykorzystującym technikę tańca współczesnego, plastykę i izolację [ciała], a także ekspresję znie ruchomienia i techniki gry aktorskiej. Nie mniej ważnymi elementami, współtworzącymi treść spektaklu, są dźwięk i kostium” [Hajdysz 2011]. Eltermann przyznaje się do inspiracji niemieckim ekspresjonizmem – teorią i praktyką Rudolfa Labana i Mary Wigman.

Zespół ma w dorobku 12 spektakli, m.in. *Tanzschule* (2006), *Hexelolita* (2009, nawiązujący do *Hexentanz* Wigman), *Heretycy, Heterycy, Hedoniści, Celebryci* (muz. Olo Walicki, 2011), *Żegnaj laleczko* (2012, pokazywany w ramach Polskiej Platformy Tańca w Poznaniu). Eltermann współpracowała również z choreografami takimi jak Melissa Monteros (Kanada), Paula Ross (Kanada), Maikki Hauru (Finlandia). Zespół zrealizował także kilka wspólnych prac z Teatrem Patrz Mi Na Usta w reż. Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza (m.in. *Narodowa Drag Queen*, 2003). Z teatrem współpracowali m.in. Katarzyna Chmielewska, Marek Kakareko, Karolina Chojnacka.

BIBLIOGRAFIA: Hajdysz, M., *Raport o stanie tańca w Trójmieście*, przygotowany na I Kongres Tańca, IMiT 2011; <http://www.cynada.pl/pl> (dostęp: 16.07.2022).

Joanna Szymajda

Teatr Dada von Bzdülów

zespół założony w 1993 w Gdańsku przez Katarzynę Chmielewską i Leszka Bzdylą jako jeden z pierwszych polskich zespołów tanecznych, konsekwentnie unikający etykiety teatru tańca. Od 2008 działa także Stowarzyszenie Teatr Dada von Bzdülów. Wcześniej Bzdyl był aktorem Wrocławskiego Teatru Pantomimy i Teatru Ekspresji, Chmielewska natomiast skończyła szkołę baletową w Gdańsku i kontynuowała naukę w brukselskiej szkole P.A.R.T.S. Od początku zespół współpracował z teatrami dramatycznymi, znajdując w nich stałe miejsce pracy i prezentacji spektakli – Teatrem Miejskim im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, Teatrem Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi (w okresie 2008–2009 tancerze byli etatowymi aktorami tego teatru), gdańskim Teatrem Wybrzeże, z którym związany jest do dziś. Grupa współpracowała także z wieloma instytucjami kultury w Trójmieście – m.in. z Pałacem Młodzieży w Gdańsku, Nadbałtyckim Centrum Kultury i Klubem Żak. W 2012 teatr otrzymał własną siedzibę w Gdańsku Wrzeszczu, w dawnej bibliotece miejskiej i dlatego do 2014 przedstawienia dawano pod szyldem BibliotekaTańca.

Grupie udało się wypracować oryginalny styl, czerpiący z polskiej (oraz światowej) tradycji teatralnej i literackiej (nieoficjalnym patronem zespołu jest Witold Gombrowicz), a także awangardowego ruchu dadaistów, od którego wywodzi się jej nazwa. W swojej pracy grupa wykorzystuje ruch, taniec, tekst, a jej szczególnym wyróżnikiem stała się gra z konwencjami teatralno-tanecznymi oraz takie środki i zabiegi artystyczne, jak pastisz i groteska, przynoszące oryginalne, intertekstualne spektakle, obfitujące w międzydyscyplinarne nawiązania i aluzje.



Il. 83. Katarzyna Chmielewska i Leszek Bzdyl w spektaklu *Duety Nieistniejące* Teatru Dada von Bzdülów. Fot. Jakub Wittchen. ©Jakub Wittchen/Dada von Bzdülów

Od początku istnienia Teatr Dada von Bzdülów działa jako kolektyw twórczy, współpracując na stałe z kilkorgiem artystów, choć w trakcie wieloletniej działalności zespołu grupa współpracowników była znacznie liczniejsza. To właśnie w zespole Bzdyla i Chmielewskiej rozpoczynała karierę generacja tancerzy, którzy przez następne lata współtworzyli trójmiejską scenę taneczną, jak m.in. Rafał Dziemidok, Radek Hewelt, Tatiana Kamieniecka, Anna Steller, Filip Szatarski, Ula Zerek (wcześniej Wróbel). W ostatnich latach grupę tę powiększyła Katarzyna Ustowska, pochodząca z Sopotu, oraz Piotr Stanek – absolwent Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu. Z grupą współpracowali także tacy artyści jak Izabela Chlewińska, Dawid Lorenc i Dominika Knapik. Ponadto spektakle współtworzą wybitni przedstawiciele muzyki jazzowej i improwizowanej: Mikołaj Trzaska, Wojciech Mazolewski, SzaZa (Paweł Szamburski i Patryk Zakrocki). Oprócz prowadzenia stałych zajęć teatralno-tanecznych, dzięki którym teatr stał się kolektywem, podejmując współpracę ze swoimi uczniami i uczennicami, Dada organizował także szereg bardzo ważnych dla rozwoju tańca współczesnego w Trójmieście i Polsce wydarzeń artystycznych, jak m.in. Dzień Pięknego Towarzystwa (1996–2001) i Gdańska Korporacja Tańca (2002–2007, 1. edycja w ramach Bałtyckiego Uniwersytetu Tańca). Teatr uczestniczył także w licznych projektach międzynarodowych: Landscape X wraz z Intercult – Szwecja 1998; Drop Dead Gorgeous z Vincent Dance Theatre – Wielka Brytania 2001–2002; Trans Dans Europe z Les Hivernales – Avignon, Francja 2004–2006; SEAS z Intercult – Sztokholm/Gdańsk 2004; Faktor T z Dance Advance – Filadelfia, Stany Zjednoczone 2007–2008. Do tej pory zespół wystąpił w 21 krajach Europy, w Indiach oraz wielokrotnie w Stanach Zjednoczonych. Jest regularnie wspierany subwencjami Urzędu Miasta Gdańska.

W ciągu swojego istnienia Teatr Dada von Bzdülów stworzył kilkadziesiąt przedstawień, do najważniejszych należą: *Magnolia* (2002), *Kilka błyskotliwych spostrzeżeń (à la Gombrowicz)* (2004), *Bonsai* (2006) i *Faktor T.* (2008), *Czerwona trawa* (2009), *Le Sacre* (2010), *Zagraj to, czyli 17 tańców o czymś* (2013), *Enclave 4/7* (choreogr. Roberto Olivan, we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca – zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, w ramach programu Zamówienia choreograficzne, 2013), *INTRO* (2015), solo Chmielewskiej *Why Don't You Like Sadness* (2016) oraz wznowienie *Strategii Bzdyla* z 2003 – *Strategia (mimowolna reaktywacja)* (2016), *Koniec wielkiej wojny* (2019).

BIBLIOGRAFIA: Bzdyl, L., *Teatr Dada von Bzdülów*, [w:] *Teatr współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; <https://studioartistic.pl/kadra/teatr-dada-von-bzdulow/>; <https://taniec-polska.pl/organizacje/teatr-dada-von-bzdulow/> (dostęp: 15.09.2021); Królica, A., *Idąc rakiem. Teatr Dada von Bzdülów*, [w:] A. Królica, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Tarnów 2011; Majewska, J., *Teatr Dada von Bzdülów*, <http://www.nck.pl/kongres-kultury/49183-teatr-dada-von-bzdulow-1993-jadwiga-majewska-8/> (dostęp: 9.09.2017); *Teatr Dada von Bzdülów*, oprac. M. Mokrzycka-Pokora, 2004, <http://culture.pl/pl/tworca/teatr-dada-von-bzdulow> (dostęp: 2.06.2022).

Julia Hoczyk

Teatr Ekspresji

założony przez Wojciecha Misiurę autorski teatr, działający w latach 1987–2000, w którym powstało siedem premier: *Umarli potrafią tańczyć* (1988), *Dantończycy* (1989), *ZUN [Zmysły Uczucia Namietności]* (1990), *College nr 24* (1992), *Miasto mężczyzn* (1994), *Kantata* (1997), *Tango* (wg Zbigniewa Rybczyńskiego, 1999). Serii dopełnił udratyzowany pokaz kostiumów

zaprojektowanych przez Zofię de Ines-Lewczuk (*Idole perwersji*, 1991) oraz *Pasja* (1995) wg scenariusza ks. Krzysztofa Niedałowskiego, w reż. i choreogr. Misiury.

Teatr działał w trudnym dla kultury okresie transformacji ustrojowej i politycznej, nie miał własnej siedziby, zmieniał struktury organizacyjne, sponsorów (m.in. Młodzieżowe Centrum Kultury w Gdyni, prywatne przedsiębiorstwo Contract), miejsca premier (Teatr Muzyczny w Gdyni, Teatr Rozrywki w Chorzowie, Teatr Wybrzeże w Gdańsku); *Pasję* grano w kościołach na Wybrzeżu, *Kantatę* w Dworze Artusa w Gdańsku. Przez dwa sezony (1993–1995) działał jako Państwowy Górnośląsko-Pomorski Teatr Ekspresji z siedzibą w Sopocie. Występował w różnych miastach Polski, na krajowych festiwalach (Kaliskie Spotkania Teatralne, Rzeszowskie Spotkania Teatralne, Warszawskie Spotkania Teatralne, Łódzkie Spotkania Baletowe, Poznańska Wiosna Muzyczna, Spotkania Teatru Wizji i Plastyki w Katowicach, Festiwal Teatru Otwartego we Wrocławiu i in.), a także za granicą (ZSRR). Spektakl *ZUN* prezentowano na festiwalach w Edynburgu, Spoleto i Istambule, a także w USA. Większość przedstawień została zarejestrowana przez TVP.

W składzie zespołu znaleźli się gimnastycy, akrobaci, kulturyści, mistrzyni fitness i karatecy; z założenia miał to być „teatr ekspresji, bez balerin, tancerek i tancerzy” [Misiuro 2017: 157]. Estetykę teatru wyznaczały młodość, piękno ciała i sprawność fizyczna wykonawców, eksponowanie cielesności i nagości pod wyrafinowanym kostiumem (projekty Barbara Hanicka, Joanna Braun). Do obowiązków członków zespołu należał trening fizyczny i praca nad repertuarem, a metody pracy z aktorami często budziły kontrowersje.

Przedstawienia Misiury powstawały wprost na scenie, bez gotowego planu i scenariusza, a forma przekazu dominowała nad przesłaniem. Ruchem, gestem i obrazem przedstawiał różne oblicza śmierci (*Umarli potrafią tańczyć*, *ZUN*, *Pasja*, telewizyjna *De Aegypto-Opera egipska*, 1993–1995), rewolucję francuską niosącą wolność sztuce (*Dantończycy*), konflikty instynktu i kultury (*ZUN*, *College nr 24*), własny los (quasi-biograficzne *Tango*), kulturowe maskarady (*Idole perwersji*, *Kantata*, *Miasto mężczyzn*) czy bulwersująco współczesne ujęcie Męki Pańskiej z żołnierzami marynarki wojennej w rolach pretorian skinów (*Pasja*). W przedstawieniach powracały sceny karnawału, ekstazy, tanecznego kręgu, symbolizujące wyzwolenie, naturę, a jednocześnie nawiązujące do polskiego teatru i literatury. W narracji przedstawień stosowano kolaż i repetytywność (*reprint*, *replay*, *ostinato*), swobodne następstwo scen, przyspieszenia, zatrzymania i retardację. Janina Jarzyńska-Sobczak podkreślała dwie cechy twórczości Misiury: „dynamiczny bezruch” i „baletową architekturę” [za: Tomczyk-Watrak 2003: 13]. Muzyka dobierana była do gotowego układu ruchowego, często były to kolaże, utwory klasyczne łączone z rockiem. Wyjątkiem była *Kantata* do muzyki kompozytora gdańskiego z XVIII w. Johanna Balthasara Christiana Freisslicha, wystawiona z udziałem zespołu muzyki dawnej Cappella Gedanensis.

Przedstawienia budziły szerokie zainteresowanie, odbierane były jako wyraz buntu pokolenia schyłku PRL, manifestacja postaw wolnościowych i nowatorstwa w sztuce tańca.

Wielu solistów i aktorów tego teatru prowadzi własne zespoły taneczne i teatralne: Leszek Bzdyl (Teatr Dada von Bzdülów), Jacek Krawczyk (Sopocki Teatr Tańca), Krzysztof „Leon” Dziemaskiewicz (Teatr Patrz Mi Na Usta, TeatrLeon), Bożena Eltermann (Teatr Cynada).

BIBLIOGRAFIA: Misiuro, W., *Autorski Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; *Teatr ekspresji*, „Notatnik Teatralny” 1996, nr 12–13; Tomczyk-Watrak, Z., *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro. O estetyce i symbolice ciała*, Gdańsk 2003.

Małgorzata Komorowska

Teatr fizyczny

nurt w teatrze, w którym **dramaturgia** spektaklu wynika z fizyczności ruchu i fizycznej ekspresji ciała aktora. Teatr ten łączy często odległe tradycje wykonawcze, jak sztuka tańca, sztuka **mimu**, teatr **uliczny**, teatr ruchu, teatr gestu, performans, sztuki wizualne, happening oraz tradycje XX-wiecznej **awangardy** teatralnej, inspirowane obrzędowością obecną w japońskim teatrze **nō**, tańcu na Bali czy w Meksyku. Wśród prekursorów współczesnego teatru fizycznego wymienia się takich twórców, jak Konstanty Stanisławski, Wsiewołod Meyerhold, Jacques Copeau, Antonin Artaud, Michel Saint-Denis, Étienne Decroux, Jean Louis Barrault, Joan Littlewood, Jacques Lecoq, Peter Brook i Jerzy Grotowski. Nowe metody intensywnego fizycznego treningu aktorskiego, jakie pojawiły się w XX w., towarzyszące awangardzie teatru, ukształtowały drogę fizycznej ekspresji ciała jako głównego narzędzia we współczesnym teatrze fizycznym.

W Stanach Zjednoczonych już w 1975 terminem tym określano m.in. twórczość Nancy Meckler. W 1984 jako pierwsi w Wielkiej Brytanii zaczęli używać określenia teatru bazującego na fizyczności (*physical based theatre*), później teatru fizycznego członkowie Mime Action Group z Londynu (od 1989 pod nazwą Total Theatre). W 1986 Lloyd Newson, zakładając swój teatr, użył terminu w nazwie DV8 Physical Theatre, chcąc świadomie budować swój teatr na fizyczności, intymności, przełamywaniu barier pomiędzy tańcem a teatrem. W 1987 Newson mówił o swoich inspiracjach poglądami Grotowskiego. Wbrew twórcom teatru Complicité badacze zaliczają go do czołowych przedstawicieli nurtu. W tym założonym w Londynie w 1983 i prowadzonym obecnie przez Simona McBurneya teatrze widać wyraźny wpływ paryskiej L'École Internationale de Théâtre Jacquesa Lecoqa. Europejskie teatry ważne dla nurtu to także Ultima Vez czy teatr Derevo.

Teatry, które w ubiegłych czterech dekadach tworzyły teatr fizyczny w Stanach Zjednoczonych, to m.in. The Open Theater, San Francisco Mime Troupe, The Living Theater, The Wooster Group, Goat Island, The Adaptors, SITI Company i Pilobolus. Zjawisko rozwijało się także w Australii, twórcy czerpali silnie z kultury azjatyckiej oraz wysp i wybrzeży Pacyfiku, m.in. z tradycji teatru *butō* i z treningu Tadashiego Suzuki. Nazwa nurtu jest częścią nazw wielu teatrów, m.in. amerykańskich Push Physical Theatre, Chicago Physical Theatre czy kanadyjsko-polskiego W&M Physical Theatre (1994–2002 Gdański Teatr Tańca).

Elementami wyróżniającymi teatry tego nurtu są nieprzeciętna fizyczna sprawność aktorów, często rozwijana latami przez grupowy i indywidualny trening aktorski, odrzucenie tekstu literackiego lub scenariusza na rzecz wytwarzania i opowiadania treści poprzez fizyczne działania wykonawców, podejmowanie estetycznego i fizycznego ryzyka, poddawanie aktora ekstremalnym wyzwaniom fizycznym, celowe fizyczne oddziaływanie na widownię. Każdy komunikat wychodzi od ciała wykonawcy, zarówno gest, ruch, działanie czy głos, i każdy wraca do ciała, i w nim rezonuje.

W Polsce spektakle teatru fizycznego, choć ze znaczącą dominantą tekstu mówionego lub śpiewanego, były realizowane przez zespoły wychodzące od tradycji teatru Grotowskiego, takie jak Ośrodek Badań i Praktyk Teatralnych Gardzienice, Studium Teatralne, Teatr Pieśń Kozła, Teatr ZAR, Studio Matejka, które prowadzą także działalność edukacyjną w zakresie treningu aktorskiego. Stowarzyszenie Upowszechniania Inicjatyw Kulturalnych Sztuka Nowa prowadzone przez Dawida Żakowskiego organizuje m.in. festiwal oraz dwuletni kurs teatru fizycznego w Warszawie.

Nurt teatru fizycznego można odnaleźć w spektaklach polskich twórców tańca współczesnego, ale podobnie jak w dziedzinie teatru, wynika to zazwyczaj z założeń dotyczących pojedynczego spektaklu danego twórcy, a nie całej jego twórczości.

BIBLIOGRAFIA: Innes, Ch., M. Shevstov, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge 2013; Milling, J., D. Heddon, *Devising Performance. A Critical History (Theatre and Performance Practices)*, London 2015; Murray, S., J. Keefe, *Physical Theatres. A Critical Introduction*, New York 2007; *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, red. C. Chambers, London 2002.

Jacek Owczarek, Sonia Niesiałowska-Owczarek

Teatr Kino Variatino

niezależny teatr tańca założony w 1998 i prowadzony przez tancerkę i choreografkę Annę Haracz. Współtwórcami teatru byli tancerze i choreografowie Joanna Czajkowska i Jacek Krawczyk, którzy w 2000 założyli swój zespół Teatrzyk Okazjonalny (obecnie Sopotki Teatr Tańca), oraz grafik Grzegorz Rogiński. Zespół kilkakrotnie zmieniał nazwę: w latach 1998–2000 działał jako Grupa Działań Scenicznych Kino Variatino, 2000–2006 Kino Variatino, 2006–2012 Teatr Tańca i Muzyki Kino Variatino, a od 2012 działa pod nazwą Teatr Kino Variatino. W 2009 Haracz wraz z Moniką Wieczorkowską powołała do życia Stowarzyszenie Koko Peli, które wspiera i organizuje m.in. działalność artystyczną teatru.

W latach 1998–2018 zespół zrealizował ok. 40 spektakli prezentowanych na festiwalach tanecznych i teatralnych w Polsce i za granicą (m.in. w Estonii, Ukrainie, Niemczech, Czechach, Rumunii, Rosji, Finlandii). Do najważniejszych spektakli należą: *Kobieta, która zamiata las* (2009); *Więcej, niż oczekujesz* (choreogr. i wykonanie Haracz, 2001) – spektakl stworzony z udziałem mentorskim Douglasa Dunna podczas warsztatów dla młodych choreografów z Europy Wschodniej w Polli Talu Arts Center w Estonii; *...And We Will Have Danced Together – Score 3'* (2014) – spektakl zrealizowany na zaproszenie XVII Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca w Lublinie; *The White Resonance* (choreogr. i wykonanie Haracz, 2015); *Przenikanie* (choreogr. i wykonanie Haracz i Iwona Olszowska, 2016); *Revoco* (choreogr. Haracz, 2017) – pierwszy spektakl wieloobsadowy. Zespół zrealizował również trzy filmy z gatunku kino tańca: *Pomiędzy* (współpraca Tomasz Antonowicz, Emilia Orzechowska, 2010); *Ribcage* (współpraca Michał Ratajski, 2012); *Pryzmat* (współpraca Żaneta Górską, 2013).

W latach 2002–2003 Haracz współorganizowała z Klubem Żak i gdańskim środowiskiem tanecznym festiwal Gdańska Korporacja Tańca, zaś w latach 2015–2017 Teatr Kino Variatino zorganizował w Sopocie festiwal Body Space, łączący muzykę improwizowaną i improwizację taneczną.

Estetyka tańca, styl tańca i metody pracy twórczej charakterystyczne dla Variatino wynikają z interdyscyplinarnych zainteresowań liderki, która w swoich pracach łączy taniec współczesny z elementami kultury tradycyjnej, muzyką graną na żywo, szukając jednocześnie naturalnych dróg tworzenia materiału ruchowego poprzez improwizację. Obok praktyki artystycznej Haracz zajmuje się również edukacją w zakresie tańca współczesnego i jogi, stworzyła także autorski program terapii poprzez improwizację taneczną, pracę z głosem i jogę.

BIBLIOGRAFIA: Katarzyńska, I., *Gdańsk tańczy współcześnie*, [w:] *Sezon kolorowych ścian*, red. E. Pekała, Gdańsk 2017; Majewska, J., *The Body Revolving the Stage. New Dance in New Poland*, Warszawa 2011; *My, taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku*, red. J. Majewska, Tarnów 2013.

Katarzyna Pastuszak

Teatr Patrz Mi Na Usta

interdyscyplinarny kolektyw założony w Sopocie w 1995 przez Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza, w latach 1997–2002 działał w Berlinie, od 2017 jako TeatrLeon. Dziemaszkiewicz, aktor, tancerz, choreograf i performer, związany był początkowo (od 1987) z Teatrem Ekspresji Wojciecha Misiury, z którym zrealizował spektakle m.in. *Umarli potrafią tańczyć* (1988), *Dan-
tończycy* (1989), *Miasto mężczyzn* (1994), *Kantata* (1997), *Tango* (1999).

Działania kolektywu łączą teatr tańca z performansem, happeningiem, wodewilem, sztukami wizualnymi i nowymi mediami, są prezentowane przede wszystkim na scenach trójmiejskich klubów – Klubu Żak i Sfinks, w kościele św. Jana w Gdańsku, Instytucie Sztuki Wyspa, w Teatrze na Plaży. Surrealistyczna, łącząca symbolikę religijną, nawiązania do *butō*, nagość, kamp, brutalizm czy kicz, estetyka właściwa pracom Dziemaszkiewicza wykorzystywana jest do prowadzenia artystycznego dialogu wokół tematów transgresji, transseksualności, przemocy, polityki.

Z teatrem współpracuje szereg trójmiejskich artystów m.in. Anna Steller, Bożena Zezula, Bożena Eltermann, Marek Kakareko, Milena Czernik, Jacek Krawczyk, Mariola Brillowska, ale liderem, głównym twórcą i performerem pozostaje Dziemaszkiewicz, którego sceniczna osobowość *drag queen* jest w spektaklach bardzo często (auto)tematyzowana.

Do najgłośniejszych spektakli kolektywu należą *Narodowa Drag Queen* (2001), *Dziś są moje urodziny* (2006), *Belladonna* (2007), *Hungrige Herzen* (2010), *Zostaję tutaj już na zawsze* (2013). Od 2017 Dziemaszkiewicz pod szyldem teatru zrealizował liczne performanse i happenings w USA i Kanadzie, w tym jako TeatrLeon w ramach wystawy *Thierry Mugler: Couturissime*.

BIBLIOGRAFIA: Hajdysz, M., *Raport o stanie tańca w Trójmieście*, przygotowany na I Kongres Tańca, IMiT 2011; <https://www.off-baza.pl/teatr-patrz-mi-na-usta/> (dostęp: 16.07.2022).

Joanna Szymajda

Teatr Sztuki Tanecznej

polski zespół taneczny założony przez Tacjanę Wysocką w Warszawie, działający w latach 1922–1928. Tworzyły go tancerki wykształcone w technice klasycznej, rytmice Émile’a Jaques-Dalcroze’a, akrobatyce i tzw. technice tanecznej, autorskiej metodzie Wysockiej, wykładanych na Wydziale Tańca Scenicznego Szkoły Umuzycznienia Stanisława i Tacjanny Wysockich (1919). Trzon zespołu tworzyła klasa interpretacji tanecznej. Wśród tancerek były m.in. Jadwiga Hryniewiecka, Stefcia Górka, Lia Rotbaumówna, Janka Łukaszewicz, Jadwiga Mierzejewska, Lola i Mita Rozmówny, Halina Dąbrowska, Estera Besser, Wala Kulikowska, Stenia Ajzenberżanka, Zofia Jentys, Halina Bardzińska i Irena Szarska-Potocka. Spektakle odbywały się dwa razy w tygodniu w sali teatralnej szkoły. Na repertuar składały się głównie taneczne interpretacje utworów m.in. Johanna Sebastiana Bacha, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Fryderyka Chopina, Johannesa Brahmsa, Piotra Czajkowskiego, Siergieja Prokofiewa i Karola Szymanowskiego. Największym wydarzeniem choreograficznym był spektakl Wysockiej, w którym również tańczyła, do *VII Symfonii* Ludwiga van Beethovena, wystawiony z towarzyszeniem orkiestry w Teatrze Polskim (1923). Spektakle Teatru Sztuki Tanecznej cieszyły się dużym zainteresowaniem środowiska artystycznego Warszawy, co zaowocowało późniejszą współpracą Wysockiej i zespołu z Leonem Schillerem i prezentacjami w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego (od 1924). Wysocka podjęła także współpracę z innymi

reżyserami: Juliuszem Osterwą, Aleksandrem Zelwerowiczem, Arnoldem Szyfmanem, Aleksandrem Węgierką. Zespół dawał gościnne spektakle we Lwowie, Krakowie, Wilnie, Poznaniu, Łodzi i Toruniu. W tym czasie pojawił się na określenie zespołu termin „Balet Wysockiej” (zob. *Balet Tacjanny Wysockiej*) i pod tą nazwą w 1928 został on zaangażowany do teatru Qui Pro Quo, co zakończyło działalność teatru.

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978; Rotbaumówna, L., *Tacjana Wysocka – portret jubileuszowy*, „Teatr” 1962, nr 6; Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Jagoda Ignaczak

Teatr tańca

[niem. *Tanztheater*]

określenie gatunkowe, od końca lat 70. XX w. oznaczające rodzaj interdyscyplinarnego widowiska scenicznego, którego tworzywem jest ruch, słowo, muzyka/śpiew, elementy plastyki teatralnej (scenografia, kostium, rekwizyt, oświetlenie), a współcześnie także media elektroniczne.

Termin *Tanztheater* wprowadził Rudolf Laban, ale stosował go w odniesieniu do nowej kultury tańca i przypisywał mu szersze znaczenie: 1) nowy rodzaj przestrzeni do prezentacji widowisk tanecznych; 2) organizacja zespołu tancerzy niezależna od opery i dramatu; 3) autonomiczna forma sztuki równoprawna przedstawieniom operowym i dramatycznym. Do tej koncepcji zaczęto nawiązywać w latach 70. XX w., stosując to określenie początkowo jako element nazwy własnej zespołów: *Tanztheater* Gerharda Bohnera w ramach Stadttheater Darmstadt (od 1972), *Tanztheater* Wuppertal Piny Bausch (od 1973), *Tanztheater* Bremen pod dyr. Reinhild Hoffmann i Bohnera (od 1978), ale już pod koniec dekady terminu tego zaczęto używać w odniesieniu do widowisk tanecznych nawiązujących do estetyki przedstawień Bausch, które traktowano jako prototypowe. Korzystając z rodzimych tradycji tanecznych (zob. *Ausdruckstanz*, Kurt Jooss), Bausch odwoływała się także do koncepcji *Gestus* Bertolta Brechta, teatru okrucieństwa Antonina Artauda, teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego i happeningu. Wśród niemieckich choreografów wypowiadających się poprzez teatr tańca należy wymienić także Johanna Kresnika i Susanne Linke, zaś drugie pokolenie reprezentuje np. Rosamund Gilmore i jej Laokoon Dance Group (od 1992 Laokoon).

Teatr tańca ma charakter autorski i jest ściśle związany z wizją danego choreografa, która jest konfrontowana z osobistymi doznaniem tancerzy oraz uwzględnia odwołania do wydażeń i postaci obecnych w pamięci kulturowej. Podstawowym medium pozostaje ciało tancerza, na którym odciskają się społeczne wzorce i kody oraz emocjonalne interakcje z innymi wykonawcami. Tancerze posługują się oryginalną, właściwą danemu zespołowi lub soliście formą ruchu, wykorzystującego dowolne techniki tańca i łączącego je z ruchem powszednim. Warstwa fabularna powstaje w wyniku autorskich lub zespołowych operacji na tekstach kultury i osobistych doświadczeniach, mających bezpośrednie odniesienia do rzeczywistości. Teatr tańca wyrasta z codzienności społecznej i nawiązuje do niej, dlatego tematyka przedstawień często odwołuje się do współczesnych zagadnień społeczno-politycznych i wpisuje się w nurt sztuki krytycznej. W przedstawieniach można odnaleźć elementy typowe dla teatru dramatycznego, np. tancerze wypowiadają tekst ze sceny, śpiewają, odgrywają scenki rodzajowe. Ważną strategią budowania dramaturgii spektakli jest kolaż lub montaż, które powodują rozbięcie tradycyjnej narracji. Jest

to zabieg celowy, podobnie jak łączenie muzyki klasycznej z muzyką pop czy muzyką folkową na zasadzie kontrastu.

W latach 80. XX w. teatr tańca zyskał dużą popularność w krajach zachodnioeuropejskich, co przyczyniło się do jego stylistycznego zróżnicowania. Oryginalną formę stworzyły np. Compagnie Maguy Marin, brytyjski zespół DV8 Physical Theatre, les ballets C de la B Alaina Platela.

W 1973 powstał Polski Teatr Tańca – Balet Poznański pod dyr. Conrada Drzewieckiego; mimo zbieżności nazw Drzewiecki nie nawiązywał do estetyki niemieckiego *Tanztheater*. Dopiero pod kierownictwem Ewy Wycichowskiej (1988–2016) zespół Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego przekształcił się z teatru baletowego we współczesny teatr tańca. Kolejne polskie zespoły nawiązujące do formuły teatru tańca powstawały od końca lat 80. XX w., a ich twórcy poszukiwali swojego języka w tańcu współczesnym, improwizacji, pantomimie i teatrze alternatywnym: Teatr Ekspresji (1987–2000), Śląski Teatr Tańca (1991–2013), Gdański Teatr Tańca (od 1994), Teatr Tańca Alter (1989–2008), Lubelski Teatr Tańca (od 2001), Sopotcki Teatr Tańca (od 1998) i Krakowski Teatr Tańca (od 2008).

BIBLIOGRAFIA: Anderson, J., *Tanztheater*, [w:] *Tanz*, red. S. Dahms, Stuttgart 2001; Arndt, R., *Kurt Jooss – pedagog i choreograf*, „Teatr” 1999, nr 1; Huschka, S., *Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien*, Reinbek bei Hamburg 2002; Królica, A., *Sztuka do odkrycia*, [w:] *Szkice o polskim tańcu*, red. A. Dąbek, W. Mrozek, Tarnów 2011; Rembowska, A., *Teatr tańca Piny Bausch*, Warszawa 2009; Schlicher, S., *Tanztheater. Tradition und Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1987.

Anna Królica, Małgorzata Leyko

Teatr Tańca Alter

jeden z pionierskich zespołów tańca współczesnego w Polsce, założony przez Witolda Jurewicza w 1989 i działający do 2008 w Młodzieżowym Domu Kultury w Kaliszu. Kierunek pracy zespołu wyznaczyły nacisk na trening kondycyjny, ćwiczenia koordynujące pracę ciała, improwizację i inspiracje płynące od samych tancerzy. Sport, taniec ludowy i współczesne techniki tańca miały wpływ na wyćwiczenie sposobów pracy z ciałem i ruchem, formę intensywnego treningu tancerzy i stworzenie własnego języka ruchu. Do realizacji projektów zespołu zapraszani byli także choreografowie i performerzy, m.in. Ray Chung i Peter DiMuro.

Członkami grupy początkowo były osoby kształcone przez Jurewicza w zespołach dziecięcych oraz wybrani uczestnicy kursów instruktorskich tańca współczesnego prowadzonych przez niego w całej Polsce. Tancerze posiadali bardzo dobre przygotowanie techniczne, uczestniczyli w licznych warsztatach, a z czasem sami zaczęli je prowadzić, uzyskali kwalifikacje tancerzy zawodowych, choć zespół nie działał w strukturach instytucjonalnych. Najdłużej z zespołem związani byli Anna Wytch-Wierzgacz, Joanna Tyszkowska, Monika Jakubowska, Dominik Jurewicz i Jacek Owczarek.

Repertuar zespołu obejmował spektakle sceniczne, spektakle na rzecz i z udziałem osób głuchoniemych, spektakle plenerowe, działania uliczne. Jurewicz stworzył dla zespołu ponad 50 choreografii, m.in. *Tydzień* (1993), *Przyjaciele* (1994), *Huśtawka* (1995), *List* (1996), *Poniżej nieba, czyli sex po polsku* (1997), *Powyżej nieba* (1997), *Między czasem a czasem* (1999), *Ręka wkopana w piach* (1999), *De corpore* (2000), *Mamo, gdzie jesteś?* (2004), *Hej* (2005), *Kochankowie* (2009), *Czy filozof może mówić o tańcu?* (2011). Charakterystyczną cechą sceniczną twórczości Jurewicza było poczucie humoru i dystans do rzeczywistości.



Il. 84. *Poniżej nieba, czyli seks po polsku*, choreogr. Witold Jurewicz, Muszla Koncertowa w Parku Saskim w Lublinie 2006. Fot Piotr Wolszczak. ©Piotr Wolszczak

Choreografie dla zespołu ponadto tworzyły: Mirosława Zaręba (*Chór*, 1989; *Krople deszczu*, 1993), Katarzyna Skawińska (Migała) (*Taniec... taniec...*, 1992), Katarzyna Grześ (*Przemijanie*, 1994; *xxx*, 1996) i Barbara Kasprzak (*Razem*, 1994; *Na ziemi...*, 1994). Zespół brał także udział w spektaklach teatrów dramatycznych.

Przez kilkanaście lat Teatr Tańca Alter regularnie występował na najważniejszych festiwalach, m.in. w Krakowie, Lublinie, Bytomiu, Warszawie, Gdańsku oraz za granicą – w Niemczech, Gruzji, Ukrainie i był wielokrotnie nagradzany, w tym na Międzynarodowych Prezentacjach Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu.

BIBLIOGRAFIA: Jurewicz, W., *Teatr Tańca „Alter” i Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu w latach 1993–2000*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; Maj, A., *Wpływ techniki tanecznej na działalność Studia Tańca Współczesnego „Alter”*, praca dyplomowa, Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury w Kaliszu, Kalisz 1995 (maszynopis).

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek



Il. 85. *Luminesmachia*, reż. i choreogr. Katarzyna Skawińska, Teatr Tańca DF, Teatr Groteska w Krakowie 2010. Fot. Ilja van de Pavert. ©Ilja van de Pavert

Teatr Tańca DF

teatr tańca współczesnego założony w 1990 w Krakowie przez Katarzynę Skawińską oraz Mariolę Kleczkowską. Skawińska (choreografka, pedagog) jest dyrektorem artystycznym, a zarazem prezesem Stowarzyszenia Teatr Tańca DF (2011). Jest także współzałożycielką i wiceprezesem Polskiego Stowarzyszenia Tańca Współczesnego w Bytomiu, współzałożycielką Stowarzyszenia Sztuki i Edukacji Artystycznej oraz członkinią International Dance Council-CID UNESCO (od 2004).

Teatr prowadzi bogatą działalność artystyczną, tworząc spektakle, które określane są jako poetyckie, liryczne, oniryczno-plastyczne. Większość choreografii (ponad 45) stworzyła Skawińska (*A mówili...*, 1991; *Luminesmachia*, 2010; *Pod złamanym skrzydłem*, 2011; *Jestem pomiędzy*, 2015 – jubileuszowy polsko-grecki projekt z okazji 25-lecia istnienia teatru, i in.). Inspiracją dla jej twórczości są ruch i związane z nim emocje, a także muzyka oraz oprawa plastyczna. Choreografie do spektakli tworzyli także członkowie teatru, m.in. Witold Jurewicz, Jacek Szydłowski,

Magda Konik, Anna Wańtuch (*Insomoya*, 2011), Barbara Wysoczańska (*Everybodyskin* wraz z Les Filles Föllén z Hiszpanii), Karolina Mika (*Piksel*, 2012).

Teatr podejmuje aktywne działania na rzecz rozwoju tańca w Polsce: w Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki w Krakowie organizuje Roz-ruchy – cykl spotkań z tańcem współczesnym, który obejmuje wykłady na temat historii tańca, prezentację etiud choreograficznych, filmów i zdjęć (np. cykl fotografii *Twarz tancerza* we współpracy z fotografką Klaudyną Schubert) oraz warsztaty z muzyką na żywo, przeznaczone również dla dzieci. Ponadto teatr prowadzi: Wieczory Premier z Teatrem Tańca DF (od 1999), Partyturę na ciało i ruch (od 2001) – koncerty z udziałem zespołów z Polski i z zagranicy, oraz Pierwsze Próby Choreograficzne – projekt edukacyjny pod opieką Skawińskiej, skierowany do początkujących choreografek i choreografów. We współpracy z Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki realizował edukacyjny projekt taneczno-teatralny dla dzieci Planeta Taniec, zakończony spektaklem *Lulilulilajka* (choreogr. Skawińska, 2012) z udziałem dzieci i towarzyszących im tancerzy partnerów.

Od 2010 prezentuje swoje spektakle w Teatrze Lalki, Maski i Aktora Groteska (Scena Tańca OF Groteska) w Krakowie. W 2010 organizował wraz z Groteską Międzynarodowy Dzień Tańca i Noce Tańca w Krakowie. W 1997 i 1998 w Nowohuckim Centrum Kultury realizował projekt Wieczory z Teatrem Tańca DF, który obejmował pięć koncertów popularyzujących taniec współczesny. Współpracował także z Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha (m.in. zorganizował cykl pokazów filmowych wraz z Domem Norymberskim, a także spotkanie z twórcami prezentowanych filmów: Jörgiem Jeshelem i Brigitte Kramer) oraz ze Staromiejskim Centrum Kultury Młodzieży w Krakowie.

W ramach cyklu *Ręce i nogi* publikuje artykuły dotyczące tańca na łamach kwartalnika kulturalnego „Dworzanin”, wydawanego przez Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki. Z inicjatywy Wańtuch, solistki teatru, powstał też cykl wykładów *Taniec okiem filmowców*. Skawińska jako pedagog współpracuje z wieloma ośrodkami w kraju, wykładając w ramach kursów oraz warsztatów technikę tańca współczesnego i kompozycję dla tancerzy, aktorów i instruktorów tańca.

Teatr organizuje ponadto: Ogólnopolskie Warsztaty Tańca Współczesnego w Krakowie (od 2001) oraz letnie Warsztaty Tańca Współczesnego w Puławach (od 2003). Prowadzi też Międzynarodową Letnią Szkołę Tańca Współczesnego w Koszęcinie (jest to autorski projekt Michała Zubkova i Skawińskiej, która od 2006 jest jej dyrektorem artystycznym).

DF współpracował z Zakładem Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego podczas promocji książki Richarda Shustermana w Instytucie Filozofii UJ w 2010 oraz na Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej *Wiek awangardy* (Kraków Przegorzały, 2012). Brał udział w inauguracji Sekcji Somaestetyki (działającej w John Dewey Research Center, założonej przy Wydziale Filozoficznym UJ) w 2001 oraz w drugim spotkaniu sekcji w 2013, poświęconym kontakt improwizacji. Warto podkreślić, że Skawińska i Wańtuch były inicjatorkami jedynych w Polsce warsztatów Poznaj siebie poprzez ciało, skierowanych do pracowników naukowych, które odbyły się w Instytucie Filozofii UJ w 2010. Podczas warsztatów naukowcy zapoznali się z metodą Feldenkraisa®, pogłębiając samoświadomość ciała, oraz uczestniczyli w tworzeniu choreografii wykorzystującej elementy kontakt improwizacji.

Teatr był wielokrotnie nagradzany. W 1998 Skawińska otrzymała Medal Komisji Edukacji Narodowej za pracę pedagogiczną i artystyczną. Natomiast Teatr DF został nagrodzony i wyróżniony podczas festiwalu Music World w Fivizzano (Włochy 2002, 2003) oraz otrzymał Nagrodę Prezydenta Miasta Krakowa (2004).

W zespole tańczą m.in. Katarzyna Badura-Kozak, Katarzyna Drozdowska, Marcelina Józwiak, Konik, Dominika Kowal, Joanna Lichorowicz, Piotr Machulski, Anna Majerczyk, Mika, Małgorzata

Ogórek, Magdalena Śmigasiewicz, Karolina Tomaszekiewicz, Wańtuch, Wysoczańska. Teatr nie posiada stałej siedziby, od 2008 działa pod patronatem Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki.

BIBLIOGRAFIA: <https://krakow.naszemiasto.pl/teatr-tanca-df-z-widokiem-na-taniec-rozmowa-z-barbara/ar/c13-3175957> (dostęp: 2.06.2022); Skawińska, K., „*Od scenicznego żartu po nastrojowe nawiązanie do mitu...*” – *Teatr Tańca DF na polskiej scenie tanecznej końca XX wieku*, [w:] *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017.

Lilianna Bieszczad

Technika Alexandra

technika pracy nad ciałem opracowana przez australijskiego aktora i teoretyka ruchu Fredericka Matthiasa Alexandra (1869–1955), zaliczana do dyscyplin somatycznych, bazujących na holistycznym ujmowaniu ciała. Opracowanie techniki wynikało z osobistych doświadczeń Alexandra, który nie mogąc wykonywać swojej pracy z powodu dolegliwości związanych z głosem, doszedł do wniosku, że wynikają one z nadmiernego wysiłku wkładanego w różne czynności oraz związanych z tym napięć i przykurczy mięśni w całym ciele.

W ogólnym ujęciu technika Alexandra służy niwelowaniu dolegliwości chorobowych, wynikających z błędnych nawyków i niewłaściwej postawy ciała, i umożliwia poznanie naturalnych możliwości ruchowych ciała oraz usuwanie ograniczeń przeszkadzających w wykonywaniu różnych czynności ruchowych. Nie wymaga specjalnych ćwiczeń fizycznych czy terapeutycznych, a jej trening polega na samoobserwacji sposobu poruszania się w sytuacjach codziennych.

Pierwsze obserwacje Alexandra dotyczyły dynamicznej zależności pomiędzy pozycją głowy a resztą ciała podczas ruchu. Wskutek tych spostrzeżeń autor techniki „zreorganizował” postawę utrzymującą napięcie mięśni torsu (nazwał to relacją *head-back-neck*), by zbalansować współdziałanie mięśni powierzchownych (które mogą być wolne od napięcia podczas wykonywania niektórych ruchów) z mięśniami głębokimi (odpowiedzialnymi za wyprostowaną pozycję).

Technika Alexandra jest szczególnie przydatna w tańcu, zwłaszcza wtedy gdy wymagana jest wyprostowana sylwetka, wynikająca z utrzymywania mięśni w stałym napięciu. Proste ćwiczenia i zmiany pozycji głowy pozwalają uchronić tancerza przed równoczesnym napinaniem mięśni reszty ciała, umożliwiając zbalansowane poruszanie się.

Pierwszy etap ćwiczeń polega na rejestracji odczuwanych w mięśniach napięć, wywołujących zakłócenia w ruchu. Alexander nazywał ten etap *means-whereby*. W kolejnym etapie – *direction* – wprowadzane są „kierunki myślowe”, które pomagają w procesie uświadamiania sobie *inhibitions* – ograniczeń ruchowych. Służą one hamowaniu poprzez „mentalne powstrzymanie” ograniczających nawyków ruchowych i rozwijaniu tych, które pomagają w odblokowaniu kumulujących się napięć. Alexander uważał, że istnieje zależność pomiędzy czynnościami ruchowymi ciała a towarzyszącymi jednostce myślami, które mogą wywoływać nadmierne napięcie w stresującej sytuacji.

Technika Alexandra służy tancerzom do nauki prowadzenia ruchu i modulowania wysiłku, odczuwania stanu napięcia mięśni i rozluźniania ich. Polega na rozwijaniu samoświadomości, doskonaleniu doświadczeń kinestetycznych i proprioceptywnych tancerza, a nie na promowaniu jednej techniki ruchowej. Najczęściej wykorzystywana jest do nauki tańca współczesnego. Służy lepszej koordynacji, łatwiejszemu oddychaniu, uelastycznianiu mięśni i unikaniu kontuzji.

Jest to technika szeroko znana na świecie. Pierwsze stowarzyszenie Society of Teachers of the Alexander Technique zostało utworzone w Anglii. Kolejne powstały w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Australii, Danii, Niemczech, Izraelu, Południowej Afryce, Szwajcarii, Holandii i Brazylii. Standardy szkolenia nauczycieli techniki Alexandra zostały ustanowione przez The Alexander Technik Association, stowarzyszenie założone w Wielkiej Brytanii w 1955, po śmierci jej twórcy.

BIBLIOGRAFIA: Alexander, F.M., *Constructive Conscious Control of the Individual*, New York 1923; Alexander, F.M., *Man's Supreme Inheritance. Conscious Guidance and Control in Relation to Human Evolution in Civilization*, New York 1910; Alexander, F.M., *The Universal Constant in Living*, New York 1941; Alexander, F.M., *The Use of the Self. Its Conscious Direction in Relation to Diagnosis, Functioning and the Control of Reaction*, London 1932; Eddy, M., *Somatic Practices and Dance. Global Influences*, „Dance Research Journal” 2002, nr 34.

Lilianna Bieszczad

Technika Graham

technika nauczania tańca w stylu *modern dance* stworzona przez Marthę Graham, zaliczana do form nieklasycznych. Technika powstała w wyniku samoobserwacji przez artystkę ruchu ciała w tańcu, a także dzięki jej znajomości fizjologii mięśni i współdziałania układu ruchowego z układem nerwowym. Opiera się na naturalnym ruchu, wykorzystując pełną świadomość możliwości ruchowych ciała i kontroli pracy mięśni.

Jej podstawową zasadą jest badanie wysiłku (*effort*), który ujmowany jest szeroko jako źródło ruchu. Jego elementami kluczowymi są: *contraction* – ruch odśrodkowy, polegający na kurczeniu mięśni, i *release* – ruch rozkurczający, wydłużający elementy ciała w przestrzeni. Ruchy wykonywane są naprzemiennie, *contraction* blokuje części ciała, szczególnie miednicę i klatkę piersiową, a *release* ją równoważy poprzez inne jego części, wymagając zaangażowania całego ciała. Nawiązują one do ruchów klatki piersiowej cyklicznie wykonującej wdech i wydech.

Graham w tańcu wykorzystywała współdziałanie ruchów przeciwnych, wykonywanych gwałtownie i utrzymujących ciało w napięciu. Wychodziła z założenia, że ruchy te są kontrolowane i koordynowane oddechem. *Release* rozpoczyna się zawsze wydechem, a *contraction* – wdechem. Według niej impuls ruchu wychodzi z miednicy, a nie z przepony, jak jest to uznawane w innych technikach.

Graham wynalazła własne innowacje techniczne. Przykładem mogą być tzw. elewacje, czyli taki sposób podnoszenia korpusu ciała z pozycji siedzącej i stojącej, w którym podłoga pełni funkcję drążka ćwiczeniowego w balecie. Jej technika stosuje znacznie szerszy zakres ruchów, niż jest to w tańcu klasycznym, wykorzystując nie tylko pionową postawę ciała, ale też siedzącą czy leżącą. Promuje wykonywanie ćwiczeń uelastyczniających tułów w różnych pozycjach. Zachęca też do tańczenia boso, co ma służyć wyrobieniu wrażliwości i poczucia przyczepności podeszwy i palców stóp do podłoża.

Nauka techniki Graham polega m.in. na pracy nad koordynacją ruchu z oddechem, nad utrzymaniem gotowości do wykonania ruchu, czyli utrzymaniem mięśni w stanie potencjalnego napięcia w oczekiwaniu na sygnał do rozpoczęcia ruchu. Metoda pracy nad ciałem obejmuje też poszukiwanie i rozwijanie środka ciężkości ciała (*centre work*) oraz równowagi ciała, a także wymaga konfrontowania poruszającego się ciała z otaczającą go przestrzenią (*moving in space*).

Graham modyfikowała swoją technikę. O ile w latach 30. rzadko używała obrotów, a postawa tancerza (np. zgięte nogi) miała podkreślić prymitywizm tańca, o tyle w okresie zainteresowań mitologią grecką częściej korzystała z form archaicznych i azjatyckich. W latach późniejszych w jej technice pojawiły się też niektóre elementy wykonywane w tańcu klasycznym.

W założonej przez nią szkole Martha Graham Dance Company jej technika jest wykorzystywana i twórczo rozwijana w nauce tańca.

BIBLIOGRAFIA: De Mille, A., *Martha. The Life and Work of Martha Graham*, New York 1992; Helpert, A., *The Technique of Martha Graham*, New York 1999; Legg, J., *Introduction to Modern Dance Techniques*, New York 2011; Turska, I., *Materiały do nauki historii tańca*, cz. 2: *Taniec współczesny*, Warszawa 1981.

Lilianna Bieszczad

Technika Hortona

[ang. *Lester Horton Technique*]

opracowana przez Lestera Hortona (1906–1953) w 1. poł. XX w. technika tańca oparta na elementach etnicznych technik ruchowych, łącząca tańce indiańskie, japońskie gesty ramion, jawajskie i balijskie izolacje górnej części ciała – szczególnie oczu, głowy i dłoni, elementy afro-karaibskie, takie jak kołowanie biodrami, a także współczesny jazz. Kładzie nacisk na ogólny rozwój ciała, preferuje anatomiczne podejście do tańca, które obejmuje elastyczność, siłę, koordynację oraz świadomość ciała i przestrzeni, aby umożliwić tancerzowi nieograniczoną i wyrazistą dramatycznie swobodę wypowiedzi. Jej popularność wynika z przystępności dla tancerzy i pomaga im wypracować smukłe, gibkie ciało, a zarazem silne narzędzie pracy.

„Naprawdę staram się stworzyć technikę tańca opartą wyłącznie na ćwiczeniach korekcyjnych, tworzoną ze znajomością ludzkiej anatomii; technikę, która poprawi fizyczne wady i przygotowuje tancerza do dowolnego tańca, który będzie chciał uprawiać; technikę, która wykorzystuje wszystkie podstawowe ruchy rządzące działaniami ciała, połączoną z wiedzą o pochodzeniu ruchu i z wyczuciem artystycznym” [Horton za: Bock Pierre 1937]. Horton nie opisał zasad swojej techniki, lecz zostały one przekazane przez jego uczniów.

Przyjmuje się, że jej strukturę stanowi sześć kategorii ruchu, dla których Horton opracował szczegółowe ćwiczenia, nazywane „studiami”, były to: *fortifications* (wzmacnianie), *projections* (projektowanie), *locomotions* (przemieszczanie), *improvisations* (improwizacje), *preludes* (preludia) i *rhythms* (rytmy). Podstawą systemu są ćwiczenia wzmacniające, których celem jest osiągnięcie przez tancerza sprawności, głównie siły i elastyczności, ale także wyczucia rytmu. Najważniejszym celem techniki jest poprawienie fizycznych możliwości tancerzy oraz przełamanie ich ograniczeń, aby mogli wykonywać dowolne formy tańca. Horton interesował się też wyrażnie zdefiniowanymi figurami (kształtami), a także tym, jak tancerz może się poruszać, używając kształtów i linii, korzystając z energii płynącej z przestrzeni. Technika obejmuje m.in. 17 ćwiczeń wzmacniających, z których każde koncentruje się na innym aspekcie ruchu, np. opadanie/wznoszenie czy ruchy boczne, lub na wyizolowanej części ciała, np. ścięgno Achillesa czy mięśnie brzucha. Lekcja zaczyna się na stojąco, przechodzi następnie przez podłogę z frazami ruchowymi, zwojami i wybiciami z jednej stopy. Ćwiczenia zawsze wiążą się ze sobą, ruchy nigdy nie są ustalone jednoznacznie i izolowane, dominuje płynność i dramatyzm.

Wzmocnienia są uważane za rdzeń tej techniki, gdyż ustalają ramy mechaniki ruchu, rozwoju i koordynacji mięśni, elastyczności i zakresu, rytmu i czasu frazowania oraz jakości ruchu. Intencją Hortona było, aby całe ciało tańczyło, dlatego pracował nad techniką ruchu, a nie stylem tańca. W rezultacie wiele z przedstawionych w zestawie ćwiczeń wygląda jak etudy pełne dynamicznych kontrastów i szerokich ruchów, takich jak np. *spiral falls*, kiedy tancerz porusza się od pozycji stojącej do podłogi płynnym ruchem spiralnym. Technika nie jest jednak oddzielona od aktu tańca, dlatego odnosi się do każdego możliwego ruchu stworzonego przez choreografa dla tancerza.

Jest to technika progresywna, polegająca na przechodzeniu od ćwiczeń prostych do bardziej złożonych. Nie jest więc ani lekcją geometrii, ani serią poz i pozycji, lecz ma wzmocnić komunikację, w której ciało jest jedynym medium i źródłem ekspresji.

W latach 50. XX w. technika Hortona ewoluowała w kilku fazach, tworząc duży zasób słownictwa ruchowego, obejmującego ćwiczenia dla każdej części ciała, nawet oczu i języka. Uważano, że miała charakter uniwersalny, gdyż „[t]echnika wzmacnia i zwiększa ekspresyjny zasięg każdego ciała, nie tylko tego o klasycznych proporcjach” [Dinerman 2006]. Współcześnie jest nauczana w różnych wersjach w Stanach Zjednoczonych i za granicą.

BIBLIOGRAFIA: Bock Pierre, D., *From Primitive to Modern*, „American Dancer” October 1937; Dinerman, D., *The Horton Technique*, „Bourgeon Journal of Dance”, 2006, <http://bourgeononline.com/2006/12/the-horton-technique-by-diana-dinerman/> (dostęp: 15.08.2018); Legg, J., *Introduction to Modern Dance Techniques*, Hightstown 2011; Perces, M.B., i in., *Dance Technique of Lester Horton*, Hightstown 1992.

Jadwiga Majewska

Technika Humphrey

technika i teoria ruchu opracowana przez Doris Humphrey, których podstawową zasadą jest *fall-recovery* (upadek – odzyskanie równowagi). Punktem wyjścia była obserwacja podstawowych zachowań ludzkiego ciała: rytmu oddechu, przejścia od bezruchu przez działanie do ponownego bezruchu, naturalnych ruchów człowieka i ruchów występujących w naturze: wody, wiatru, zwierząt. Ich synteza wynikała z interakcji opozycji: brak równowagi i relatywna równowaga. Zasada *fall-recovery* to właściwie trzy fazy ruchu: *fall* – upadek, *recovery* – odzyskiwanie równowagi, i *suspension* – zawieszenie utrzymane u szczytu jej odzyskania. W opozycji do baletu, niczym w technice Graham, grawitację traktuje się jako element dramatyczny w tańcu, podobnie jak specyficzny rytm ciała, który powstaje wraz z naturalnym rytmem oddechu. Tancerz może „oddychać” różnymi partiami ciała albo całym ciałem. W *Water Study* (1928), tańcu bez muzyki, Humphrey użyła oddechu do stworzenia rytmu i formy w tańcu. Teoria *fall-recovery* opierała się na tym, co jej twórczyni nazywała „łukiem pomiędzy dwoma śmierciami”: „śmiercią statyczną” postawy wertykalnej i „śmiercią dynamiczną” w planie horyzontalnym [Cohen 1977: 188]. Humphrey wywodziła tę teorię z biegunowych opozycji pomiędzy tym, co w filozofii Friedricha Nietzschego apollińskie, a tym, co dionizyjskie; kierując ludzkim życiem, pierwsza skłania do odpoczynku, spokoju, stabilizacji i równowagi, podczas gdy druga pcha do ekscytacji, niebezpieczeństwa, porzucenia. Uważała, że te psychiczne stany mają swoje odzwierciedlenie w reakcjach ciała.

Z jednej strony teoria i technika Humphrey dotyczyła wyłącznie czystego ruchu, z drugiej była konceptem dramaturgicznym. Zagrożenie motywowało działanie, które inspirowało formy

i kształty w przestrzeni i w czasie, było również symbolicznym wyrazem odwiecznego konfliktu pomiędzy ludzką potrzebą bezpieczeństwa a pragnieniem ryzyka nieznanego.

Humphrey zaobserwowała, że w procesie *fall–recovery* ciało układa się w nowe kształty w przestrzeni, tworząc „zarys” oraz nowe akcenty – „rytm”, które zmieniają się wraz z dynamiką i napięciem, ostatecznie wytwarzając „dramat”. Swoją koncepcję przedstawiła w książce *Art of Making Dances* (1959).

BIBLIOGRAFIA: Cohen, S.J., *Doris Humphrey, an Artist First*, Middletown 1977; Humphrey, D., *New Dance. Writings on Modern Dance*, wybór i red. Ch. Humphrey, Woodford–Hightstown 2008; Legg, J., *Introduction to Modern Dance Techniques*, Hightstown 2011; Stodelle, E., *The Dance Technique of Doris Humphrey and its Creative Potential*, Hightstown 1978.

Jadwiga Majewska

Technika Limóna

autorska metoda nauczania tańca opracowana przez José Limóna w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Ugruntował w niej technikę Humphrey, rozwinął ją i uzupełnił o nowe elementy. Opierały się one na opozycji wobec kanonicznego systemu baletu klasycznego, włącznie do pracy naturalnych wzorców ruchowych i stosunku do praw grawitacji. Rozwijając ten język, Limón obserwował ciało w skrajnych stanach upadku i powrotu do pionu (*fall and recovery*), odbicia, ciężaru, zawieszenia, następowania ruchu (sukcesji) i izolacji. Wykorzystywał oddech do uzyskania wrażenia lekkości lub ciężkości w trakcie ruchu. Przyglądał się spektrum ruchowemu pomiędzy dwoma skrajnymi stanami: wolnością od grawitacji i powrotem do niej, np. w sekwencji skoku – zawieszenie u szczytu skoku i opadanie na ziemię. Pierwszą część lekcji poświęcał nauce izolacji poszczególnych części ciała oraz poszerzaniu naturalnych granic wykręcenia, rozciągnięcia i elastyczności. Kolejnym etapem ćwiczeń było pokonywanie przestrzeni, koordynacja i różnicowanie dynamiki. Otwartość swojej techniki uważał za cechę kreatywności. Traktując ciało jako instrument o funkcji komunikacyjnej i narracyjnej, zmierzał do demonstracji fizycznej ekspresji ludzkiego ducha.

BIBLIOGRAFIA: Dunbar, J., *José Limón. The Artist Re-viewed*, London 2003; Reich, S., *José! Born to Dance. The Story of José Limón*, New York 2005; *The Illustrated Dance Technique of José Limón*, red. D. Lewis, L. Farlow, Princeton 1984.

Jagoda Ignaczak

Terapia ruchem

jeden z nurtów arteterapii (terapii przez sztukę). W zakres tego pojęcia wchodzi różne metody, które łączy przekonanie o zależności pomiędzy sferą emocji, wewnętrznymi przeżyciami a ruchem. Podkreśla się tu związek ciała, umysłu i emocji oraz wartość procesu kreatywnego i ekspresji ruchowej jako czynników leczniczych. Przeświadczenie o ścisłej wzajemnej zależności pomiędzy ruchem a emocjami zaowocowało wzbogaceniem procesu psychoterapeutycznego o element ruchu, dając początek terapii tańcem i ruchem (*dance movement therapy*). Metoda ta powstała z połączenia tańca

współczesnego i psychoterapii, a opiera się na założeniu, że element ruchowy wzbogaca proces terapeutyczny, umożliwiając fizyczną, emocjonalną, poznawczą i społeczną integrację. Jej główne narzędzia to analiza ruchu Rudolfa Labana, ruch autentyczny, różne formy improwizacji oraz tańce w kręgu. Terapia ruchem ma charakter samodzielnej metody terapeutycznej, w której głównym czynnikiem leczniczym jest relacja z terapeutą. W odróżnieniu od *dance movement therapy* choreoterapia może być stosowana jedynie jako metoda pomocnicza w psychoterapii, a za czynnik leczniczy uważa się taniec. Instruktor choreoterapii nie musi być wykwalifikowanym terapeutą. W kontekście klinicznym terapia tańcem i ruchem oraz choreoterapia mogą być stosowane m.in. w zaburzeniach psychomotorycznych, porażeniach mózgowych, chorobach neurodegeneracyjnych (parkinson, alzheimer), jak i we wspomaganiu leczenia osób z zaburzeniami psychicznymi.

BIBLIOGRAFIA: Meekums, B., *Dance Movement Therapy. A Creative Psychotherapeutic Approach*, London 2002; Payne, H., *Dance Movement Therapy. Theory, Research and Practice*, London 2006; Pędzich, Z., *Psychoterapia tańcem i ruchem. Teoria i praktyka*, Gdańsk 2014; Pędzich, Z., *Psychoterapia tańcem i ruchem. Teoria i praktyka w terapii grupowej*, Warszawa 2009.

Gabriela Karolczak

The Place

instytucja taneczna mieszcząca się w Londynie, siedziba afiliowanej przy brytyjskim Conservatoire for Dance and Drama (Konservatorium Tańca i Teatru) wyższej szkoły tańca współczesnego, prowadząca także prezentacje przedstawień tanecznych oraz program edukacyjny dla szerokich kręgów odbiorców.

The Place powstało w 1969 dzięki staraniom Robina Howarda, który przekonał do objęcia patronatu nad tym miejscem kształtowania „brytyjskiej odmiany tańca współczesnego” takich twórców, jak Ninette de Valois, Marie Rambert i Martha Graham. Kierownikiem artystycznym został były tancerz Graham, choreograf i pedagog, Robert Cohan. Wieloletnim dyrektorem (1986–2009) The Place był John Ashford (następnie dyrektor największego europejskiego networku tańca współczesnego – Aerowaves), którego działania szczególnie przyczyniły się do popularyzacji tańca współczesnego i rozwoju karier zespołów takich jak DV8 i choreografów: Matthew Bourne’a czy Wayne’a McGregora. W latach 1994–2020 rezydentem The Place był zespół Richarda Alstona, a on sam pełnił funkcję dyrektora artystycznego całej instytucji, obecnie funkcję tę sprawuje Eddie Nixon.

The Place od początku stało się siedzibą założonej w 1966 London Contemporary Dance School, powiązanej z London Contemporary Dance Company. Howard i Cohan prowadzili szkołę i zespół w duchu Graham, która była ich artystyczną doradczynią, ale The Place odwiedzały też inne zespoły, jak choćby grupy Paula Taylora i Twyli Tharp. Technika Graham stanowiła bazę edukacji, niemniej szkoła była też przestrzenią eksperymentów w duchu Merce’a Cunningham’a i *postmodern dance*. Jej absolwentami są pionierzy brytyjskiej sceny tańca współczesnego: Alston, Ian Spink i Siobhan Davies (zob. Wielka Brytania).

London Contemporary Dance School prowadzi studia licencjackie na kierunku taniec współczesny zorientowane przede wszystkim na kształcenie technicznych umiejętności studentów oraz zdolności odnalezienia się na tanecznym rynku pracy. Oferowane są też trzy programy magisterskie: jeden dla tych, którzy myślą o karierze samodzielnego twórcy, drugi dla tych, którzy chcą się rozwijać jako tancerze, odbywając staż w związanym ze szkołą zespole Edge bądź w innych brytyjskich kompaniach

tanecznych, zaś trzeci kierunek – unikalny na skalę światową *screendance* (taniec na ekranie) – przeznaczony jest dla osób tworzących i analizujących filmowe rejestracje tańca. Ze szkołą współpracowali gościnnie tacy choreografowie jak Pina Bausch, Trisha Brown, Hofesh Shechter i Sasha Waltz.

The Place pokazuje rocznie ponad 100 spektakli tanecznych, prowadzi program rezydencyjny dla choreografów działających w Wielkiej Brytanii, oferuje też szeroką gamę zajęć edukacyjnych, zarówno dla profesjonalistów, jak i dla publiczności: od dzieci po seniorów.

BIBLIOGRAFIA: Jordan, S., *Striding Out. Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, London 1992.

Wojciech Klimczyk

Tomasik Jacek

[1938–2019]

polski choreograf, specjalista w zakresie kinetografii, etnograf, pedagog tańca. Absolwent kierunku historia kultury materialnej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jako badacz tańca związany był z Działem Tańca w Muzeum Etnograficznym w Toruniu pod kierunkiem Roderyka Langego. W 1965 ukończył Pedagogiczne Studium Tańca Centralnej Poradni Amatorskiego Ruchu Artystycznego w Warszawie. Kształcił się także w Wielkiej Brytanii i Francji.

W 1963 przy Akademii Wychowania Fizycznego w Krakowie założył amatorskie Eksperymentalne Studio Baletu Nowoczesnego (Studencki Teatr Tańca Kontrast, 1970–1995). W swojej twórczości wyszedł poza taniec ludowy i taniec klasyczny, poszukując nowych inspirujących zjawisk w tańcu. Wykorzystywał wiedzę zdobytą u Eleonory Bocheńskiej, uczennicy Mary Wigman, zainteresowanie rytmiką Émile’a Jaques-Dalcroze’a, tańcem wyzwolonym Isadory Duncan oraz twórczością Kurta Joossa.

Jego wielokierunkowe wykształcenie miało silny wpływ na wizualną stronę spektakli. Insce nizował spektakle samodzielnie, tworząc ich plastyczną oprawę (w tym charakterystyczną scenografię z malowanych tkanin), oświetlenie, dobierając rekwizyty i muzykę, często współczesną.

Najważniejsze spektakle to: *Mojry* (1976), *Córka czasu* (1976), *Córka przestrzeni* (1979), *Stratosfera* (1982). Niektóre spektakle inspirowane były folklorem, np. *Obrazek ludowy* (1980), lub stanowiły reakcję na otaczającą rzeczywistość, np. *Etiuda rewolucyjna* (1969). Stworzył zespół, który w latach 60. podejmował w warstwie koncepcyjnej i formalnej śmiałe eksperymenty, tworzył profesjonalne choreografie. W Kontraście wykształcił wielu tancerzy i twórców, do których należą m.in. Mirosława Zaręba, Iwona Olszowska, Katarzyna Skawińska, Mariola Kleczkowska, Beata Owczarek, Artur Dobrzański, Janusz Skubackowski, Marta Pietruszka, Wacław Rejdych, Dariusz Goc, Beata Wrona, Marcin Kuźmiński, Wojciech Skibiński.

Jako autor choreografii do przedstawienia dramatycznego debiutował w 1970 współpracą z Konradem Swinarskim przy *Śnie nocy letniej*. Od tego czasu stworzył choreografię do kilkudziesięciu spektakli teatralnych i Teatru Telewizji w reżyserii m.in. Andrzeja Wajdy, Tadeusza Łomnickiego, Henryka Tomaszewskiego, Jerzego Jarockiego, Zygmunta Hübnera, Józefa Opalskiego, Krzysztofa Babickiego. Od 1985 związany z Operą Krakowską, gdzie był dyrektorem artystycznym baletu, a następnie, do 1996, głównym choreografem. Był wykładowcą tańca i plastyki ruchu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Spośród wielu nagród otrzymał Medal 200-lecia Baletu Polskiego im. Leona Wójcikowskiego.

Tomaszewski Henryk

właśc. Henryk Karol Robert König [1919–2001]

mim, reżyser, choreograf, scenarzysta, pedagog, twórca autorskiego Wrocławskiego Teatru Pantomimy. W latach 1945–1947 kształcił się w Studium Dramatycznym Iwo Galla, w 1946–1947 uczył się m.in. w Instytucie Tańca prof. Janiny Strzembosz oraz w studiu Zizi Halamy, gdzie zetknął się z Feliksem Parnellem, z zespołem którego odbył liczne *tourné* baletowe. W tym czasie współpracował także z Polskim Teatrem Akademickim, przygotowując scenki pantomimiczne i choreograficzne. Interesował go *modern dance* w amerykańskim i niemieckim wydaniu. W 1949 rozpoczął pracę w balecie Opery Wrocławskiej jako solista, a jego kreacje uznawano za wybitne. Pod wpływem sztuki francuskiej – Étienne’a Decroux, Marcela Marceau, Jeana-Louisa Barraulta – zaczął poszukiwać innych niż taneczne sposobów ekspresji cielesno-ruchowej. W Dolnośląskich Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu rozpoczął pierwsze próby „teatru tańca dramatycznego”, przyszłego teatru ruchu, czyli pantomimy, myśląc jednak nie o pokazach solowych, lecz zespołowych. W 1955 za etiudę mimiczną *Pianista* otrzymał srebrny medal na Międzynarodowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie. Po tym sukcesie zaprosił do współpracy kilku aktorów dramatycznych i tancerzy, prowadząc poszukiwania przyszłych aktorów pantomimy także wśród sportowców i studentów – najistotniejsza była dla niego uniwersalność ruchowa. Dzięki wsparciu Jakuba Rotbauma, ówczesnego dyrektora artystycznego Państwowych Teatrów Dramatycznych we Wrocławiu, powołał w 1956 Studio Pantomimy. W premierowym wieczorze Programu I zaprezentowano: *Skazanego na życie*, *Dzwonnika z Notre-Dame* wg Victora Hugo, *Płaszcz* wg Nikołaja Gogola, *Bajkę o Murzynku i Złotej królownie*, przyciągając od razu uwagę publiczności. Sam zaliczał ten program do okresu „fabularnego”, kiedy większość inspiracji czerpał z literatury. W 1958 studium przekształcono w teatr zawodowy, zmieniając nazwę na Miejski Teatr Pantomimy, by rok później nadać mu nazwę Wrocławski Teatr Pantomimy ze statutem autorskiego teatru Henryka Tomaszewskiego. Jako pierwszy w Polsce w studium przy WTP rozpoczął kształcenie – w części przez praktykę sceniczną – mimów, którzy uzyskiwali status profesjonalnego aktora–mima.

Od początku Tomaszewski współpracował z najwybitniejszymi polskimi scenografami: Jadwigą Przeradzką (Program I, 1956), Zofią de Ines-Lewczuk, Kazimierzem Wiśniakiem, Franciszkiem Starowieyskim, Andrzejem Majewskim (*Gabinet osobliwości*, 1961; *Dafnis i Chloé* oraz *Pietruszka* w Operze Wrocławskiej, 1961), Władysławem Wigurą (*Przyjeżdżam jutro*, 1974), Krzysztofem Pankiewiczem. W latach 60. wkroczył w etap poszukiwań formalnych i pantomimy afabularnej, inspirowanej formami geometrycznymi. Wyraźnie odchodził od literatury, poszukiwał inspiracji w źródłach i formach teatru (m.in. w teatrze wschodnim, w *commedii dell'arte*), w niemym filmie, psychologii, a także w istocie samego ruchu: jego motoryce i fakturze. Na przykład w widowiskach *Ziarno i skorupa*, *Labirynt*, *Sen* czy *Kobieta* mimowie wyrażali ruchem pewne pojęcia, a nie postacie ludzkie. Wielkie widowiska, które powstawały przez następne dwie dekady (m.in. *Przyjeżdżam jutro*, *Sen nocy letniej*, *Rycerze króla Artura*), uważane są za najwybitniejsze przedsięwzięcia WTP.



Il. 86. Henryk Tomaszewski jako Figurka Śmierci w *Strzelnicy* z Programu V pt. *Gabinet osobliwości*
Fot. Stefan Arczyński. ©Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego,
Muzeum Miejskie Wrocławia

Sam artysta w swojej twórczości wyróżniał trzy okresy: okres fabularny (1956–1961), bardzo mocno inspirowany literaturą, w którym dominował aktor i jego umiejętności, tak mimiczne, jak ruchowo-gestyczne, ale także aktorskie; okres puryzmu (1962–1970), kiedy to ruch poddawał tematy, a aktorzy–tancerze stali się pięknymi cielesnymi formami. Po doświadczeniach z abstrakcją zwrócił się znów w stronę postaci ludzkiej, wrócił do literatury i zaczął opracowywać pełnospektaklowe widowiska (*Odejsie Fausta*, 1970), w których dominowała oprawa sceniczna: kostiumy, scenografia, rekwizyty, oświetlenie, kolory.

Jako mim występował na scenie do 1963; jako reżyser w centrum swojej wizji artystycznej, którą nazwał „teatrem kulistym”, postawił człowieka i twórcze możliwości ruchu. „Punktem centralnym teatru kulistego jest człowiek, wszystko rozgrywa się wokół niego w różnych poziomach. Teatr otacza człowieka, który powinien czuć ruch, nawet gdy go nie wykonuje. [...] definicja pantomimy, mojej pantomimy, stale się kształtuje, zmienia, dopełnia, dookreśla” [„Życie Literackie” 1988, nr 29]. Czerpał z antycznych kosmogonii: greckiej, rzymskiej, hinduskiej, celtyckiej; pragnął dotrzeć do tej sfery rzeczywistości ludzkiej, która wymyka się i baletowi, i teatrowi słowa. Poszczególne role opracowywał dla konkretnych odtwórców.

Swoją autorski teatr z powodzeniem prowadził przez 45 lat, zrealizował w nim 24 programy; były to krótkie formy pantomimiczne, m.in. *Płaszcz* (1956) czy *Woyzeck* (1959), abstrakcyjne formy pantomimiczne: *Ziarno i skorupa* (1961) i *Labirynt* (1963); fabularna pantomima *Gilgamesz* (1968) i datowane od *Odejsia Fausta* (1970) pełnospektaklowe widowiska: *Sen nocy listopadowej* (1971), *Menażeria cesarzowej Filissy* (1972), *Przyjeżdżam jutro* (1974), *Sceny fantastyczne z legendy o Panu Twardowskim* (1976), *Spór* (1978), *Hamlet – ironia i żaloba* (1979), *Rycerze króla Artura* (1981), *Syn marnotrawny* (1984), *Akcja – Sen nocy letniej* (1986), *Król siedmiodniowy* (1989), *Car denio i Celina, czyli nieszczęśliwie zakochani* (1990), *Śpiew młodzieńców w piecu gorejącym* (1993), *Kaprys* (1995), *Tragiczne gry* (1999).

Od lat 60. regularnie współpracował z teatrami dramatycznymi i operowymi w całej Polsce, m.in. przy *Grze w zabijanego* Eugène’a Ionesco w Teatrze Polskim we Wrocławiu, tworzył dla Het Nationale Ballet w Amsterdamie i Królewskiego Baletu Duńskiego, reżyserował, m.in. *Klątwę* Wyspiańskiego (w Det Norske Teatret w Oslo, gdzie zrealizował kilka spektakli), *Protesilasa i Laodamę* oraz *Legendę*. Wraz z Konradem Swinarskim zrealizował *Bachantki* Hansa Wernera Henze w mediolańskiej La Scali (1968), natomiast w 1993 przygotował z Uwe Wandem i Johannesem Conenem *Dienstag aus Licht* Karlheinz Stockhausena w Operze w Lipsku. TVP dokonała rejestracji kilkunastu programów WTP, które były emitowane w wielu krajach Europy i Ameryki.

Oceny jego osiągnięć przez krytyków były kontrowersyjne, z jednej strony zarzucano mu niekomunikatywność, z drugiej zbytnią dosłowność, czasami barokowość, przeładowanie treściami, obrazami. W większości jednak spotykał się z uznaniem i akceptacją jego sztuki.

Był laureatem wielu nagród, m.in. złotego medalu Swedish Dance Association (Sztokholm 1963) oraz Złotej Gwiazdy VIII Międzynarodowego Festiwalu Tańca (Paryż 1970); odznaczony Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski (1996).

BIBLIOGRAFIA: Czarnota, L., *Książka o Mistrzu. Subiektywna historia teatru pantomimy Henryka Tomaszewskiego (1959–1974)*, red. L. Pułka, Wrocław 2019; Hausbrandt, A., *Tomaszewski. Pantomima*, Warszawa 1974; Hera, J., *Henryk Tomaszewski i jego teatr*, Warszawa 1983; Majewska, J., *Henryk Tomaszewski – u teatralnego źródła tańca w Polsce*, „Teatr” 2014, nr 7–8; „Notatnik Teatralny” 2003/2004, nr 30–31 (numer poświęcony Henrykowi Tomaszewskiemu); Smużniak, K., *Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego*.

Prolegomena do teorii teatru pantomimy, Zielona Góra 2004; Smużniak, K., *Wrocławski Teatr Pantomimy. Mit w teatrze Henryka Tomaszewskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991; *Teatr swój widzę kuliście. 60 lat Wrocławskiego Teatru Pantomimy*, red. A. Charkot, J. Bajda, M. Gubler, Wrocław 2016.

Jadwiga Majewska

Turcja – rozwój tańca współczesnego

Rodzimym terminem tureckim odnoszącym się do tańca jest *oyun*, który znaczy jednocześnie taniec i zabawę, obejmuje tradycyjne formy tańca, tj. tańca ludowego oraz tańca wykonywanego podczas uroczystości weselnych, zaręczynowych i mniejszych spotkań rodzinnych; natomiast termin *dans* używany jest najczęściej wobec tańców obcego pochodzenia, takich jak balet klasyczny, *modern dance*, taniec współczesny i tańce towarzyskie. Te dwa sposoby myślenia i odnoszenia się do tańca nadal się w dzisiejszej Turcji przeplatają; ich podział w dużej mierze jest nieprecyzyjny i dotyczy przede wszystkim kryteriów instytucjonalnych. Taniec tradycyjny wciąż ulega wpływom współczesnych technik tanecznych, ale też i współczesne techniki taneczne obficie czerpią z tradycyjnych źródeł.

Tańce tradycyjne

Imperium Osmańskie, na gruzach którego powstała Republika Turcji, było państwem wielonarodowym, rozciągającym się na trzech kontynentach, znajdującym się w chwili największego rozkwitu. Ta wielonarodowość skutkowałą przenikaniem się kultur, stąd źródeł poszczególnych tradycji tanecznych obecnych w Turcji można szukać zarówno w Azji, Europie, jak i Afryce. Od XVI do XIX w. taniec obejmował różne praktyki religijne, choćby mewlewicki rytuał *sema* (wirujący derwisze – zob. taniec derwiszów), zawodowy taniec miejski (tancerze, zwykle nie-muzułmanie, byli zorganizowani w systemie cechów zawodowych *kols* i występowali w kawiarniach, willach elity, tzw. *konaks*, na festiwalach imperialnych oraz w pałacu sułtana) oraz taniec ludowy na prowincji, który obejmował całą różnorodność związaną z uroczystościami lokalnymi.

Zwykle zwraca się uwagę na program przebudowy społeczeństwa tureckiego dokonywany pod rządami Mustafy Kemala Atatürka, w rzeczywistości transformacja społeczna zaczęła się już wcześniej – trzeba się cofnąć do czasów Imperium Osmańskiego, w szczególności do 1839 i programu reform Tanzimat, których skutkiem było zrównanie praw wszystkich grup religijnych, otwarcie systemu edukacyjnego na większą obecność kobiet, promocja europejskiego malarstwa i klasycznej europejskiej muzyki. Wpływ Tanzimat dał się odczuć również w tańcu, w wielu miastach Imperium pojawiły się bowiem europejskie zespoły baletowe. W tym samym kierunku szły rządy Młodych Turków i chwilowe Imperium Konstytucyjne, faktyczne jednak zmiany zaczęły się wraz z rządami Mustafy Kemala Atatürka. Człowiekiem, który odegrał szczególną rolę w rozwoju tańca w Turcji, był Selim Sirri Tarcan, który skupił się na przystosowaniu tańców ludowych do smaku nowoczesnego społeczeństwa miejskiego. Tańcem, w którym Tarcan upatrywał największe możliwości, był *zeybek*, taniec zachodniego wybrzeża Anatolii, z którego chciał stworzyć rodzimy taniec towarzyski, tańczony przez mężczyzn i kobiety. Przetworzony *zeybek* miał się stać „cywilizowaną” formą rozrywki, możliwą do wykonywania w miejscach publicznych. Pomimo wielkiej różnorodności tańców w Imperium Osmańskim, były one, zgodnie z wytycznymi islamu, podzielone na tańce męskie i kobiece. Ucywilizowanie *zeybek* miało

polegać na usunięciu z niego ostrych i nieokrzyszanych ruchów oraz wszelkiej improwizacji, gdyż taniec według Tarcana, tak jak muzyka, powinien mieć ustaloną formę. Podczas występu w Izmirze w 1925 Tarcan przedstawił swój *zeybek* przed Atatürkiem, który miał go wtedy pochwalić słowami: „od teraz Turcy mogą powiedzieć Europejczykom, że również mają wspaniały taniec, który mogą wykonywać na swoich salonach”. Bez względu na to, na ile ta, przekazana przez samego Tarcana, wypowiedź jest autentyczna, oddaje ona doskonale nastrój i kierunek zmian, których Tarcan był współautorem. Swoje przemyślenia zawarł w książce *Halk Danslari ve Tarcan Zeybeği* (Tańce ludowe i *zeybek* Tarcana). W latach 1909–1910 Tarcan studiował w Instytucie Wychowania Fizycznego w Szwecji i podziwiał pracę szwedzkich folklorystów, którzy przetwarzali ludowe tańce szwedzkie w tańce narodowe; jego praca w dużej mierze miała na celu przeprowadzenie w tańcu tureckim zmian podobnych do tych, które dokonały się w tańcu ludowym w Szwecji. Dzieło Tarcana kontynuowały jego córki, przede wszystkim Selma Selim Sirri, przy czym w większym stopniu aniżeli na taniec narodowy zwracała ona uwagę na sztukę tańca i choreografię. W 1926 wydała książkę *Selim Sirri Hanım'ın Bedii Raksları* (Tańce estetyczne panny Selmy Selim Sirri). Jedyną okazją, kiedy mogła wcielić w życie swoje koncepcje, była opera *Özsoy* – pierwsza opera narodowa powstała na życzenie Atatürka, który chciał udowodnić, że nowa kultura muzyczna Turcji stała się częścią zachodniej muzyki klasycznej, i nakazał, by operę stworzył turecki kompozytor. Wpływ Selmy Selim Sirri trudno dziś ocenić, raczej był on elementem zamieszania w społeczeństwie tureckim, które powstało pod wpływem radykalnych reform, i nie wiązał się z powołaniem żadnych instytucji czy stworzeniem systemu szkolenia, był to raczej wpływ okazjonalny i punktowy.

Od 1929 prowadzono szeroko zakrojone badania i działania archiwizacyjne na terenie całej Anatolii, w 1932 stworzono sieć instytucji zwanych domami ludowymi (*halkevleri*) bądź salami ludowymi (*halkodaları*), jeśli znajdowały się w mniejszych miejscowościach. W 1950 ich liczba przekroczyła 4 tys. *Halkevleri* i *halkodaları* organizowały życie kulturalne, zajmowały się badaniami terenowymi, ale też, ze względu na to, że w większości były finansowane przez Republikańską Partię Ludową – jedyną rządzącą wtedy partię, służyły promocji prowadzonych reform (dlatego wraz z dojściem w 1951 do władzy Partii Demokratycznej zostały zamknięte). Wcześniej tańce lokalne wykonywano podczas uroczystości takich jak wesele czy obrzezanie, w czasie obchodów świąt religijnych lub związanych z cyklem wegetacyjnym. Ideą domów ludowych było zorganizowanie lokalnych zespołów, które mogły występować przed miejscową publicznością i prezentować swój dorobek na arenie państwowej. To oczywiście spowodowało konieczność formalizacji ruchów tanecznych w taki sposób, aby mogły być prezentowane na scenie. Podstawową zmianą było wprowadzenie przedstawienia tańca przebiegającego wg wyznaczonych na scenie kształtów geometrycznych, takich jak koła, krzyże, przekątne i proste; wprowadzono stylizowane kostiumy, nierzadko zmianie ulegały figury taneczne (trudno powiedzieć, na ile było to działanie polityczne służące wytworzeniu nowej tradycji, a na ile jest to przejaw specyfiki działań archiwistycznych, które w pewnym stopniu przekształcają to, co zatrzymane). Pokaz sceniczny rządzi się innymi prawami aniżeli taniec podczas uroczystości, nie można się zatem dziwić, że jest poddany stylizacji. Z drugiej strony należy mieć wątpliwości, kiedy stylizacja zaczyna wypierać oryginał i traktuje go jako półprodukt, którego dopiero ona jest zwieńczeniem. Na bazie badań prowadzonych w domach ludowych w 1955 rozpoczęto publikację artykułów, książek i nagrań, skatalogowano ponad 1600 tańców, a 600 wybranych spośród nich wystawiono. W nowo powstałej Republice Turcji taniec stał się narzędziem tworzenia wspólnej tożsamości narodowej, tańce ludowe uznano za tańce narodowe (*milli oyunlar*), różnorodność tańców regionalnych została potraktowana jako świadectwo bogatej kultury, a za ich pomocą władza chciała

tonować różnice etniczne w państwie tureckim. W sposób oczywisty zatem różnorodność tańców ludowych w ramach państwowego dyskursu została oderwana od etnicznych źródeł i uznana za dziedzictwo nowo powstałego państwa. W szczególności do dzisiaj pomija się często źródła kurdyjskie, greckie i ormiańskie, ale także arabskie. Taniec ludowy z jednej strony służył budowaniu tożsamości narodowej, z drugiej podlegał rozlicznym zabiegom modernizacyjnym, podobnie jak to się wcześniej działo w krajach Europy, a później na całym Bliskim Wschodzie.

W latach 60. tańców regionalnych zaczęto nauczać w miastach; studenci poznawali tańce, które niekoniecznie należały do tradycji ich rodzimych regionów. W latach 70. taniec ludowy rozlał się na szkoły średnie, college'e i powstające w bardzo szybkim tempie kluby tańca ludowego. Repertuar rozwinął się błyskawicznie w hybrydową formę tańca zwaną *folklor oynamak* (tańczenie folkloru), która co prawda zapożyczyła wiele elementów z oryginalnych tańców regionalnych, ale w sposób zdecydowany zmieniła ich strukturę, kontekst i system ruchów.

Na przełomie lat 70. i 80. został stworzony Państwowy Zespół Tańca Ludowego i pierwszy wydział uniwersytecki tańca ludowego, które służyły wyznaczeniu, funkcjonującego do dzisiaj, modelowego wystawiania tańca. W Turcji każdy uniwersytet ma własną grupę tańca ludowego, wiele zespołów działa przy centrach młodzieży, między którymi organizowane są zawody, począwszy od szczebla lokalnego aż po ogólnokrajowy, a zwycięzcy wysyłani są na konkursy i festiwale międzynarodowe. Mimo wielkiej popularności taniec ludowy pozostał w większości w ramach działań zespołów amatorskich. Jedynym zawodowym zespołem istniejącym współcześnie jest Anadolu Ateşi (Ogień Anatolii) i w części Shaman Dans Tiyatrosu (Teatr Szamańskiego Tańca).

Balet Ninette de Valois

W 1936 na Uniwersytecie w Ankarze został otworzony Wydział Sztuk Pięknych, który usamodzielniał się w 1940 jako Narodowe Konserwatorium, obejmujące wydziały: teatralny, muzyczny i baletowy, przy czym wydział baletowy był początkowo nieczynny. Sytuacja uległa zmianie dopiero za sprawą Ninette de Valois (założycielki The Royal Ballet School w Londynie), która przybyła do Turcji w 1947 na zaproszenie ministra edukacji Hasana Âli Yücela. 6 stycznia 1948 w Yeşilköy (dzielnica Istambułu) otworzyła pierwszą w Turcji szkołę baletową, do której zostało przyjętych 11 chłopców i 18 dziewczynek, a ich edukacją taneczną zajęli się Joy Newton i Audrey Knight z Sadler's Wells Ballet z Londynu. W 1950 szkoła została przeniesiona do Ankary, gdzie stała się częścią Państwowego Konserwatorium. W 1957 wraz z opuszczeniem szkoły przez pierwszych jej absolwentów został założony Narodowy Zespół Baletowy w Ankarze (Devlet Balesi). W 1970 powstała Narodowa Opera i Balet w Istambule, w 1983 w Izmirze, w 1992 w Mersin i w 1999 w Antalyi. Trzeba jednak zaznaczyć, że dopiero w 1970 powstał niezależny od opery zespół baletowy. Pierwszym spektaklem baletowym, zaprezentowanym przez studentów w Ankarze, był *Keloğlan* Ulvi Cemala Erkina (1950) z choreografią de Valois, pierwszy pełny koncert odbył się dopiero w 1960, a w 1965 Dame Ninette zrobiła choreografię uważaną za pierwszy balet turecki, który opierał się na tureckich tańcach ludowych, *Çeşmebaşı* (Przy fontannie albo Fontanna). Balet odnosił się do tematu fontanny znajdującej się w centralnym miejscu każdej tureckiej wioski; pojawiły się w nim stylizowane motywy ludowe z narodowymi kostiumami, znalazły się nawet krótkie fragmenty z tradycyjnego tureckiego teatru cieni *Karagöz i Hacivat*. Była to oczywiście mieszanka rozmaitych gatunków i wyobrażeń, która miała na celu stworzenie wrażenia spektaklu narodowego. Sukces de Valois miał swoje ciemne strony, gdyż na skutek pełnej kontroli, jaką miała nad baletem tureckim, zamknął się on na inne wpływy, nawet

związane z baletem; balet rosyjski w Turcji pojawił się dopiero w poł. lat 70. Jednym z pierwszych choreografów tureckich był uczeń de Valois Sait Sökmen, a jego choreografia *Çark* (Koło, 1970) jest uważana za pierwszą pracę twórcy tureckiego, natomiast pierwszą choreografią, u podstaw której leży rodzima historia turecka, jest *Pembe Kadın* (Dziewczyna zwana Pembe – Różana, 1973) na podstawie sztuki Hidayet Sayin z muz. Necila Kazima Aksesa, z choreografią Oytuna Turfandy. W 1977 Turfanda opracował choreografię pierwszego pełnospektaklowego baletu tureckiego *Hurrem Sultan* (Królowa Hurrem).

Taniec współczesny

Rozumienie terminu taniec współczesny nie jest w Turcji jednolite, co widać chociażby po sposobie pisania jego historii. Jest to, poza lokalnymi kłopotami z osadzeniem tańca, cecha charakterystyczna wszystkich tych państw, dla których taniec współczesny był towarem importowanym. Import zazwyczaj przebiegał stopniowo, w różnych okresach łączył się z różnymi technikami obecnymi już na scenie tanecznej. Stąd można się spotkać z takimi opracowaniami, które szukają początków tańca współczesnego w Turcji już pod koniec lat 60., zdarzają się jednak i takie próby teoretyczne, w których taniec współczesny pojawia się w Turcji dopiero w latach 90. Możemy powiedzieć na pewno, że kiedy w 1962 w Turcji sześciokrotnie występował zespół Martha Graham Dance Company, scena tańca współczesnego właściwie w Turcji nie istniała. Z początku taniec współczesny rozwijał się pod skrzydłami instytucji baletowych i tam też pojawiły się osoby, które zazwyczaj, poza wykształceniem baletowym, uczestniczyły w zagranicznych kursach tańca współczesnego. Ten ruch zaczął się we wczesnych latach 70. W Ankarze w Tureckim Baletcie Narodowym starała się znaleźć miejsce dla tańca współczesnego Duygu Aykal, która uczyła się u Kurta Joossa w Niemczech, a następnie studiowała teorię tańca u Leonida Miasina w Royal Ballet School, a po jej ukończeniu w 1971 przez dwa lata była asystentką Miasina. Po powrocie do Turcji zajęła się choreografią i stworzyła *Çoğul* (1972), *İnsan İnsan* (Człowiek, człowiek, 1978), a ostatnią pracę *İnsancık* (1984) zaczęła tworzyć już podczas choroby i została ona ukończona przez jej asystentkę Semę Erinç. W tych choreografiach korzystała z języka tańca współczesnego. W 1988, na krótko przed śmiercią, została główną choreografką Narodowego Konserwatorium w Ankarze oraz Państwowej Opery i Baletu. Przede wszystkim jednak taniec współczesny rozwijał się w Stambule dzięki Sebnem Selşik Aksan. Uczyła się u Beatrice Appleyard Fenmen, następnie w Arts Educational School w Londynie i w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Jest założycielką Wydziału Baletu w Państwowym Konserwatorium Mimar Sinan przy Uniwersytecie Sztuk Pięknych, gdzie kierowała Wydziałem Tańca Nowoczesnego. Prowadziła zajęcia ze sztuki tańca na stambulskich uniwersytetach Boğaziçi i Koç. Do 2011 wydział prowadził zajęcia w wynajmowanych studiach i dopiero od 2011 dysponuje salą do ćwiczeń i sceną typu *black box*. Aydin Teker – absolwentka Państwowego Konserwatorium w Ankarze (1973), w 1976 dołączyła do Państwowego Baletu i Opery jako tancerka, w 1976 wyjechała do Londynu i później do USA, gdzie studiowała na New York University Tisch School of the Arts. Wróciła do Turcji w 1982 i zaczęła pracować jako instruktorka na Uniwersytecie Mimar Sinan, gdzie w 1993 uzyskała stopień doktora, a w 2001 tytuł profesora. Jej choreografie pokazywane były w wielu krajach, *Density* (2001) otrzymało specjalną nagrodę na 22. festiwalu Zürich Theaterspektakel, szczególną popularnością i uznaniem cieszyły się *aKabi* (2005) i *harS* (2008). Geyvan McMillan studiowała technikę Graham i Merce'a Cunninghama w Anglii i USA, była choreografką w Narodowej Operze i Baletcie, na Technicznym Uniwersytecie Yıldız w Stambule stworzyła Wydział Tańca Nowoczesnego, którym następnie kierowała. Obecnie pracuje z założonym przez siebie w 2005

zespółem IDT+ (w latach 2003–2005 pod nazwą CRR Dance Theatre). Zespół, jeszcze jako CRR Dance Theatre, uczestniczył w Chicago International Dance Festival, Sarajevo International Winter Festival i International Bodrum Ballet Festival. Został zaproszony m.in. na Biennale w Wenecji (2006), Chicago International Dance Festival (2006 i 2007), a także do projektu Blackbox Series w centrum kultury w Macau w Chinach (2009). IDT+ rozwija technikę taneczną na bazie improvizacji, efektem finalnym jest zwykle multidyscyplinarna instalacja taneczna. Obficie czerpie z tradycji tureckiej, przede wszystkim powołuje się na inspiracje tańcem wirujących derwiszów oraz tradycyjnymi zapasami w oliwie (*yağlı güreş*). McMillan i Teker miały duży wkład w rozwój niezależnej sceny tańca, prowadząc zajęcia w późnych latach 80. i wczesnych 90., wspierając choreografów spoza systemu konserwatorium, takich jak Mehmet Sander, Ziya Azazi, Zeynep Günsür i Mustafa Kaplan. Zeynep Tanbay zaczynała w Studiu Baletowym w Ankarze, w 1981 wyjechała do Nowego Jorku, gdzie uczyła się m.in. w Joffrey Ballet School, Alvin Ailey Dance School, a następnie tańczyła w Martha Graham Dance Company. W 1998 wróciła do Turcji, gdzie założyła własny zespół Zeynep Tanbay Dance Project, z którym obecnie pracuje. Uczyła również na Wydziale Tańca Uniwersytetu Yıldız. W późnych latach 80. powstały niezależne i eksperymentalne grupy taneczne. W poł. lat 90. pojawiły się inicjatywy projektowe, takie jak Turquoise Dance Company (założona przez Aysun Arslan), Yeşil Üzümler (założona przez Zeynep Günsür), Dance Factory (studenci Aydin Teker), które jednak nie trwały długo. Kaplan wraz z Filiz Sizanli w 2003 prowadził zespół Taldans, pierwsze trzy prace *ÜÇŞEY*, *Uyumlama* i *Dolap* były realizowane pod nadzorem Kaplana, pozostałych siedem: *Sek Sek*, *Solum*, *Graf*, *Dokuman*, *Sitelİp*, *Eskiyeni* i *Acilen Hareket Etmek Gerek* były wspólną pracą Kaplana i Sizanli. Nazwa Taldans pochodzi od Tiyatro Araştırma Laboratuvarı (Theater Research Laboratory), gdzie zespół zaczynał swoją pracę. Na spektakle Kaplana – inżyniera telekomunikacji, i Sizanli – absolwentki architektury, znaczący wpływ ma ich wykształcenie, w sposób naturalny zatem w obrębie ich prac pojawia się pytanie o relację przestrzeni kultury i przestrzeni publicznej. Jednocześnie przestrzeń staje się przedmiotem gry i przedstawienia. W 1992 Beyhan Murphy założył, jako część Narodowej Opery i Baletu, Modern Dance Theatre Istanbul (MDTist), gdzie powstały m.in. *In Fusion* (2013), *Elektronika* (2018), niektóre prace przygotowywane były również w Niemczech, Egipcie, Kazachstanie, Izraelu, Holandii, USA i Anglii.

W latach 90. Turcję odwiedzało wielu choreografów o międzynarodowej sławie, jak choćby Pina Bausch. W XXI w., gdy wymiana międzynarodowa stała się bardziej popularna, coraz częściej odbywają się tu warsztaty, nie do przecenienia jest również udział Turcji w programie wymiany młodzieży Erasmus. W Stambule organizowane są międzynarodowe festiwale tańca, jak The Asos Performing Arts Festival (1995–1997) oraz iDans (2006–2013), gdzie występuje wielu współczesnych artystów, np. Anne Teresa de Keersmaeker (2013); powstają teatry z przestrzenią typu *black box*, które ze względu na naturalne ciśnienie ku formom eksperymentalnym otwierają się na działania taneczne. Szczególnie należy zwrócić uwagę na zespoły Çatı Dance (Taniec na dachu) i Çıplak Ayaklar Kumpanyası (Grupa Bosych Stóp). Aktywne jest młodsze pokolenie choreografów tureckich, z których wspomnieć trzeba Tuğçe Tunę. W 1996 zaczęła uczyć na Wydziale Sztuk Performatywnych Państwowego Konserwatorium Mimar Sinan w Istambule i od 2015 kieruje tym wydziałem. Zajmuje się zarówno choreografią, jak i terapią tańcem. Jest jednym z głównych tureckich teoretyków tańca, pracuje zarówno w Turcji, jak i za granicą (Austria, Niemcy, Francja, Polska, Słowenia i Grecja). Często podejmuje działania z grupami osób wykluczonych (np. w więzieniu kobiecym w Bakırköy).

Taniec współczesny często jest traktowany w Turcji jak ciało obce i dlatego jego rozwojowi nie sprzyja dzisiejsza sytuacja polityczna (skutkiem tych kłopotów jest chociażby zamknięcie

festiwalu iDans). Nie są to kłopoty odosobnione – taniec współczesny często bowiem ma tendencje kosmopolityczne, cechuje go międzynarodowy charakter i trudno mu znaleźć miejsce w ramach polityki o silnym zabarwieniu narodowym.

Taniec brzucha

Termin taniec brzucha powstał w krajach europejskich, choć za sprawą przemysłu turystycznego często używany jest w samej Turcji. Ten typ tańca pojawiał się tradycyjnie na weselach, w pałacach i *konaksach* osmańskich, wykonywany był zarówno przez mężczyzn (*köçek*), jak i przez kobiety. Turecki taniec brzucha od tańca egipskiego odróżniają buty zaopatrzone w wysokie (jak na obuwie do tańca) obcasy (taniec egipski tańczy się boso), a także użycie w tańcu malutkich, trzymanyh w palcach, czyneli zwanych *zill*. Niektórzy utrzymują, że z tureckiego tańca wywodzą się falujące ruchy mięśni brzucha, ponieważ tureccy tancerze nie mieli nigdy nakazu zakrywania pępka. Modernizacja Turcji i wpływ europejskiego gustu doprowadziły do marginalizacji tańca męskiego, chociaż w ostatnich latach taniec męski znowu powraca do łask. Taniec brzucha w czasach wczesnej republiki stał się gatunkiem wzgardzonym, który kojarzono przede wszystkim z nieposkromioną seksualnością i światem upadłych kobiet, niemniej zbyt mocno był zakorzeniony w tradycji, aby można było z nim skutecznie walczyć. Obecnie staje się wręcz atrakcją turystyczną, znajdując sobie miejsce nawet w broszurach wydawanych przez Ministerstwo Turystyki. Nadal jednak nie posiada oficjalnego wsparcia i znaleźć go można niemal wyłącznie w prywatnych zespołach.

Pierwszymi sławnymi tancerkami w nowo powstałej Republice Turcji były Emine Adalet Pee i Nergis Mogol, za nimi w latach 50. podążyły następne, m.in. Nimet Alp i Saliha Tekneci. Ayşe Nana, która w 1958 swój taniec wzbogaciła o striptiz, z jednej strony budząc w Turcji zgrozę, z drugiej stała się inspiracją słynnej sceny tańca w *La dolce vita* Felliniego. Była czynna zawodowo jako tancerka w Stambule, Rzymie i Paryżu do lat 80. Wiele tancerek i tancerzy wyjechało z kraju, na emigracji zakładali szkoły tańca orientального i pisali podręczniki. Wymienić tu trzeba Özel Turkbaz, podobnie do USA wyjechał Ates Altıok. Następne pokolenie to: Nesrin Topkapı, Princess Banu i Burçin Orhon, Didem, Asena, Tanyeli i Elcin. Co interesujące, taniec brzucha tańczy się raczej do muzyki arabskiej aniżeli tureckiej, używając elementów, takich jak choćby kandelabry, które wykorzystywano wcześniej tylko w Egipcie. Największą sławą tańca męskiego pozostaje Evrim Sultan.

BIBLIOGRAFIA: Ertem, G., *Erratic Moves from the Borderland. Contextualizing the Independent Contemporary Dance Art. Scene in Turkey*, <https://idansblog.org/2016/05/18/erratic-moves-from-the-borderland-contextualizing-the-independent-contemporary-dance-art-scene-in-turkey/> (dostęp: 4.06.2022); Öztürkmen, A., *Modern Dance „Alla Turca”. Transforming Ottoman Dance in Early Republican Turkey*, „Dance Research Journal” 2003, t. 35, nr 1; Öztürkmen, A., *Politics of National Dance in Turkey. A Historical Reappraisal*, „Yearbook for Traditional Music” 2001, t. 33.

Juliusz Grzybowski

polska historyk, krytyk i teoretyk baletu. Absolwentka Szkoły Rytmiki i Tańca Artystycznego Janiny Mieczysławskiej w Warszawie. W 1947 rozpoczęła działalność publicystyczną, popularyzując problematykę taneczną w licznych czasopismach w trudnym okresie powojennym. Pisała m.in. na łamach „Pamiętnika Teatralnego”, „Ruchu Muzycznego”, „Teatru”, ale też w tygodnikach i dziennikach, jak „Dziś i jutro”, „Przegląd Kulturalny”, „Radio i Świat”, „Stolica”, „Sztandar Młodych”, „Śpiewamy i tańczymy”, „Trybuna Ludu”, „Życie Warszawy”. Komentowała sztukę baletową, recenzując przedstawienia i konkursy taneczne oraz choreograficzne, a także festiwale, dokonując rzetelnej ich oceny, analizując warsztat taneczny wykonawców, jak i elementy kompozycyjne dzieł. Prezentowała biografie i sylwetki znanych postaci polskiego tańca. Napisała ponad 165 tekstów (w różnych formach), dzięki którym docierała do szerokiego grona odbiorców z różnych środowisk. Tworzyła też scenariusze do baletów, np. dla Teatru Wielkiego w Warszawie oraz do filmu *Taniec* (reż. Konstanty Gordon, 1959).

W latach 1964–1966 przebywała na stypendium rządu francuskiego w École Supérieure d'Etudes Chorégraphiques w Paryżu, gdzie w 1964 obroniła pracę doktorską *La situation de la danse dans l'ensemble des arts. Prolégomènes à l'esthétique de la danse*. Pobyt we Francji ukierunkował jej zainteresowania. Skoncentrowała się na pisaniu prac z dziedziny historii baletu, ale też na tworzeniu autorskich publikacji poświęconych ogólnej problematyce dotyczącej tańca, np. *W kręgu tańca* (1965) i *Spotkanie ze sztuką tańca* (2000). Współpracowała z Polskim Wydawnictwem Muzycznym. W latach 1972–1989 prowadziła wykłady z zakresu historii i estetyki tańca w Zaocznym Wyższym Studium Nauczycieli Tańca w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie.

Do najważniejszych jej publikacji z historii baletu i tańca należą: *Co to jest balet?* (1957, publikacja inicjująca serię Mała Biblioteka Baletowa), *Krótki zarys historii tańca i baletu* (wyd. 1 – 1962), *Przewodnik baletowy* (wyd. 1 – 1973).

Dzięki jej pracom polscy czytelnicy mogli się zapoznać z przemianami w sztuce tańca, nie tylko w Polsce (*Analiza ruchu tanecznego według metod Labana, Joossa, Leedera*, 1963; *Z dziejów tańca współczesnego*, 1980). Szczególne miejsce w jej dorobku zajmują materiały dydaktyczne prezentujące zarówno klasyczne, jak i najnowsze techniki taneczne, stanowiące pomocne kompendium wiedzy praktycznej, wydane przez Centralny Ośrodek Pedagogiczny Szkolnictwa Artystycznego (*Materiały do nauki historii tańca*, 1981). Napisała też wiele prac na temat tańców historycznych, tańców ludowych, zarówno polskich, jak i zagranicznych, np. gruzińskich czy indyjskich. Jest także autorką licznych tekstów biograficznych, m.in. dotyczących Barbary Bitnerówny, Leona Wójcikowskiego i Jerzego Kaplińskiego. Tłumaczyła książki Jana Reya i Jeana Georges'a Noverre'a. Wśród jej prac warto wyróżnić zwłaszcza *Spotkanie ze sztuką tańca*, która jest jedyną dotychczas polską publikacją naukową poruszającą w tak wyczerpujący sposób problematykę estetyczną dotyczącą tego obszaru sztuki, wyjaśniającą szczegółowo najważniejsze definicje i poszczególne komponenty dzieła tanecznego.

Pełniła funkcję inspektora nadzoru artystycznego baletu w Generalnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii, w latach 1951–1953 była członkiem Państwowej Komisji Weryfikacyjnej powołanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w celu unormowania kwestii uprawnień zawodowych tancerzy zatrudnionych w instytucjach artystycznych w całym kraju. Od 1996 pełniła funkcję konsultanta w polskiej sekcji European Dance Research Information Directory.

Jest jedyną polską autorką, która pozostawiła po sobie tak obszerny i wartościowy zbiór publikacji naukowych i artykułów popularyzatorskich, które do tej pory służą kolejnym pokoleniom do nauki historii baletu i tańca. W swojej działalności szczególnie wspierała i kształtowała polskie środowisko taneczne, podkreślając potrzebę tworzenia i rozwijania infrastruktury szkolnej w dziedzinie tańca.

Otrzymała liczne wyróżnienia: w 2002 Nagrodę Ministra Kultury za wkład w rozwój nauki o balecie i popularyzację sztuki baletowej w Polsce, w 2012 Złoty Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis za wybitne osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej i działalności kulturalnej oraz medal Polskiego Wydawnictwa Muzycznego Ad honorem.

BIBLIOGRAFIA: Turska, I., *Almanach baletu polskiego 1945–1974*, Kraków 1983; Turska, I., *Analiza ruchu tanecznego według metod Labana, Joossa, Leedera*, Warszawa 1963; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962 (1983, 2009, 2010, 2014); Turska, I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1973 (wyd. poszerz. – 1989, 1997, 1998, 2014); Turska, I., *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000.

Lilianna Bieszczad

Ukraina – rozwój tańca współczesnego

Obszar dzisiejszej Ukrainy w XIX w. był zachodnią częścią Imperium Rosyjskiego oraz wschodnią Austro-Węgier, co wywarło wpływ na rozwój tańca. Tradycje tańca artystycznego wiązały się tu z powstaniem niewielkich stałych zespołów opery i baletu w Odessie (1810), Kijowie (1867), Lwowie (1872) i Charkowie (1880), a także z występami gościnnymi rosyjskich oraz polskich trup baletowych. Prezentowały one repertuar klasyczny wzbogacony o stylizowane motywy i tańce regionalne. Teatr odegrał ważną rolę w procesie kształtowania się ukraińskiej świadomości narodowej poprzez takie dzieła jak wodewil *Natałka Poltawka* (Iwan Kotlarewski, 1819; opera na motywach muz. Mykoły Łysenki, 1890) czy pierwsza ukraińska opera *Zaporozec za Dunajem* (muz. Semen Hułak-Artemowski, 1863). Do wprowadzenia na scenę tańca ludowego w 2. poł. XIX w. przyczynił się ukraiński teatr narodowy (tzw. Koryfeusze, m.in. Iwan Karpenko-Kary, Mykoła Sadowski, Panas Saksahanski, Mychajło Starycki) ze znacznym udziałem choreografów i tancerzy (m.in. Tomasz Niżyński – ojciec Wacława Niżyńskiego i Bronisławy Niżyńskiej, Mychajło Sobol, Wasyl Werchowynec). Koryfeusze wypracowali własną formę spektaklu, swobodnie splatającego tekst dramatyczny, muzykę, śpiew i taniec. W choreografii istniały dwie tendencje: teatralizacji, dążenia do wirtuozerii, swobodnej interpretacji wzorców (Niżyński) oraz pietyzmu, zachowania układu i maniery wykonawczej poszczególnych tańców (Werchowynec). W balecie za artystycznie doskonałą uznano choreografię Niżyńskiego, np. kozak w operze *Kateryna* Mykoły Arkasa na motywach poematu Tarasa Szewczenki (1899). Styl folklorystyczno-etnograficzny spopularyzowały zespoły wędrowne, doprowadzając do jego uproszczenia i stereotypizacji, wykonujące „pokaz przysiadów, przewrotów, obrotów i podskoków, [...] czysto rozrywkowy dodatkowy *divertissement*”, „ekwilibrystkę w stroju ukraińskim do rytmu niesłychanie szybkiego ukraińskiego kozaka” [Werchowynec, za: Schabalina 2014].

W drugiej dekadzie XX w. rozwijał się oryginalny modernizm ukraiński, do głosu dochodziły wpływy awangardy (z Kijowem i Charkowem jako centrami). W latach 1915–1917 w kijowskim Teatrze Opery i Baletu pracowała Niżyńska, która wspólnie z Aleksandrem Kochetovskim wprowadziła tu choreografie Baletów Rosyjskich – *Kleopatra (Noce egipskie)*, *Pietruszka*. W 1916 Niżyńska założyła w Kijowie studio (L'école du mouvement), gdzie uczyła rytmiki Émile'a Jaques-Dalcroze'a i podjęła współpracę z awangardowymi plastykami: Aleksandrą Ekster i Wadimem Mellerem. W 1916 w Kijowie rozpoczął działalność Łeś Kurbas, najważniejszy reformator ukraińskiego teatru. W założonym przez niego Młodym Teatrze praca studyjna włączała do treningu aktorskiego metody François Delsarte'a i Jaques-Dalcroze'a – redukując słowo, dowartościowując gest, rytm, choreografię w scenach grupowych i w partyturze aktorskiej.

Po I wojnie światowej i rewolucji październikowej powstała Ukraińska Socjalistyczna Republika Radziecka, a Ukraina Zachodnia znalazła się w granicach II Rzeczypospolitej Polskiej. Od 1919 w Kijowie działał pierwszy ukraiński Narodowy Teatr Opery i Baletu, współtworzony m.in. przez Jakiwa Stepowija, Kurbasa, Michaiła Mordkina (tancerza Baletów Rosyjskich), od 1924 powstawały państwowe zespoły tańca ludowego (główny choreograf Pawło Wirski), od lat 50. wspierane przez państwo i rozpowszechnione w całym ZSRR. Wystawiano pierwsze balety ukraińskie, m.in. tańce z opery *Taras Bulba* (muz. Łysenko, choreogr. Robert Balanotti, Sobol,

Werchowynec, 1924), balet *Pan Kaniowski* (choreogr. Wasilij Litwinenko, Werchowynec, 1931), charakteryzujące się polifonią w kompozycjach choreograficznych, adekwatną do grupowych, wielogłosowych ukraińskich pieśni ludowych.

W USRR, tak jak w całym ZSRR, w latach 20. XX w. państwo wspierało rozwój awangardy teatralnej, choć taniec modernistyczny był marginalizowany jako działalność amatorska. W Kijowie (Związek Artystyczny Berezil, 1922–1926), a później w Charkowie (1926–1933) pracę kontynuował Kurbas, inspirując się ekspresjonizmem i chórami ruchowymi Rudolfa Labana. W 1921 własną grupę założył jego uczeń i polemista, futurysta Marko Tereszczenko, tworząc grupowe, groteskowe, akrobatyczne choreografie. W kijowskim Instytucie Teatralnym zajęcia z rytmiki prowadziła Natalia Manczyńska, idee Jaques-Dalcroze’a docierały też do konstruktywistów z kręgu awangardy Charkowa. Po 1920 ukraiński taniec modernistyczny rozwijał się bez przeszkód we Lwowie. Współistniały w nim wpływy tańca wyzwolonego, eurytmii Rudolfa Steinera, rytmiki Jaques-Dalcroze’a, tańca wyrazistego (zob. *Ausdruckstanz*), baletu klasycznego i ukraińskiego tańca ludowego. Ze szkoły Maryny Broniewskiej (uczennicy Mary Wigman i Leona Schillera) wyszły Roma Pryjma-Bochaczewska, Ołenka Herdan-Zakłyńska (później uczennica Rosalii Chladek), Daria Krawciw-Jemeć (uczennica Ruth Sorel). Po szkole Oksany Suchowerskiej (kultywującej tradycję Isadory Duncan) w lwowskim Teatrze Opery i Baletu debiutowała Daria Nyżankiwska-Snihurówycz, która łączyła technikę klasyczną i ukraiński taniec ludowy. Szkoła rytmiczno-plastyczna Oksany Fedak-Drahomyreckiej łączyła metodę Jaques-Dalcroze’a z melodiami ludowymi i muzyką kompozytorów ukraińskich. Na Huculszczyźnie szkołę tańca wyzwolonego stworzyła Iryna Hołubowska-Hohulska. Propagatorką tańca wyzwolonego była również Ołeksandra Siropółko, uczennica Elizabeth Duncan, która otworzyła szkołę w czeskiej Pradze.

Od końca lat 20. państwo sowieckie przestało wspierać awangardę i ideę ukraińskiego odrodzenia narodowego, a w wyniku nasilającego się terroru NKWD eksterminowano większość ukraińskich artystów, pozostali dostosowali się do obowiązującej doktryny realizmu socjalistycznego. W 1. poł. XX w., a także po 1945 nastąpiło kilka fal emigracji artystów, głównie do krajów Europy Zachodniej i Kanady.

Tanec współczesny w USRR nie miał dobrych warunków do rozwoju – nie zapewniały ich duże państwowe teatry opery i baletu. Dopiero na przełomie lat 80. i 90. poza klasykę i taniec narodowy wykroczyli Oleg Nikołajew (taniec jazzowy), Ałła Rubina (z doświadczeniem w choreografii akrobatyki i gimnastyki, pracująca z tancerzami klasycznymi, aktorami i w zespołach folklorystycznych) oraz Aniko Rekhviashvili, która w 1996 w Kijowie stworzyła Teatr Tańca Współczesnego Sozvezdie Aniko. Od końca lat 90. wzrosła aktywność artystów korzystających z aktualnych technik tanecznych w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych. W 1998 Olena Budnicka i Marina Lymar założyły w Dniepropietrowsku szkołę i zespół Drugije tance. W 2000 w Kijowie Ludmiła Mova powołała Centrum psychologii ruchu Maluma & Takete, Larysa Venediktova – polityczny, krytyczny, nawiązujący do praktyk ukraińskiej awangardy i *performance art* zespół TanzLaboratorium, Tatiana Vinokurova – studio *jazz dance* FORS, Ruslan Santah (Baranov) rozpoczął regularne kursy kontakt improwizacji. W 2005 Anton Ovchinnikov stworzył grupę Black O!Range, w 2010 Kristina Shyshkarova założyła szkołę i zespół Totem Dance Group, w 2014 Viktor Ruban stworzył organizację Ruban Production ITP Ltd i platformę Impulse of Transformation. Osobnym zjawiskiem jest widowiskowy, stawiający na duże produkcje Kyiv Modern Ballet, założony w 2005 przez mołdawskiego choreografa Radu Poklitaru (od 2017 jako Akademicki Teatr Kyiv Modern Ballet). Ważną rolę odgrywają festiwale: Tanec XXI stoletja (dyr. Oleg Kalishenko, Kijów 2002–2008), Swobodnyj tanec

(dyr. Lymar, Dniepropietrowsk 2002–2008), międzynarodowy festiwal kontakt improwizacji z kursami mistrzowskimi (dyr. Santah, od 2009 w Kijowie), Zelyonka Fest (dyr. Ovchinnikov, od 2011 w Kijowie). W 2010 Olga Kebas zainicjowała pierwszy projekt integrujący ukraińskie środowisko taneczne, w 2016 powstała sieć Artil, stawiająca sobie cele edukacyjne, promocyjne, oferująca artystom wsparcie produkcyjne, niezbędne w trudnych warunkach, bez znaczącego wsparcia ze strony mecenatu państwowego.

BIBLIOGRAFIA: *Awangarda teatralna w Europie Środkowo-Wschodniej. Wybór tekstów źródłowych*, red. E. Guderian-Czaplińska, M. Leyko, Warszawa 2018; *Kiev. Jubilant Experimentation*, red. I.R. Makaryk, V. Tkacz, Toronto 2010; Kurbas, Ł., *Pisma teatralne*, red. A. Korzeniowska-Bihun, Warszawa 2021; Maksimov, V., *Khoreografija i sceniczeskoje dwizhenie v teatre ekspresjonizma*, „Vestnik Akademii Russkogo baleta” 2019, nr 65; Manshylin, O., *Ukraine*, [w:] *Sovremennyy tanets postsovetskogo prostranstva*, red. E. Vasenina, Moskva 2013; Pasternakova, M., *Ukraińska zhinka v khoreografii*, Winnipeg–Edmonton 1963; Schabalina, O., *Ukraińskie drogi rozwoju tańca nowoczesnego w latach 20. i 30. XX wieku*, przeł. P. Jarosz, „Kultura Enter” 2014, nr 60, <http://kulturaenter.pl/article/ukraińskie-drogi-rozwoju-tanca-nowoczesnego-w-latach-20-i-30-xx-wieku/> (dostęp: 22.06.2022); Stanishevskiy, Y., *Ukrainskii baletnyi teatr. Istoriya i sovremennost*, Kiev 2008; Świątkowska, W., *Łeś Kurbas – europejski reformator teatru ukraińskiego*, „Performer” 2013, nr 7, <https://grotowski.net/performer/performer-7/les-kurbas-europejski-reformator-teatru-ukrainskiego> (dostęp: 22.06.2022); Veselovska, H., *Ukrainskyi teatralnyi avanhard*, Kiev 2010; Wypych-Gawrońska, A., *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*, Kraków 1999.

Grzegorz Kondrasiuk

U/LOI – Universal Law of Impermanence

niezależny kolektyw powstały z inicjatywy choreografki Kai Kołodziejczyk, działający w latach 2007–2013. Kolektyw realizował interdyscyplinarne działania artystyczne w galeriach sztuki oraz w przestrzeniach postindustrialnych, łącząc twórców wielu dziedzin, m.in. tańca, sztuk wizualnych i muzyki. U/LOI zrealizował m.in. *improv of 3/free styles* (Inwazja Sztuki Niezależnej Re:wizje w Warszawie, 2007); spektakl oparty na technice *parkour* :PK: (Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, 2009); instalację choreograficzną *Brith out* (2009) oraz inspirowany teatrem *nō* spektakl *Oh, Noh* (2012, muz. Szymon Brzóska), których premiery odbyły się w ramach Międzynarodowych Spotkań Sztuki Akcji Rozdroże (zob. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Performatywnych Rozdroże). Działalność grupy obejmowała również warsztaty twórcze oraz warsztaty *master class* i lekcje różnych technik tańca i ruchu. Grupę współtworzyli m.in. Karolina Wołkowiecka, Ramona Nagabczyńska, Ewelina Guzik, Filip Szatarski, Kaya Kołodziejczyk, Karol Tymięski, Daniel Radtke, Mariusz Marciniak, Radosław Grzanka, Lech Rowiński, Herman Venderickx, Anna Sąsiadek, Ilona Gumowska, Paulina Plizga, Maldoror, Kinematic Ensemble.

BIBLIOGRAFIA: <https://taniecpolka.pl/organizacje/u-loi/> (dostęp: 2.10.2022).

Joanna Szymajda

Ultima Vez

autorski zespół taneczny założony w 1986 i prowadzony przez flamandzkiego tancerza i choreografa Wima Vandekeybusa. Jego przedstawienia charakteryzują się dużą intensywnością, a także gwałtownością ruchu, wymagającą od wykonawców sprawności i siły fizycznej. Vandekeybus kładzie również nacisk na oprawę wizualną opracowywanych przez siebie dynamicznych sekwencji ruchowych, dbając o plastyczność scenografii, ale też realizując na podstawie przedstawień sugestywne filmy, które zdobyły w środowisku tanecznym szerokie uznanie.

Vandekeybus urodził się w 1963 w Herenthout w Belgii. Tańczyć zaczął późno, gdy podczas studiów psychologicznych zafascynował go współczesny teatr. Zainteresowania te w czasie, gdy jako wykonawca pracował z Janem Fabrem, przekształciły się w decyzję, by zostać choreografem. Tak jak słynny flamandzki artysta zafascynowany był zarówno mocą, jak i kruchością ludzkiego ciała, a taniec współczesny wydał mu się najlepszym medium, by tę fascynację wyrazić. Zebrał grupę młodych tancerzy i w Madrycie przygotował swój pierwszy spektakl *What The Body Does Not Remember* (1986), który zdefiniował podstawowe cechy języka tanecznego Ultima Vez: mocny, dynamiczny, niemal akrobatyczny taniec, obarczony ryzykiem kontuzji, zainteresowanie gwałtownymi stanami emocjonalnymi oraz szukanie inspiracji w ruchu zwierzęcym. Skomponowanym w tym duchu sekwencjom towarzyszyła rytmiczna, mroczna muzyka. W kolejnych spektaklach rozwijał ten styl, nadając mu inscenizacyjny rozmach przez włączenie projekcji wideo oraz wykorzystanie kompozycji wybitnych muzyków sceny alternatywnej: Davida Byrne'a, Marca Ribota i Davida Eugene'a Edwardsa. Przedstawienia takie jak *Her Body Doesn't Fit Her Soul* (1993), *In Spite of Wishing and Wanting* (1999) czy *Blush* (2002) podejmowały uniwersalne problemy: pożądanie, odrzucenie, agresję, ale czyniły to w sposób zdecydowanie współczesny, korzystając z materiału ruchowego kojarzącego się często bardziej ze sztukami walki niż z tańcem artystycznym. Popularność Vandekeybusa ugruntowały filmy *Blush* (2004), a zwłaszcza *Monkey Sandwich* (2007), który zaprezentował go jako pełnoprawnego twórcę filmowego.

Ultima Vez przez lata współtworzyli tancerze pochodzący z różnych zakątków świata (m.in. Dawid Lorenc z Polski). Wśród tych, którzy zaczynali u boku Vandekeybusa, a dziś są samodzielnymi twórcami, wymienić należy pochodzącą z Izraela Roni Haver, współtwórczynię (z Guyem Weizmanem) holenderskiej grupy Club Guy & Roni, Niemkę Isabelle Schad, Słowaka Jozefa Frucka i Szweda Rasmusa Ölme.

BIBLIOGRAFIA: Alexandrova, A., *Furious Bodies, Enthusiastic Bodies. On the Work of Wim Vandekeybus*, „Performance Research” 2008, t. 8, nr 44; Erwin, J., *Wim Vandekeybus*, Brussels 1999; Vandekeybus, W., *The Rage of Staging*, Brussels 2017.

Wojciech Klimczyk

Uniwersytet im. Antona Brucknera

[niem. Anton Bruckner Privatuniversität für Musik, Schauspiel und Tanz]

uczelnia w Linzu (Austria), w 2004 przekształcona z Anton Bruckner Konservatorium (założone w 1932), prowadząca program kształcenia w zakresie tańca w Institute of Dance Arts (IDA). Uczelnia jest finansowana przez region Górnej Austrii oraz sponsorów prywatnych. Od 2004 prowadzone jest tu kształcenie w dziedzinie tańca na poziomie studiów licencjackich (BA – osiem semestrów) i studiów magisterskich (MA – cztery semestry). Zajęcia odbywają się w języku niemieckim

i angielskim. W dziedzinie tańca oferowane są dwie ścieżki rozwoju: współczesny taniec sceniczny (Zeitgenössischer Bühnentanz) oraz pedagogika tańca (Tanzpädagogik / Movement Studies). Program licencjatu (nabór dwa razy w roku) to przede wszystkim nauka techniki, trening zarówno tańca współczesnego, jak i baletu klasycznego. Blok teoretyczny obejmuje wiedzę o tańcu (Tanzwissenschaft); jego program opracowano we współpracy z Uniwersytetem w Salzburgu i realizowany jest w trybie e-learningu. Na poziomie studiów magisterskich kontynuowany jest podział na taniec sceniczny i pedagogikę tańca, a nabór odbywa się raz w roku. Nacisk kładziony jest na rozwijanie różnych metod działań artystycznych oraz badanie oparte na praktyce. Na tym poziomie kształcenia program jest bardziej zindywidualizowany i obejmuje różnorodne formy nauczania: poza regularnymi zajęciami i wykładami – wymianę praktyk wewnątrz grupy studentów i laboratoria. Studenci mogą także indywidualnie pracować w studiu w celu realizacji własnych projektów, mogą korzystać z rezydencji i projektów pozauniwersyteckich. Specyfiką szkoły jest możliwość współpracy z wydziałem aktorskim i muzycznym w celu realizacji projektów na poziomie uniwersyteckim. IDA pośredniczy w kontaktach absolwentów z rynkiem tańca choćby w ramach współpracy studentów z kompanią Off Verticality czy teatrem miejskim w Linzu. Wsparcie we współpracy z różnymi instytucjami czy festiwalami przebiega na poziomie indywidualnych kontaktów studentów i nauczycieli oraz dzięki wsparciu studentów przez miasto Linz i region Górnej Austrii. Na obu poziomach studiuje ok. 80 osób, m.in. z Austrii, Niemiec, Polski, Czech, Serbii, Francji, Japonii, Kolumbii. Wśród polskich absolwentów znaleźli się m.in. Magdalena Chowaniec, Barbara Bujakowska, Agata Maszkiewicz, Martyna Lorenc, Janusz Orlik.

BIBLIOGRAFIA: <http://www.bruckneruni.at/en/Institutes/Dance> (dostęp: 4.06.2022).

Gabriela Karolczak

Urbacki Rafał

[1984–2019]

polski reżyser, performer i choreograf. Określał siebie jako choreografa krytycznego, dyskutanta społecznego i antropologa ruchu. Studiował m.in. reżyserię dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, wiedzę o teatrze na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, kulturoznawstwo na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Tańca uczył się m.in. u Iwony Olszowskiej, debiutował jako tancerz na wózku w Integracyjnym Teatrze Tańca Kierunek. Przez 11 lat poruszał się na wózku inwalidzkim, ale dzięki opracowaniu autorskiej metody ruchu udało mu się wrócić do samodzielności. W swojej praktyce twórczej koncentrował się na tematyce postrzegania osób z alternatywną motoryką lub sensoryką (np. *W Przechłapanem*, 2012; *Gatunki chronione*, 2014), archeologią ciała robotniczego (*Serce robotnika napędza praca*, 2014), habitusem ruchowym osób nieheteronormatywnych. Interesowały go mikrowspólnoty miejskie, z którymi realizował projekty na pograniczu choreografii i pracy społecznej. Od swojego debiutu w roli choreografa i performerera konsekwentnie realizował kolejne etapy projektu skoncentrowanego na tematach odmienności, wykluczenia, aktywizmu i strategii rozwoju podstaw obywatelskich za pomocą sztuki performatywnej.

Jego pierwsze prace miały charakter autobiograficznych *lecture-performance*, z których największym echem odbiło się solo *Mt 9,7 [On wstał i poszedł do domu]*, zrealizowane w Starym Browarze w Poznaniu w 2010, w którym dokonał osobistego i krytycznego rozliczenia z instytucją Kościoła.

Jest autorem ponad 40 przedsięwzięć o zróżnicowanych formatach: tożsamościowych, partycypacyjnych, choreodokumentów (*Kształt rzeczy. O węglu i porcelanie*, wraz z Kayą Kołodziejczyk i Anu Czerwińskim, 2005), instalacji multimedialnych i projektów muzycznych o charakterze społecznym. Zrealizował także liczne choreografie w spektaklach teatralnych, m.in. Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego (*W imię Jakuba S.*, 2011; *Tęczowa Trybuna*, 2012) i filmie (*Symfonia Fabryki Ursus* Jaśminy Wójcik, 2018).

BIBLIOGRAFIA: <https://taniecpolska.pl/ludzie-tanca/rafal-urbacki/> (dostęp: 10.08.2021); Królica, A., *Muzeum Rafała Urbackiego*, <https://taniecpolska.pl/krytyka/muzeum-rafala-urbackiego/>, 2020 (dostęp: 10.08.2021); Mrozek, W., *Tańczył o homoseksualizmie, Kościele i emancypacji. Nie żyje Rafał Urbacki, jeden z najciekawszych artystów polskiej choreografii i performance'u*, „Gazeta Wyborcza” 23.05.2019.

Joanna Szymajda



Il. 87. Próba spektaklu *W Przechłapanem*, choreogr. Rafał Urbacki, fot. Krzysiek Krzysztofiak, ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. ©Krzysiek Krzysztofiak

Valois Ninette de

właśc. Edris Stannus [1898–2001]

tancerka, pedagog i choreografka irlandzkiego pochodzenia. Nazywana matką brytyjskiego i irlandzkiego baletu, stworzyła jego podwaliny, zakładając szkołę baletową, przekształconą w The Royal Ballet School. Na początku kariery występowała w rewiach i w salach muzycznych w całym Londynie, studiując jednocześnie pod kierunkiem Edouarda Espinosa, Enrico Cecchetti (zob. metoda Cecchetti) i Nikołaja Legata oraz prowadząc własną szkołę baletu w Eastbourne. W latach 1923–1926 tańczyła w zespole Balety Rosyjskie, awansując do rangi solistki i wykonując partie solowe m.in. w *Les Biches* i *Le Train Bleu*. W 1926 podpisała umowę z Lilian Baylis, właścicielką teatru Old Vic, biorąc na siebie zadanie przygotowania tancerzy i nowych choreografii na potrzeby teatru, a następnie także drugiej sceny – Sadler's Wells. Doprowadziła do ponownego otwarcia Sadler's Wells (1931) i założenia tam Vic-Wells Ballet, później The Royal Ballet i The Royal Ballet School. Swoje kariery zawdzięczają jej m.in. Anton Dolin, Alicia Markova, Margot Fonteyn, Robert Helpmann, Moira Shearer i Michael Somes. Na jej zaproszenie Nikołaj Siergiejew przygotował dla jej zespołu wystawienie klasycznych baletów rosyjskich (1932–1939), a w 1935 zatrudniła Fredericka Ashtona jako głównego choreografa rezydenta. W 1946 jej zespół (od 1956 Royal Ballet) został rezydentem w Royal Opera House, gdzie zainaugurował działalność wystawieniem *Śpiącej królowej*. Swoje powstanie zawdzięczają jej również: Birmingham Royal Ballet, Cork Ballet Company i Irish National Ballet Company, a także pierwsza szkoła baletowa w Turcji, która dała podwaliny Tureckiemu Baletowi Państwowemu. W 1963 zrezygnowała ze stanowiska dyrektora, aby poświęcić się zarządzaniu The Royal Ballet School.

Została odznaczona Orderem Imperium Brytyjskiego (1947), Orderem Towarzysza Honoru (1983) oraz Orderem Zasługi (1992).

BIBLIOGRAFIA: Bland, A., *The Royal Ballet. The First Fifty Years*, London 1981; <http://www.roh.org.uk/people/ninette-de-valois> (dostęp: 25.03.2021); Sorley Walker, K., *Ninette de Valois. Idealist without Illusions*, London 1987; Woodcock, S.C., *The Sadler's Wells Royal Ballet*, London 1991.

Katarzyna Gardzina

Van den Broek Ann

[ur. 1970]

tancerka i choreografka związana z Belgią i Holandią. Po ukończeniu Rotterdamse Dansacademie Codarts występowała w Elisa Monte Company w Nowym Jorku, belgijskiej Dansgroep Krisztina de Châtel, następnie związana była z Galili Dance (zespołem pochodzącego z Izraela choreografa Itzika Galili) w Holandii oraz z Charleroi/Danses Frédéricika Flamanda w Belgii. Choreografią zajmuje się zawodowo od 1995. Nie tylko często sama występuje w swoich pracach,

ale jej improwizacja ruchowa i oparta na niej struktura choreograficzna stanowią punkt wyjścia do pracy z tancerzami, których pierwszym zadaniem jest kopiowanie z nagrania ruchów artystki.

Od początku swojej edukacji tanecznej i pracy twórczej wykorzystuje napięcie istniejące między Belgią i Holandią, znajdujące odzwierciedlenie w odmienności ich języków estetycznych. Zarazem jednak podważa ściśle podziały na to, co holenderskie i belgijskie (a głównie – flamandzkie), oraz towarzyszące im uprzedzenia.

W 2000 w Antwerpii (Belgia) założyła własną grupę WArD/waRD. Angielska nazwa zespołu opiera się na grze słów, łączącej ochronę i straż nad czymś, a więc jest to miejsce bezpieczne, zapewniające swoim członkom i członkiniom spokojną pracę. Zgodnie z wyjaśnieniem choreografki nazwa zespołu odnosi się również – poprzez konstrukcję polegającą na odbiciu lustrzanym – do dwoistości jej pracy, ukazującej jednocześnie jasne i ciemne strony ludzkiej egzystencji, emocjonalność i chłód, kobiecość i męskość, a w wymiarze metaforycznym: dwóch przeciwników spotykających się podczas sparingu. Jak mówi, „w tym słowie zawiera się zarówno obrona, jak i napaść, może oznaczać podążanie, ale i wycofanie, obronę”.

W ciągu ponad 20 lat pracy choreograficznej stworzyła wyrazistą estetykę sceniczną, opartą na konkretnych metodach pracy z ciałem, ruchem, rytmem i przestrzenią. Za największą inspirację artystyczną uważa prace Krisztiny de Châtel, reprezentującej choreograficzny minimalizm. Tworzy na podstawie ściśle opracowanej partytury, podążającej za wyjściową koncepcją spektaklu. W jej zapisie określona jest dynamika przestrzeni, przebieg choreografii, zmiany scenografii, oświetlenia i muzyki. Nierzadko wykorzystuje utwory Nicka Cave’a. W swoim języku choreograficznym często posługuje się rytmiczną ruchem, sięgając po akumulację i repetycję, które korespondują z tematyką spektakli: napięciem między kontrolą ciała a jego wyzwoleniem, emocjonalnością a opanowaniem, tym, co obecne tu i teraz, a pracą pamięci, wydobywaniem z ciała odkładających się w nim z czasem wspomnień, nierzadko bolesnych. Jej prace często mają podłoże biograficzne, jak przejmujący duet *I Solo Ment*, który stworzyła po śmierci swojego brata, muzyka. W przedstawieniu tym – co charakterystyczne dla całej jej twórczości – tancerze nie wchodzą ze sobą w bezpośredni kontakt fizyczny.

Często podważa ściśle, binarne podziały, sankcjonujące normy społeczne, jak dychotomia między tym, co kobiece i męskie. W pierwszym z zaprezentowanych w Polsce spektakli, *Co(te)lette*, przyglądała się opresyjnemu traktowaniu kobiecego ciała i szukała sposobów zakwestionowania tego zjawiska, a w *We Solo Men* obnażała – równie według niej krzywdzący – kulturowy konstrukt męskości oraz performatywność płci. Z kolei spektakl *Q61* rozgrywał się w przestrzeni kolumbarium, w której od nie wiadomo jak dawna błakają się ucieleśnione wspomnienia o tych, którzy odeszli, zderzające się ze sobą i tworzące intensywny nastrój, gęsty od emocji. W *The Black Piece* podejmowała grę z percepcją widza, zatapiając scenę w całkowitej ciemności lub półmroku, w którym widoczne były jedynie fragmenty ciał tancerzy, co wymuszało inny, bardziej zmysłowy odbiór. Z wyjątkiem niektórych prac jej choreografie pozbawione są linearnego przebiegu. Odzwierciedlają raczej procesy zachodzące głęboko w ciałach tancerzy i postaci, które przywołują, przemiany ich stanów psychicznych i emocjonalnych.

W Polsce można było obejrzeć jej sześć spektakli: *Co(te)lette* (Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie, 2007), *I solo Ment* (MSTT w Lublinie, 2009; projekt Maszyna choreograficzna w Krakowie, 2014), *We Solo Men*, *Ohm* oraz *Q61* (MSTT w Lublinie, 2011), *The Black Piece* (KRoki – Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego w Krakowie, 2016). Choreografka prowadziła w Polsce warsztaty *masterclass* dla tancerzy. W 2018 Bytomski Teatr Tańca i Ruchu Rozbark zorganizował Ann van den Broek Fest.

BIBLIOGRAFIA: Hoczyk, J., *Emocjonalność w precyzyjnej strukturze. Z Ann Van Den Broek rozmawia Julia Hoczyk*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 108; Hoczyk, J., *Laboratorium kobiecości*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2008, nr 83; Hoczyk, J., *Płeć jako performans*, „Teatr” 2012, nr 2; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Królicza, A., *Słownik Ann Van Den Broek*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 108; Schots, M., *Protect/perform – on the work of Ann Van den Broek* WArD/waRD, Antwerp–The Hague 2015.

Julia Hoczyk

Vincent Charlotte

[ur. 1974]

brytyjska choreografka i performerka, uznawana za jedną z najważniejszych artystek feministycznych. Studiowała literaturę i teatr; tańcem współczesnym i kontakt improwizacją zainteresowała się pod koniec lat 80. Początkowo współpracowała jako performerka i reżyserka z niewielkimi grupami w nurcie *physical theatre* (zob. teatr fizyczny) i *community theatre*, by w 1994 utworzyć w Brighton własny zespół Vincent Dance Theatre. Do 2002 we wszystkich produkcjach VDT brała także udział jako wykonawczyni. Jej twórczość ewoluowała od surowej, fizycznej formy duetowego *Intercourse* (1994) do zespołowego oblicza teatru tańca. VDT ma międzynarodowy i wielopokoleniowy charakter. Skupia się na interdyscyplinarnej współpracy wykonawczej, w której podważa konwencjonalne zasady dotyczące tańca i płci. Aktywność liderki zespołu nie ogranicza się do pracy twórczej, jest ona także zaangażowana w promowanie praktyki artystycznej kobiet w Wielkiej Brytanii. Postrzegana jest jako autorytet i nauczycielka, a zarazem prowokatorka i katalizator krytycznej debaty i zmian społecznych. Należy do grupy pięciu menterek prowadzących The Bench 2Faced Dance, jedną z najważniejszych inicjatyw feministycznych w Wielkiej Brytanii. Przez wiele lat zasiadała w zarządzie Narodowej Konferencji Choreograficznej w Wielkiej Brytanii oraz radzie artystycznej organizowanego przez kobiety eksperymentalnego Festiwalu Yorkshire Dance. Uczestniczy w konferencjach i programach podnoszących problem nierówności płci w sztuce, jest orędowniczką zrównania szans na scenie i poza nią. Prowadzi intensywne warsztaty rozwoju zawodowego, rezydencje, warsztaty badawcze i edukacyjne, programy kuratorskie oraz społeczne, dotyczące polityki płci. Pracuje z seniorami i dziećmi, osobami z niepełnosprawnościami, bezdomnymi i więźniami. Wykłada choreografię i kompozycję tańca na uczelniach w Wielkiej Brytanii i za granicą. Jest obecnie postrzegana jako silny głos feministyczny w brytyjskiej społeczności tańca współczesnego. Tę pozycję zbudowała, realizując szeroko pojmowany, spójny program artystyczny i społeczny. Jej spektakl *Virgin Territory* uzyskał nominację w kategorii Best Independent Company w National Dance Awards 2017. Ostatnią, szeroko dyskutowaną jej pracą jest *Shut Down*, postrzegana jako swoista kontynuacja tematu projekcji stereotypów związanych z płcią, po raz pierwszy w historii VDT wykonywana wyłącznie przez mężczyzn.

Z zespołem Charlotte Vincent związana jest grupa polskich artystów. Od ponad dekady w VDT pracuje Janusz Orlik, a w wielu przedstawieniach brali udział Aurora Lubos i Leszek Bzdyl oraz skrzypaczka i tancerka Patrycja Kujawska.

BIBLIOGRAFIA: Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Roy, S., *Virgin Territory*, „The Guardian” 6.11.2016.

Jagoda Ignaczak



Il. 88. Grupa Future V / Malta Festival Poznań 2018. Fot. Maciej Zakrzewski. ©Malta Festival

Voguing

[ang. *vogue dance*]

styl tańca wywodzący się z nowojorskiej sceny undergroundowej, której początki sięgają 2. poł. XIX w., kiedy to w 1869 w Harlemlu odbył się pierwszy *ball* zrzeszający queerową, czarną i latynoską społeczność. W latach 20. XX w. Hamilton Lodge stał się najważniejszym ośrodkiem społeczności LGBTQIA, gdzie organizowano coroczne *masquerade and civic ball*, w których brały udział zarówno czarne, latynoskie, jak i białe *drag queen*, a za sprawą ich popularności podobne inicjatywy – określane jako *faggots balls*, *fairies balls*, *drag balls* – pojawiły się w innych przestrzeniach Nowego Jorku, budząc zainteresowanie kulturalnej elity miasta i jednocześnie krytykę ze strony jego purytańskiej części. Czarna i latynoska społeczność w pewnym momencie wyodrębniła się, tworząc tzw. *ballroom community*, a organizowane przez nie bale pełniły nie tylko swoistą funkcję artystyczną, ale także społeczną i emancypacyjną. W latach 70. narodziła się kultura *house balls*, czyli konkurujących między sobą *domów* (*dance battles* o ściśle określonych zasadach konkurencji), których idea odnosiła się z jednej strony do wielkich domów mody, niedostępnych dla tej społeczności (np. House of Chanel), a z drugiej oznaczała pararodzinną strukturę LGBTQIA (*chosen family* – rodzina z wyboru), na czele której stała *matka* – *mother* lub *ojciec* – *father*. *Ballroom* przedstawia płęć jako performans, zaś podstawową kategorią oceny tego performansu jest *realness* – autentyczność. Na rozwój *vogue dance* wpłynął przede wszystkim ścisły związek sceny *ballroom* ze światem mody i naśladowaniem przez tancerzy i tancerki stylu i maniery poruszania się modelek na wybiegach i *attitude* (pozy, postawy) modelek z okładek magazynów mody. Istnieje także alternatywna, niekoniecznie wykluczająca tę pierwszą, wersja jego

źródeł, które mają się znajdować w społeczności czarnych homoseksualnych więźniów z Rikers Island, rywalizujących „na pozy”. Estetyczny język *voguingu* ożywia kampa (także wymyślona przez społeczność *queer*) polityka nadmiaru, wzmacniając performans parodią i genderowym przerysowaniem, dwoma queerowymi narzędziami o dekonstrukcyjnej skuteczności wobec hegemonicznych konstruktów płci i rasy. W latach 80. „w ciągu zaledwie kilku lat *voguing* przeszedł wielką transformację, inkorporując w rezerwuuar póź ruchy rodem z filmów kung-fu, staroegipskich reliefów i kontorsjonistycznych popisów. Afektacja, egzaltacja i teatralność na trwałe zrosły się z *voguingiem*, a on sam stał się immanentną częścią *ballroomu*” [Delikta 2019].

Voguing trafił w 2. poł. lat 80. do mainstreamu, do czego w szczególności przyczynili się Malcolm McLaren z singlem *Deep in Vogue* (1989) oraz Madonna i jej singiel *Vogue* (z udziałem Jose i Luis Xtravaganzy, 1990), a także dokumentalny film *Paris is Burning* (którego bohaterką jest Venus Xtravaganza, 1990). W XXI w. Nowy Jork przestał być stolicą tego nurtu; do jego czołowych ośrodków należą dziś Paryż, Sztokholm, Berlin czy Moskwa, jest również obecny w przekazie popkulturowym, a na jego różnorodność składa się obecnie kilka kategorii stylistycznych (*Old way* – przed 1990, *New way* – po 1990, *Vogue Femme* – od ok. 1995), obejmujących takie elementy jak: *duckwalk*, *catwalk*, *hands performing*, *floorwork*, *spins and dips*, współcześnie organizatorzy często dodają swoje własne kategorie. Charakterystyczna dla tej sceny symbioza z dynamizmem estetyki kampu i subwersywny potencjał zostały jednak w ostatnich latach zachwiane z uwagi na częściową komercjalizację środowiska.

Vogue wchodzi również do obiegu muzealno-galeryjnego, np. w 2010 na nowojorskim Whitney Biennial zaprezentowano pracę wideo *Untitled* Rashaada Newsome’a, dokumentującą wykonanie w minimalistycznej przestrzeni różnych stylów *vogue* przez designera i performerę Shayne’a Oliverię. Elementy *voguingu* bywają włączane w trening tańca współczesnego, jest on także przedmiotem namysłu współczesnych choreografów – m.in. w spektaklu (*M*)*imosa* François Chaignauda, Trajala Harrella, Cécilii Bengolea i Marlène Freitas, pokazywanego w ramach Festiwalu Ciało/Umysł w 2012; do tego stylu odwołuje się także Marta Ziółek.

W Polsce *voguing* istnieje głównie jako „subkulturowy ruch amatorski” [Raszewska-Kursa 2018]. Pierwszy *vogue’owy* House of Army powstał we Wrocławiu (założony w 2012 przez Aleksandrę Olichwer, obecnie prowadzony przez Magdalenę Marcinkowską – Madlen Army i Kamilę Górny – Princess Kamila Army), zaś pierwszy *vogue ball* zorganizowano w 2013; obecnie ważnymi scenami *vogue* stają się Poznań (m.in. Madlen Army) i Warszawa (m.in. Bożena Wydrowska – B. Milan). W 2018 i 2019 na MFT Malta wystąpiła berlińska grupa voguerów Future V, skupiająca osoby nienormatywne z doświadczeniem uchodźczym.

BIBLIOGRAFIA: Chatzipapathodoridis, C., *Strike a Pose, Forever. The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances*, „European Journal of American Studies” 2017, nr 1–3, <https://journals.openedition.org/ejas/11771> (dostęp: 29.09.2021); Delikta, W., *Deep in Voguing*, „Czas Kultury” 15.06.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/deep-in-voguing/> (dostęp: 29.09.2021); Herbut, A., *Najpierw trzeba być w undergroundzie. Rozmowa z Magdaleną Marcinkowską*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8661-najpierw-trzeba-byc-w-undergroundzie.html> (dostęp: 29.09.2021); Raszewska-Kursa, H., *Voguing, między społeczną a performatywną funkcją tańca*, „Studia Choreologica” 2018, t. XIX.

Joanna Szymajda



Il. 89. *Körper*, choreogr. Sasha Waltz, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 2002
Fot. Bernd Uhlig. ©Sasha Waltz & Guests

Waltz Sasha

właśc. Alexandra Waltz [ur. 1963]

niemiecka choreografka i tancerka. Uczyła się u Waltraud Kornhass, uczennicy Mary Wigman, w latach 1983–1986 studiowała w The School for New Dance Development w Amsterdamie, następnie wyjechała na roczne stypendium do Nowego Jorku (1986–1987), gdzie współpracowała m.in. z Pooh Kaye, Yoshiko Chumą, Lisą Kraus. Po powrocie do Europy stworzyła kilka pełnospektaklowych wieczorów tanecznych. Współpracowali z nią m.in. Laurie Booth, Mark Tompkins, David Zambrano, Frans Poelstra. W 1992 przyjechała do Berlina na zaproszenie Künstlerhaus Bethanien, gdzie wraz z tancerzami, plastykami i muzykami zrealizowała pierwszy interdyscyplinarny projekt *Dialogue*. W tym samym roku wraz z Jochenem Sandigiem założyła zespół Sasha Waltz & Guests, który stworzył sześć produkcji. Zadebiutowała *Travelogue trilogy* (1993–1995). W 1994 w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Groningen otrzymała nagrodę za choreografię *Travelogue – Twenty to Eight*, pierwszą część trylogii.

Przez wiele lat była związana ze środowiskiem kontrkultury, a jej spektakle prezentowano w Sophiensäle w Berlinie. Scenę otworzyła jej *Allee der Kosmonauten* (1996), a następnie pokazała tu *Zweiland* (1997) i *Na Zemlje* (1998).

W latach 2000–2004 razem z Thomasem Ostermeierem i Jensem Hillje kierowała Schaubühne am Lehniner Platz, teatrem usytuowanym w mieszczańskiej, bogatej dzielnicy Berlina, czym zmieniła postrzeganie swojej pracy artystycznej. Było to wyraźne przejście od niezależnego środowiska do instytucji. W teatrze tym stworzyła szereg ważnych spektakli, m.in. trylogię *Körper Trilogy* (2000–2002), *S* (2000), *Nobody* (2002), *Impromptus* (2004).

Od 2005 pracowała niezależnie, po raz drugi zakładając Compagnie Sasha Waltz & Guests. W koprodukcji z Akademie für Alte Musik powstały opery: *Dydona i Eneasz* (2005) i *Medea* (2007). Od 2006 jej zespół posiada studio prób w Radialsystem V – Space for arts and ideas, które powstało w budynku dawnych wodociągów.

Krytycy zaliczają jej choreografie do *Post-Tanztheater*; początkowo fascynowała ją groteska i burleska łączona z teatrem codzienności, w którym wyraźnie można było odczuć wpływy tradycji teatru tańca czy wcześniejszego *Ausdruckstanz*. Od 2004 coraz bardziej fascynowała ją muzyka, która wysuwa się w jej produkcjach na plan pierwszy, co sprawia, że tworzy opery choreograficzne (np. *Eneasz i Dydona*, *Medea*, *Matsukaze*, *Romeo et Juliette*) i koncerty z orkiestrą *Jagen und Formen*. Ostatnio wróciła do swoich wcześniejszych inspiracji (np. *Kreatur*, 2017; *Exodos*, 2018). Jej styl jest rozpoznawalny – plastyczne, malarskie i ekstrawaganckie obrazy tworzone z ciała, wielkie taneczne produkcje na wieloosobowy, międzynarodowy zespół.

W sezonie 2019/2020 wraz z Johannesem Öhmanem pełniła funkcję kierownika Staatsballett Berlin.

Zespół Sasha Waltz & Guests czterokrotnie odwiedził Polskę: ze spektaklem *Allee der Kosmonauten* podczas toruńskiego festiwalu teatralnego Kontakt (1998), ze słynnym *Körper* w Warszawie na festiwalu Ciało/Umysł (2005), w 2011 Teatr Wielki – Opera Narodowa był koproducentem wraz z La Monnaie / De Munt opery *Matsukaze*, a w 2022 zespół występował podczas Łódzkich Spotkań Baletowych.

BIBLIOGRAFIA: Królica, A., *Imaginarium Sashy Waltz. Od przestrzeni w stronę muzyki*, [w:] *Dydona i Eneasz*, choreogr. Sasha Waltz, „Kolekcja Gazety Wyborczej Balet i Taniec”, Warszawa 2006; *Laboratorium ciała. Z Sashą Waltz rozmawia Dorota Sajewska*, „Didaskalia” 2001, nr 42; *Sasha Waltz. Nahaufnahme Sasha Waltz. Gespräche mit Michaela Schlagenwerth*, Berlin 2008; *Tanzgespräch. Zeitgenössischer Tanz im Dialog*, Deutsches Tanzarchiv Köln 2000.

Anna Królica

Warszawska Grupa Baletowa

[fr. Jeunesses Musicales de Pologne]

zespół złożony z solistów Teatru Wielkiego w Warszawie, utworzony w 1968 przez Martę Bochenek, tancerkę i choreografkę, laureatkę I Konkursu Choreograficznego (Łódź 1973). Oprócz niej w skład zespołu wchodził: Mariquita Compe, Monika Rowicka, Piotr Nardelli, Jerzy Makarowski, Jerzy Graczyk i Barbara Sier oraz pełniący funkcję konferansjera i opiekuna administracyjnego Andrzej Bentkowski. Później do zespołu dołączyła Renata Smukała, krótko współpracował z nim również Łukasz Gruziel. Głównym celem zespołu warszawskiego było propagowanie polskiej sztuki za granicą, przede wszystkim tańca i muzyki. W repertuarze zespołu dominowały

formy kameralne, zrealizowane językiem pozaklasycznym, w większości do muzyki kompozytorów współczesnych: Grażyny Bacewicz, Krzysztofa Pendereckiego, Joanny Bruzdowicz, Krzysztofa Komedy-Trzcińskiego. Choreografię opracowywała przeważnie założycielka grupy, Bochenek, a także Makarowski i Compe. Organizacja *tournée* zespołu była ściśle powiązana z działalnością Jeunesses Musicales. Kilka prezentacji odbyło się na Festiwalu Pro Musica w Częstochowie. Zagraniczne wyjazdy przypadły zawsze na październik i obejmowały wyłącznie Francję. Wyjątkiem był wyjazd do Brukseli (1971) i Neapolu w ramach Festiwalu Filmu Polskiego (1973). Zespół dawał zwykle trzy koncerty dziennie: poranny dla młodzieży młodszej, popołudniowy dla młodzieży starszej i wieczorny dla dorosłych. Repertuar był adresowany do określonej grupy wiekowej, a po spektaklu odbywały się spotkania z widzami. W czasie październikowego *tournée* dawano ok. 30 koncertów w różnych częściach Francji. Zespół zakończył działalność w 1976.

Jagoda Ignaczak

Warszawska Platforma Tańca

program regularnych prezentacji tanecznych prowadzony w Warszawie w latach 2014–2016. Organizatorem WPT była koalicja trzech organizacji pozarządowych, z których co roku inna, jako organizacja wiodąca, odpowiadała za program i realizację platformy: Fundacja Artystyczna Perform (2014), Stowarzyszenie Strefa Otwarta (2015), Fundacja Scena Współczesna (2016); projekt współfinansowano z budżetu Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy. W ramach każdej edycji WPT prezentowano spektakle (przede wszystkim nurt teatru tańca i nowej choreografii), prowadzono warsztaty na dwóch poziomach zaawansowania, odbywały się też wieczory w formule *open stage* i konkursy choreograficzne, jak również wykłady z historii i teorii tańca, warsztaty redakcyjne i in. Celem WPT była prezentacja i promocja warszawskich artystów i artystek, zachęcenie widowni do uczestnictwa w wydarzeniach związanych z tańcem oraz wzmocnienie współpracy między organizacjami i instytucjami.

Hanna Raszevska-Kursa

Warszawska Scena Tańca

program prezentacji tanecznych prowadzony w Warszawie w latach 2011–2015, którego początki sięgają 2007, kiedy odbyła się 1. Warszawska Noc Tańca, w ramach Festiwalu Re:wizje (organizator Re:wizji – Fundacja Cinema Art). Organizatorem WST i kolejnych WNT była Fundacja Ciało/Umysł (dyr. artyst. Edyta Kozak); projekt w różnych latach współfinansował Urząd Miasta Stołecznego Warszawy, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, projekt Open Latitudes przy wsparciu Programu Kultura Unii Europejskiej (różne tryby współfinansowania poszczególnych edycji). W ramach WST i WNT prezentowano spektakle i performanse przede wszystkim warszawskich artystów i artystek, produkowano i współprodukowano premiery, pokazywano wystawy fotografii, instalacje, projekcje, filmy, prace badawcze, przeprowadzano panele dyskusyjne. Celem WST była animacja i rozwój ciągłej dyskusji na temat możliwości organizacyjnych i infrastrukturalnych dla tańca w stolicy (np. w 2011 przedstawiono koncepcję stworzenia Warszawskiego Centrum Sztuki Tańca – oprac. Janusz Marek) oraz prezentacja szeroko pojętego warszawskiego środowiska twórczego.

BIBLIOGRAFIA: Kozak, E., H. Raszevska, *Warszawska Scena Tańca 2007–2015*, Warszawa 2015.

Hanna Raszevska-Kursa

Warszawski Teatr Tańca

zespół tańca założony w 2008 przez Aleksandrę Dziurosz, choreografkę, tancerkę, pedagogkę i teoretyczkę tańca współczesnego. Zespół zainaugurował działalność spektaklem *Chopin – ex-saturo* z muz. Fryderyka Chopina, pokazany podczas Dni Fryderyka Chopina – Chopiniana w Teatrze na Wodzie w Łazienkach Królewskich (2008). Kolejne produkcje zespołu to m.in. *Trwa-nie* (2008), *Ex-it* (2009), *Kontrasty* (2011), *Anioły* (2012), *action.CONTRAction.REaction* (2013), *Performer* (2013), *Kolarz. Niepowtarzalne zderzenie z czasoprzestrzenią* (2015), *Zocha* (2016). Z zespołem współpracują tancerze tańca współczesnego i tańca klasycznego, m.in. Robert Bondara, Joanna Drabik, Anna Lorenc, Bartosz Zyśk, Anna Maria Karabela, Maria Kuchowicz, Anna Majder i Kamila Borowska, a także amerykańska artystka Laura Murphy. Przedstawienia WTT utrzymane są w konwencji teatru tańca, cechuje je interdyscyplinarność. Zespół łączy w swojej pracy taniec, ruch, teatr, muzykę i sztuki wizualne. Wiodącą techniką pozostaje taniec współczesny. Wśród artystów współpracujących z zespołem są m.in. kompozytorki Aldona Nawrocka i Aleksandra Bilińska oraz aktor Bartosz Martyna (reżyser i wykonawca w *Performerze*).

WTT działa w ramach Warszawskiego Centrum Tańca – autorskiej inicjatywy edukacyjno-artystycznej zainicjowanej przez Dziurosz. Głównym celem tego przedsięwzięcia jest popularyzacja sztuki tańca; zespół realizuje m.in. Warsaw Dance Days, Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego (od 2012), prowadzi zespół Atelier WTT (od 2008); prowadził Studio Tańca Współczesnego WTT (w latach 2008–2014 działające w siedzibie Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie), cykl wieczorów tańca Ciało–Sztuka–Ruch (2008–2015), cykl wieczorów A–CH. Arena Choreografów (2012–2015).

Za spektakl *Performer* WTT otrzymał pierwszą nagrodę XVI Spotkań Teatralnych w Rybniku (2014), wyróżnienie podczas 12. Ogólnopolskiego Przeglądu Monodramu Współczesnego w Warszawie (2014) oraz nagrodę podczas II Olsztyńskich Spotkań Teatru Jednego Aktora Solo (2014). Spektakl *action.CONTRAction.REaction* był nominowany do Wrocławskiej Nagrody Muzycznej Polonica Nova (2014).

BIBLIOGRAFIA: www.wtt.waw.pl (dostęp: 9.06.2022).

Sandra Frydrysiak

Weidman Charles Edward

[1901–1975]

amerykański tancerz, choreograf i pedagog, jeden z pionierów *modern dance*. Jego pierwszą nauczycielką była Elinor Frampton, następnie dołączył do szkoły oraz zespołu Denishawn, stając się jednym z jego czołowych tancerzy. Pod koniec lat 20. razem z Doris Humphrey założył zespół Humphrey–Weidman i szkołę, która działała do 1945. W tym okresie okazjonalnie współtworzył, także z Humphrey, choreografie; jego wkład jest szczególnie istotny w trylogii *New Dance* (1936). Jego pierwszą ważną pracą był spektakl *The Happy Hypocrite* (1931), oparty na opowiadaniu Maxa Beerbohma, z kolei jego wersja *Kandyda* Woltera (1933) wyróżniała się użyciem pantomimy i była jednym z pierwszych pełnospektaklowych wieczorów amerykańskiego *modern dance*. Powstały w tym okresie jeden z najśłynniejszych jego spektakli *Flickers* (1941) to satyra na nieme kino, eksponująca stereotypowe przedstawianie ras czy ról płciowych właściwe tej estetyce.

W 1945 założył własną szkołę, a następnie zespół Charles Weidman Theatre Dance Company. Stworzył tutaj m.in. *Fables for Our Time* (1947), spektakl oparty na zbiorze uwspółcześnionych satyrycznych bajek Jamesa Thurbera, uważany za jedno z jego największych osiągnięć. W latach 50. wraz z Mikhailem Santaro założył w Nowym Jorku Expression of Two Arts Theatre, zespół prezentujący eksperymentalne spektakle z pogranicza sztuk wizualnych i choreografii.

Jako tancerz specjalizował się w rolach satyrycznych i charakterystycznych, oryginalnie komponował ruch teatralny i pantomimę z tańcem, na poziomie estetycznym łączył komizm i satyrę z dramatyzmem, zaś na poziomie technicznym koncentrował się na pracy z grawitacją i balansem, co określano jako *kinetic movement* lub *kinetic pantomime*. Jego ideą było stworzenie amerykańskiego stylu tańca – „tańczenie współczesnego człowieka Ameryki”. Jako jeden z pierwszych łączył indywidualną ekspresję z obserwacjami dotyczącymi współczesnego społeczeństwa: *On My Mother's Side* (1940) czy *And Daddy Was A Fireman* (1943) to zabawne, ale i przenikliwe portrety amerykańskiej rodziny. Poruszał także poważne społeczne tematy przemocy mafijnej (seria *Atavisms*, *Bargain Counter*, *Stock Exchange*, *Lynchtown*, 1936) i morderstw (*The Passion*). Obok tego tworzył również bardziej abstrakcyjne prace (*Opus 51*, 1938; *Kinetic Pantomime*, 1934) oraz liczne choreografie do sztuk teatralnych, rewii na Broadwayu i oper. W jego zespole tańczyli m.in. José Limón i Bob Fosse. Niestety, tylko niewielka część jego prac została zachowana dzięki zapisom labanotacji, ostatnio zrekonstruowano m.in. *Lynchtown* oraz *Brahms Waltzes*.

BIBLIOGRAFIA: Lancos J., *Reclaiming Charles Weidman (1901–1975). An American Dancer's Life and Legacy*, New York 2007.

Joanna Szymajda

Wesołowski Emil

[ur. 1947]

polski tancerz, choreograf, pedagog i reżyser. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu (1966); początkowo pracował w balecie opery poznańskiej (1966–1973). Conrad Drzewiecki, tworząc Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, zaprosił go jako solistę; po trzech latach awansował na pierwszego solistę. W tym zespole stworzył wyraziste kreacje w baletach Drzewieckiego i Teresy Kujawy. Jednocześnie podjął pracę jako pedagog szkoły baletowej, a później jako baletmistrz w zespole Drzewieckiego i choreograf w poznańskich teatrach dramatycznych. Po zakończeniu pracy w Polskim Teatrze Tańca – Balecie Poznańskim, w sezonie 1979/1980 kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie baletem Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu. W latach 1982–1985 był dyrektorem baletu warszawskiego Teatru Wielkiego (zob. Polski Balet Narodowy). Zrezygnował z tego stanowiska, żeby poświęcić się pracy choreograficznej i pedagogicznej. Powrócił do Teatru Wielkiego na stanowisko dyrektora baletu (1995–2006), a do 2012 był etatowym choreografem Polskiego Baletu Narodowego. Wykładał na Wydziale Aktorskim warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza.

Jako choreograf zespołów baletowych opierał się na syntezie tańca klasycznego i technik współczesnych. Do jego najważniejszych baletów należą przedstawienia zrealizowane w warszawskim Teatrze Wielkim: *Święto wiosny* Igora Strawińskiego (1993), *Romeo i Julia* Siergieja Prokofjewa (1996), tryptyk: *Harnasie* Karola Szymanowskiego, *Powracające fale* Mieczysława Karłowicza i *Kzesany* Wojciecha Kilara (1997), *Cudowny mandaryn* Béli Bartóka (1999), *Święta wiosna*. *Opowieść tancerza* wg Igora Strawińskiego (2001).



Il. 90. Emil Wesołowski jako Zła Wróżka Carabosse w *Śpiącej królewnie*, Teatr Wielki w Warszawie 1986
Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński

Zajmował się także choreografią i opracowywaniem ruchu scenicznego w teatrze dramatycznym. Współpracował m.in. z Kazimierzem Dejmkiem, Adamem Hanuszkiewiczem, Maciejem Prusem, Krzysztofem Zaleskim i Krzysztofem Zanussim. Od początku lat 80. XX w. wraz z Januszem Wiśniewskim współtworzył jego spektakle najpierw w poznańskim Teatrze Nowym (*Koniec Europy*, 1982; *Gabinet figur woskowych madame Tussaud*, 1983; *Modlitwa chorego przed nocą*, 1987), a następnie na wielu scenach krajowych i zagranicznych, m.in. *Walka karnawału z postem* (1984), *Olśnienie* (1989), *Życie jest cudem* (1992), *Dziewice i mężatki wg Moliera* (2015).

Przygotowywał choreografie do spektakli operowych, w tym do inscenizacji Mariusza Trelińskiego (*Król Roger* Karola Szymanowskiego, 2000; *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego, 2001; *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusa Mozarta, 2002). Wyreżyserował *Semiramide* Gioacchino Rossiniego (Teatr Wielki – Opera Narodowa, 1998), *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki (2007) i *Skrzyпка na dachu* Jerry’ego Bocka (Teatr Wielki w Poznaniu, 2009) oraz *Barona cygańskiego* Johanna Straussa II (Opera Bałtycka, 2007). Współpracuje z filmem i telewizją; jest bohaterem filmu dokumentalnego *Zupa na puentach* (reż. Tomasz Drozdowicz i Maria Nockowska, 2012).

Odnaczony m.in. Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, medalem Zasłużony dla Kultury Polskiej, Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. W 2017 otrzymał nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAiKS za całokształt pracy artystycznej.

BIBLIOGRAFIA: Drajewski, S., *Mój pierwszy balet*, „Głos Wielkopolski” 1998, nr 90; Gardzina, K., *Wesołowski*, [w:] program teatralny *Tańczmy Bacha*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Warszawa 2010.

Katarzyna Gardzina

Węgry – rozwój tańca współczesnego

Taniec ludowy na węgierskich dworach zajmował uprzywilejowaną pozycję. W średniowieczu jego elementy wykorzystywali profesjonalni komedianci. Na XIX-wiecznych scenach mistrzowie tańca ludowego zyskali popularność wśród burżuazji i aspirującej klasy średniej, co wiązało się ze wzrostem nastrojów nacjonalistycznych. Na przełomie XIX i XX w. taniec teatralny był najsilniej reprezentowany przez Węgierską Operę Królewską, która została otwarta w 1884 i była wzorowana na Operze Wiedeńskiej. Pierwszym baletmistrem był włoski tancerz i choreograf Frederico Campilli. Budapeszteński zespół wystawiał popularne w całej Europie balety romantyczne. Do najbardziej udanych premier należały jednak oryginalne węgierskie sztuki, łączące estetykę baletową z folklorem. Słynne choreografie tego nurtu stworzone przez Luigiego Mazzaniniego (*Csárdás*, 1890; *Viora*, 1891) były inspirowane narodowymi tańcami towarzyskimi.

Początek XX w. to okres rozwoju węgierskiego nurtu *modern dance*, zainicjowanego przez tzw. sztukę ruchu, w obręb której weszły metody Bess M. Mensendieck, Isadory Duncan i Émile’a Jaques-Dalcroze’a, a które na Węgrzech zostały spopularyzowane przez Alice Madzsar, Valérię Dienes i Olgę Szentpál. Na węgierski taniec baletowy największy wpływ miały Balety Rosyjskie Siergieja Diagilewa. Po I wojnie światowej ponownie pojawiły się nastroje nacjonalistyczne, czemu towarzyszył zwrot ku estetyce folkloru. W 1929 Béla Paulini po raz pierwszy w historii wystawił folkowy musical *Háry János* Zoltána Kodályego w modernistycznej interpretacji. Od 1930 stałym choreografem baletu Opery Królewskiej w Budapeszcie był Jan Ciepliński, który wystawił tu *Legendę o Józefie* z repertuaru Baletów Rosyjskich, *La Boite à Joujoux* z repertuaru Baletów Szwedzkich oraz ułożony przez siebie balet narodowy *Węgierskie marzenia* Franza Liszta

(1933). W balecie najważniejszą rolę odgrywał Gyula Harangozó, do którego najśłynniejszych prac należy *Cudowny mandaryn* (1945).

W okresie panującego po II wojnie światowej reżimu politycznego do prezentacji dopuszczano tylko sprzyjające partyjnej ideologii formy ruchu: taniec ludowy i balek klasyczny. Późniejszy ruch reformacyjny wyłonił się z tych dwóch form tańca. Reformatorzy baletu zerwali ze stylem socrealistycznym, a reprezentanci tańca ludowego przeciwstawili się widowiskom ludowo-akrobatycznym. Lata 60. to czas rozkwitu kultury alternatywnej. Patronem nowego nurtu w tańcu ludowym stał się Béla Bartók, węgierski kompozytor i pianista, jeden z prekursorów etnografii muzycznej. W balecie pojawili się artyści, którzy – jak Imre Eck – zainicjowali proces przekształcania jego tradycyjnego języka tańca. Prace Ecka podzieliły środowisko intelektualne. Z jednej strony interpretowano je jako dekonstruujące propagowany przez państwo ekonomiczno-społeczny optymizm, z drugiej krytykowano je za brutalność. W 1960 utworzono Pécsi Balett (Balet Peczański), drugi na Węgrzech stały zespół baletowy, do którego jego założyciel Tibor Téri zaprosił Ecka i Györgya Lőrincza. Ruch artystycznej odnowy był jednak ograniczany przez władze. Dopiero na początku lat 80. na fali przemian politycznych na scenach pojawiali się artyści dotąd wykluczani, pochodzący najczęściej z grup amatorskich, którzy w swoich pracach wprost odnosili się do rzeczywistości i wyrażali własne, nienarzucone przez państwo, poglądy. Popularność zyskały warsztaty tańca jazzowego, prowadzone w prywatnej szkole przez Endre Jeszenskiego. W tańcu działali też performerzy wywodzący się z teatru i pantomimy. Z tych grup, zróżnicowanych pod względem doświadczenia i warsztatu, powstał nurt niezależnego węgierskiego *postmodern dance*. Najważniejszą instytucją było założone w 1983 Kreatív Mozgás Stúdió, które w późniejszym okresie przekształciło się w Budapest Tánciskola (BuTi, Budapeszteńska Szkoła Tańca) – placówkę prowadzoną przez Ivána Angelusa. Inna ważna dla XX-wiecznego tańca instytucja to Państwowy Instytut Baletu, założony w 1950 jako pierwszy węgierski instytut oferujący wyższą edukację dla tancerzy i nauczycieli tańca.

Pierwszą generację najnowszego tańca tworzą tancerze, którzy kariery zaczynali w latach 80. Jej przedstawiciele to Pál Frenák, Yvette Bozsik i Gábor Goda. Do tej grupy należą też artyści związani z nurtem tańca ludowego: Gerzson Péter Kovács i Csaba Horváth. Druga generacja nazywana jest pokoleniem konkursu choreograficznego Inspiráció, organizowanego przez Műhely Alapítvány (Fundacja Warsztat): Réka Szabó, Adrienn Hód, Márta Ladjánszki, Ferenc Fehér, Krisztián Gergye, Éva Duda. Trzecią generację tworzą studenci BuTi, członkowie grupy BLOOM! oraz József Hámor, Csilla Nagy, Klári Pataky, Anna Réti.

Do najważniejszych instytucji tańca należą obecnie Trafó Kortárs Művészetek Háza (Dom Sztuki Współczesnej Trafó) oraz Műhely Alapítvány. Węgierski rynek tańca tworzą krajowe i międzynarodowe festiwale, programy, platformy organizacyjne, wydarzenia artystyczne i nagrody, m.in. International Soloduo Dance Festival, Monotánc Fesztivál, MU Terminál, KET Terminál, BuTi-estek, RED (Rövid Esti Darabok), Pólusok, Duplex-estek, dunaPART – Platforma Węgierskich Współczesnych Sztuk Performatywnych oraz Nagroda im. Rudolfa Labana.

Pierwsze publikacje o tańcu artystycznym powstały przed II wojną światową. Po wojnie wydawano miesięcznik „Dance Art” (1951–1958), redagowany przez Zsuzsę Ortutay, sprzyjający rozwojowi krytyki tańca. Po 1956 kontrolę nad publikacjami przejęła Sekcja Naukowa Stowarzyszenia Tańca Węgierskiego, którą w 1991 zastąpiło Węgierskie Towarzystwo Choreologiczne. Jego członkowie przyczynili się do powstania wielu artykułów i monografii, a także tłumaczeń prac zagranicznych krytyków i teoretyków tańca. Do największych osiągnięć współczesnych węgierskich badaczy tańca należy portal informacyjny Eudrid (European Dance Research

Information Dictionary). Najważniejsze współczesne portale i magazyny, w których ukazują się artykuły o tańcu to: tanckritika.hu, „Tánc/Zene”, „Ellenfény”.

BIBLIOGRAFIA: Fuchs, L., *On Hungarian dance*, [w:] *Europe dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, red. A. Grau, S. Jordan, London–New York 2014; Szoboszlai, A., *O węgierskim tańcu współczesnym po 1989 roku*, przeł. A. Zapałowski, [w:] *European Dance since 1989. Communitas and the Other – Taniec w Europie po 1989. Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, New York–Warszawa 2014.

Magdalena Zamorska

Wielka Brytania – rozwój tańca współczesnego

Taniec na Wyspach Brytyjskich ma historię sięgającą co najmniej czasów średniowiecza, z których pochodzą pierwsze źródła na jego temat, ukazujące bogatą kulturę taneczną, pogłębianą jeszcze w czasach renesansu. Tańczono z okazji świąt o charakterze rolniczym i religijnym, tańczono na prowincji, w miastach i na dworach. Taniec wchodził w skład różnego rodzaju widowisk, jak maskarady, pochody, moreski. Henryk VIII, Elżbieta I, a potem królowie z dynastii Stuartów chętnie oglądali go na scenie, finansując widowiska taneczne, które przybrały formę masek, będącą znakiem rozpoznawczym XVII-wiecznej angielskiej kultury tanecznej. Maski można nazwać połączeniem widowiska teatralnego i baletu dworskiego, cechującym się stosunkowo rozbudowaną fabułą i dużą dbałością o warstwę scenograficzną i literacką (twórcami najsłynniejszych masek byli poeta Ben Jonson i architekt Inigo Jones). Nawet w okresie purytańskiej republiki nie przestano tańczyć, o czym świadczy podręcznik Johna Playforda *The Dancing Master* z 1651, z którego uczono się tzw. *country dances*, modnych później w całej Europie. Po restauracji monarchii kwitły na Wyspach wpływy kultury francuskiej, w tym baletu wykorzystującego skodyfikowaną technikę oraz wyrażającego sentymentalną wrażliwość mieszczańskiej publiczności. Taniec stał się niezwykle modny, w samym Londynie działało w pierwszych dekadach XVIII w. ponad 100 nauczycieli tańca. W takim środowisku rozwijał się angielski taniec, którego reformatorem był John Weaver, drugi, obok Jean-Georges’a Noverre’a, najważniejszy pionier baletów z akcją (zob. balet–pantomima), a więc widowisk tanecznych z konkretną fabułą, w których tancerze mieli za pomocą tańca i pantomimy oddawać uczucia bohaterów.

W Londynie bardzo chętnie oglądano słynne *primabaleriny* baletów romantycznych, brakowało jednakże wybitnych rodzimych talentów choreograficznych. Pod koniec XIX w. balet był na Wyspach w kryzysie, nierzadko ograniczał się do widowisk musicalowych, w których ujawnił się talent Phyllis Bedells, pierwszej pochodzącej z Wielkiej Brytanii *primabaleriny* występującej od 1907 w londyńskim Empire Theatre. Jej kariera była częścią szerszego zjawiska – oddolnego odrodzenia angielskiego baletu po I wojnie światowej. W 1910 zaczęło się ukazywać pod redakcją Philipa Richardsona istniejące do dziś czasopismo „Dancing Times”. W 1920 powołano do życia, m.in. dzięki Bedells i pracującej w Londynie Tamarze Karsawinie, Association of Teachers of Operatic Dancing of Great Britain (Brytyjskie Stowarzyszenie Nauczycieli Tańca Operowego), przekształcone w następnej dekadzie w Royal Academy of Dance. Brytyjskie środowisko taneczne było pod dużym wrażeniem występów Baletów Rosyjskich Siergieja Diagilewa oraz Anny Pawłowej, która postanowiła osiedlić się w stolicy Anglii i kształcić lokalnych tancerzy, z których kilkoro zdobyło sobie uznanie, ale pod rosyjsko brzmiącymi nazwiskami. Z Anglii pochodzili tacy tancerze Baletów Rosyjskich jak Alicia Markova / Lillian Alicia Marks i Anton Dolin /

Patrick Kay, a także Ninette de Valois. Ta ostatnia odegrała ogromną rolę w instytucjonalizacji brytyjskiego baletu, zakładając szkoły i sceny, które przetrwały do dziś.

W 1927 de Valois otworzyła szkoły baletowe w Londynie i Dublinie, by cztery lata później londyńską placówkę przemianować na Sadler's Wells Ballet School. Absolwenci zasilali prowadzony przez nią Vic-Wells Ballet, przemianowany później na Sadler's Wells Ballet. W tym samym okresie działała już w Londynie Marie Rambert, polskiego pochodzenia tancerka i nauczycielka tańca, współpracująca z Wacławem Niżyńskim przy *Święcie wiosny* i przez dwa sezony tancerka zespołu Diagilewa. Rambert przeniosła się do Anglii, by uczyć się u Enrico Cecchetti (zob. metoda Cecchetti), którego metoda stała się jedną z podstaw brytyjskiej edukacji baletowej. W 1926 powołała do życia zespół Rambert Club, później nazwany m.in. Ballet Rambert (zob. Rambert), a ostatecznie Rambert Company. To w zespołach de Valois i Rambert karierę zaczynali Frederick Ashton, Antony Tudor czy Margot Fonteyn, ikony XX-wiecznego baletu angielskiego.

Środowisko taneczne w Anglii zinstytucjonalizowało się w pełni po II wojnie światowej. W 1954 szkoła i zespół prowadzone przez de Valois stały się Royal Ballet i Royal Ballet School. W Sadler's Wells pozostała siostrzana kompania, przemianowana później na Birmingham Royal Ballet. Markova i Dolin w 1950 powołali do życia, dzięki finansowemu wsparciu polskiego impresaria Juliana Braunsweiga, London Festival Ballet, znany dziś jako English National Ballet. W Bristolu w 1957 utworzono Western Theatre Ballet, który przeniósł się 12 lat później do Glasgow i został ostatecznie przemianowany na Scottish Ballet. Te cztery instytucje są dziś filarami brytyjskiego tańca klasycznego.

Dzięki stworzeniu kilku instytucji edukacyjnych na wysokim poziomie oraz zwiększeniu się liczby scen repertuar choreograficzny podlegał stałemu doskonaleniu. Już przed II wojną światową objawił się talent klasycysty Ashtona, mającego zdolność tworzenia barwnych, lekkich, ale choreograficznie bardzo pomysłowych baletów, i Tudora, mistrza baletu psychologicznego, z którym w młodości współpracowała krótko Pina Bausch. Po wojnie do grona znakomitych choreografów dołączyli pochodzący z Republiki Południowej Afryki John Cranko i Kenneth MacMillan. Cranko, który uczynił później ze Stuttgart Ballet jedną z najlepszych kompanii na świecie, pracując dla Sadler's Wells Ballet i Royal Ballet, stworzył charakterystyczny język choreograficzny – pełen życia, ale i dbałości o detale, a przede wszystkim subtelny, pozbawiony sztuczności, ale opierający się na ekspresyjnej wirtuozerii. Z kolei MacMillan zdobył sobie miano twórcy kontrowersyjnego, śmiało podejmując mroczne tematy, jak osamotnienie, gwałt, nazizm, tworząc ekspresyjne, jak na balet niezwykle gwałtowne, sekwencje ruchowe. Nie przeszkodziło to jednak w powierzeniu mu funkcji dyrektora, a potem naczelnego choreografa Royal Ballet, które sprawował w latach 1970–1992, w znacznej mierze wyznaczając jego współczesną stylistykę.

Już sam przegląd choreografów kształtujących repertuar brytyjskich scen baletowych pokazuje podstawową cechę tańca na Wyspach – jego różnorodność, także w sensie narodowościowym i etnicznym. Rambert pochodziła z Polski, de Valois z Irlandii, Cranko z Republiki Południowej Afryki. Po wojnie z kolei brytyjskie środowisko taneczne zasilać zaczęli w coraz większej liczbie artyści z byłych kolonii. Już w 1946 dwóch Jamajczyków Berto Pasuka i Richie Riley założyło Les Ballets Nègres, które przez kilka lat z sukcesem występowały w wielu krajach Europy, pokazując, że balet da się połączyć z tańcami afro-karaibskimi. Możliwość scalenia europejskich stylistyk z tradycjami pozaeuropejskimi była później w różny sposób w Wielkiej Brytanii testowana.

Równolegle do baletu rozwijała się scena *modern dance*, dla której jedną z inspiracji był Rudolf Laban, działający w Anglii od II wojny światowej do śmierci (jego współpracownicy w 1973 powołali tu Laban Centre); drugą inspiracją były wizyty amerykańskich kompanii: Marthy

Graham, Paula Tylora, Alvina Aileya i Merce'a Cunninghama. Szczególnie przychylna nowoczesnym formom była również Rambert, co zaowocowało przekształceniem Rambert Company w 1966 w zespół tańca nowoczesnego i obsadzeniem w roli współdyrektora Normana Morrice'a, mającego za sobą współpracę z Grahamem i podobnie jak MacMillan zainteresowanego twórczością „młodych gniewnych”: Johna Osborne'a i Kingsleya Amisa, których społeczny krytycyzm udzielał się części tanecznego środowiska. W 1967 powstała London Contemporary Dance School, mieszcząca się w *The Place*, a dwa lata później towarzyszący jej London Contemporary Dance Theatre. Na czele obu instytucji stanął były tancerz Graham, choreograf Robert Cohan, co uczyniło go głównym na Wyspach promotorem *modern dance*, a także pedagogiem i mentorem młodych twórców, których przyciągał duch twórczych poszukiwań.

Wśród absolwentów London Contemporary Dance School szczególne znaczenie dla rozwoju brytyjskiego tańca zyskali Siobhan Davies i Richard Alston, którego kompania z czasem przejęła funkcję zespołu rezydencyjnego *The Place*. Dla obojga równie ważnym punktem odniesienia jak Graham był Cunningham. W duchu Amerykanina, przy współudziale osiadłej w Anglii Amerykanki Mary Fulkerson, znakomitej pedagogożki *release*, Alston prowadził w latach 70. kolektyw Strider, którego repertuar można określić mianem nowoczesnego abstrakcjonizmu. Davies, która własny zespół założyła w 1981, interesowała się czystym ruchem, jego wewnętrzną logiką bądź alogiką, zostawiając na boku psychologię. Twórcą pokrewnym Alstonowi i Davies, z którymi w latach 80. stworzył Second Stride, był też Ian Spink, pracujący na pograniczu tańca nowoczesnego i *postmodern dance*.

Druga poł. lat 70. to w Anglii rosnące wpływy amerykańskiej rewolucji tanecznej spod znaku Judson Dance Theatre, której twórcy używali codziennych czynności jako materii tańca, wyprowadzając go z teatru na ulicę, do przestrzeni industrialnych i galerii, demokratyzując taneczną praktykę, rezygnując z wirtuozerii nierzadko na rzecz improwizacji. Tego typu podejście reprezentowała m.in. Rosemary Butcher i wywodzący się z Rambert Company i Royal Ballet członkowie kolektywu X6, deklarujący społeczne zaangażowanie, zafascynowani teorią krytyczną, w tym feminizmem, pragnący z tańca uczynić samoświadomą praktykę zmierzającą do społeczno-politycznej zmiany. Kolektyw wydawał czasopismo „New Dance”, zorganizował też niezależną przestrzeń dla tańca w londyńskich dokach. Przyczynił się do organizacji w latach 1978–1979 festiwalu eksperymentalnych sztuk performatywnych ADMA (Association of Dance and Mime Artists – Stowarzyszenie Artystów Tańca i Pantomimy), który wraz z Dance at Dartington i Dance Umbrella (organizowany do dziś) stanowił platformę prezentacji najbardziej awangardowych w tamtym okresie propozycji tanecznych, m.in. Alstona, Davies, członków X6, Butcher, ale też Douglasa Dunna, Simone Forti, Steve'a Paxtona czy Pauline de Groot.

Dzięki znacznemu poszerzeniu tanecznego pola w poprzedniej dekadzie, lata 80., choć pod względem ekonomicznym szczególnie trudne dla artystów, były okresem bujnego rozkwitu sceny tanecznej, której wielu przedstawicieli wchodziło w dialog z dynamicznie rozwijającą się kulturą alternatywną. Davies, Alston i Spink pozostawali istotnymi punktami odniesienia, ich twórczość przesuwiała się jednak stale w stronę głównego nurtu, nabierając estetycznego blichtru. Butcher pozostała bezkompromisowa, tworząc taniec bliski sztuce performansu we współpracy z artystami sztuk wizualnych (zob. *sztuki wizualne i taniec*). Ale zdecydowanie najbardziej elektryzującymi artystami byli ci, którzy, jak tancerz baletowy Michael Clark i choreografka Lea Anderson, sięgnęli po estetykę *punk* i nowej fali, albo jak Matthew Bourne, założyciel *Adventures in Motion Picture*, podważali konwencje w duchu postmodernizmu, zwracając się ku popkulturze. Ich prace zdobywały natychmiastowy rozgłos. Clarka, zestawiającego ruch baletowy z niemal pornograficzną erotyką w rytm muzyki The Fall czy Wire, obwołano *enfant terrible*

tańca klasycznego. Bourne zyskał szeroką publiczność, bawiąc się estetyką baletu klasycznego, nie porzucając jej zupełnie. Anderson jako liderka dwóch zespołów: składającego się wyłącznie z kobiet The Cholmondeleys i wyłącznie z mężczyzn The Featherstonehaughs, zasłużyła na miano najmodniejszej choreografki brytyjskiej, niemal bezczelnie igrając konwencjami, by tworzyć barwne spektakle na kanwie materiału ruchowego skomponowanego z prostych czynności.

Lata 80. to także swoisty zwrot ku teatrowi w brytyjskim tańcu, w pewnym stopniu zainspirowany niemieckim *Tanztheater* (zob. teatr tańca) i flamandzką nową falą. Przykładem są prace Lizz Aggiss, tancerki i performerki tworzącej jednoosobowy, pełen ciętego humoru teatr tańca. Ale to pochodzący z Australii Lloyd Newson wraz ze swoim zespołem DV8 Physical Theatre stał się brytyjską twarzą tej odmiany tańca, podejmując kontrowersyjne tematy (homoseksualizm, męski szowinizm, fanatyzm religijny) oraz wypełniając swoje spektakle sekwencjami bardzo intensywnego fizycznie, dynamicznego ruchu. Takie prace Newsona, jak *Dead Dreams of Monochrome Men* (1988) czy *Strange Fish* (1992), na podstawie których nakręcono cenione filmy tańca, zdobyły sobie popularność na całym świecie, czyniąc z niego pierwszą zdecydowanie międzynarodową gwiazdę brytyjskiego tańca współczesnego.

W XXI w. równie popularny jak wcześniej Newson stał się pochodzący z rodziny emigrantów z Bangladeszu Akram Khan. Od końca lat 70. coraz ważniejszą rolę odgrywali artyści o innym niż biały kolorze skóry. Maas Movers (pierwszy czarny zespół tańca współczesnego), Phoenix Dance Company i organizacja Black Dance Development Trust miały największy wpływ na rozwój sceny czarnego tańca współczesnego. Z kolei organizacje takie jak Academy of Indian Dance i AdiTi oraz choreografowie, jak Shobana Jeyasingha i właśnie Khan, mistrzowie łączenia tańca współczesnego z tańcami indyjskimi *bharatanatyam* (Jeyasingha) i *kathak* (Khan), odegrali kluczową rolę w promocji i uwspółcześnianiu estetyk tańców wywodzących się z Azji Południowej. Udekorowany Orderem Imperium Brytyjskiego Khan w twórczy sposób łączy typowe cechy brytyjskiego tańca różnych okresów: formalną elegancję i estetyczny minimalizm pierwszego pokolenia z emocjonalną teatralnością i intensywną fizycznością lat 80. i 90., nadając jednakże tej mieszance zdecydowanie kosmopolityczny charakter.

Brytyjski taniec XXI w. jest właśnie kosmopolityczny i wielobarwny. Wśród najbardziej rozpoznawalnych choreografów znajdziemy łączącego baletową wirtuozerię z fascynacją nowymi technologiami Wayne'a McGregora i Russella Maliphanta, który wypracował niezwykle organiczny, elegancki język choreograficzny, ale też wybuchowego, ekspresyjnego Izraelczyka Hofesha Shechtera oraz jego rodaczkę Jasmin Vardimon, tworzących odnoszący się do aktualnych problemów teatr tańca, czerpiący z tradycji DV8, Batsheva Dance Company i Wima Vandekeybusa. Obok nich działa uprawiająca bardziej liryczny, stosunkowo tradycyjny teatr tańca Charlotte Vincent, jak też inteligentny, prześmiewczy były tancerz Royal Ballet Jonathan Burrows, proponujący niemal całkowicie pozbawioną teatralności, ale pełną uroku odmianę tańca krytycznego, pozornie nonszalancką i wyzbytą wirtuozerii, a w gruncie rzeczy bardzo skomplikowaną i erudycyjną. Jest wreszcie popularna grupa Candoco, w skład której obok w pełni sprawnych tancerzy wchodzi także wykonawcy z niepełnosprawnościami. Warto też zauważyć, że obok baletu i tańca współczesnego ważną częścią brytyjskiego tańca jest dziś cały zespół zjawisk, które określa się mianem *urban dance* (zob. taniec uliczny), dla których czołową platformą prezentacji jest festiwal Breakin' Convention organizowany w Sadler's Wells.

Środowisko taneczne na Wyspach jest w stosunkowo dobrej sytuacji na tle kontynentu, gdyż dysponuje rozległą siecią instytucji. Oprócz wymienionych flagowych kompanii baletowych oraz londyńskich scen prezentujących taniec nowoczesny i współczesny, jak The Place, Sadler's Wells, Southbank Centre, Barbican czy Greenwich Dance, organizowane są festiwale prezentujące

artystów zarówno krajowych, jak i zagranicznych, poświęcone różnym rodzajom tańca: Dance Umbrella (taniec współczesny), Resolution (taniec współczesny), Breakin' Convention (*urban dance*), Dance Around the World (tańce tradycyjne), Move It (różne rodzaje tańca), International Dance Festival Birmingham (różne rodzaje tańca). Poza Londynem działają zawodowe zespoły taneczne będące sercem lokalnych środowisk: w Leeds Northern Ballet i Phoenix Dance Theatre, w Brighton Vincent Dance Theatre, w Manchesterze Company Chameleon, w Glasgow Scottish Ballet, a w Dundee Scottish Dance Theatre.

Wsparciem dla osób pracujących w zawodach związanych z tańcem jest organizacja One Dance UK zajmująca się lobbymingiem na rzecz tańca, doradztwem, gromadzeniem wiedzy i informacji, edukacją, pomocą dla tańca afrykańskiej diaspory, organizowaniem konferencji. One Dance szacuje liczbę osób zawodowo związanych z tańcem w Wielkiej Brytanii na ponad 40 tys. Oznacza to, że konkurencja o zasoby finansowe przeznaczone dla tańca jest bardzo duża. Artyści mogą się ubiegać o wsparcie na poziomie krajowym od Arts Council, która finansuje czołowe kompanie baletowe, ale też zespoły Khana i Hofesha Shechtera, Ballet Black składający się z tancerzy o pochodzeniu afrykańskim i azjatyckim, Avant Garde Dance Company specjalizujący się w *urban dance* oraz Candoco, jak też festiwale czy działalność The Place, co pokazuje, że rządowa polityka kulturalna nastawiona jest na różnorodność. Istnieją również lokalne agencje wspierające taniec, a także granty od władz miejskich. Bardzo istotną rolę odgrywa także rozwinięty system *fundraisingu* i sponsoring prywatny.

Na Wyspach funkcjonuje wiele szkół wyższych tańca klasycznego, tańca nowoczesnego i tańca współczesnego, oferujących edukację na poziomie licencjackim i magisterskim: Royal Ballet School, English National Ballet School, Elmhurst Ballet School przy Birmingham Royal Ballet, Central School of Ballet, Royal Conservatoire of Scotland, Rambert School of Ballet and Contemporary Dance, Trinity Laban, London Contemporary Dance School przy The Place, Northern Contemporary Dance School. Szkoła nazwana imieniem Labana prowadzi nie tylko działalność edukacyjną, ale też badawczą, w duchu swojego patrona ujmując taniec szeroko: jako doświadczenie ruchu ciała w przestrzeni. Badania te prowadzone są również z uwzględnieniem metod naukowych – spośród kilku programów studenci mogą wybrać *dance science*, który pokazuje taniec z punktu widzenia fizjologii, nauki o odżywianiu, kognitywistyki czy biomechaniki. Trinity Laban oferuje także możliwość studiów doktoranckich. Ze szkołą związani byli tacy badacze tańca, jak Valerie Preston-Dunlop i Roderyk Lange, nestor polskiej choreologii.

Badania nad tańcem są w Wielkiej Brytanii prowadzone regularnie od kilkudziesięciu lat. Szczególnie interesujące są prace filozoficzne sytuujące *dance studies* na tle szerszej dyscypliny studiów nad ruchem, których fundamenty położył David Best, i które w centrum zainteresowania stawiają strategie analizy tańca. Ich najwybitniejszymi przedstawicielami są Graham McFee, Janet Adshead-Lansdale i Valerie Briginshaw. Drugą dziedziną badawczą, w której Brytyjczycy mają uznane osiągnięcia, jest historia tańca, przede wszystkim dzięki pionierskim pracom badaczek historii tańców dawnych: Mabel Dolmetsch i Melusine Wood, małżeństwa Ivor (historyk baletu) i Ann (specjalistka w dziedzinie notacji) Hutchinson Guest oraz histork baletu Joan Lawson, ale też współczesnych badaczy: historyka tańca nowoczesnego i tańca współczesnego Ramsaya Burta czy Stacey Prickett, badającej związku tańca z polityką. Ta ostatnia jest łączona z Centre for Dance Research afiliowanym przy University of Roehampton, gdzie pracują również czołowe antropolożki tańca: Theresa Buckland i Andrée Grau oraz historyk tańca współczesnego Stephanie Jordan. Podobne centrum funkcjonuje też w ramach Coventry University, zatrudniając m.in. Sarah Whatley, zainteresowaną kwestią dokumentacji tańca, badacza choreograficznych procesów twórczych Scotta deLahuntę, ale też artystów, jak

Burrows i Davies. W ramach University of Surrey działa z kolei National Resource Centre for Dance (Narodowe Centrum Dokumentacji Tańca). Uczelnia prowadzi też studia doktorskie w dziedzinie tańca.

Wielka Brytania to miejsce wydawania ważnych czasopism tanecznych o profilu tak popularzatorskim, jak i naukowym. Wśród tych pierwszych wymienić trzeba „Dancing Times” (od 1910), periodyk Royal Academy of Dance „Dance Gazette” (od 1930), „Dance and Dancers” (1950–1981), „Dance Europe” (od 1995), a wśród czasopism naukowych „Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research” (od 1983), „Discourses in Dance” (2002–2007) i „Journal of Dance and Somatic Practices” (od 2009). W Binsted w hrabstwie Hampshire mieści się Dance Books, jedyne wydawnictwo na świecie specjalizujące się wyłącznie w książkach o tańcu.

BIBLIOGRAFIA: Jordan, S., *Stepping Out. Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, London 1992; Klimczyk, W., *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010; Mackrell, J., *Out of Line. The Story of British New Dance*, London 1992; Rowell, B., *United Kingdom. An expanding map*, [w:] A. Grau, S. Jordan, *Europe Dancing. Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, London 2000; *Twentieth Century Dance in Britain. A History of Five Dance Companies*, red. J. White, London 1985.

Wojciech Klimczyk

Wiesenthal Grete

właśc. Margarethe Wiesenthal [1885–1970]

austriacka tancerka, choreografka, pedagog tańca. Naukę tańca klasycznego rozpoczęła w wieku 10 lat w szkole przy Hofoper w Wiedniu i już w 1901 została włączona do *corps de ballet* Opery Wiedeńskiej, gdzie stopniowo awansowała, a w 1907 z powodzeniem wykonywała tytułową rolę w *Niemiej z Portici* Daniela Aubera. W tym samym roku, gdy jej talent dostrzegł Gustav Mahler, opuściła Hofoperballet i wraz z siostrami Elsą i Berthą założyła zespół, który rozwinął własny styl tańca, łączący technikę klasyczną i taniec współczesny, odznaczający się ruchami zamaszystymi i obrotowymi. Zespół debiutował w czerwcu 1907 w pantomimie Maxa Mella *Die Tänzerin und die Marionette*, w styczniu 1908 siostry zaprezentowały się w znanym kabarecie Fledermaus, gdzie odniosły wielki sukces, który umożliwił im występy gościnne w Berlinie, Petersburgu, Budapeszcie i Pradze. Od 1911 występowała samodzielnie, zyskując wielką popularność w solowych interpretacjach walca Johanna Straussa (syna). Hugo von Hofmannsthal napisał dla niej *Amor und Psyche* oraz *Das fremde Mädchen*. Występowała w Deutsches Theater w tytułowej roli pantomimy Friedricha Freksy *Sumurun* w reż. Maxa Reinhardta (1910), w prapremierze *Ariadny na Naxos* Richarda Straussa (1912), w *Mieszczaninie szlachcicem* Moliera (1912) oraz *Śnie nocy letniej* Williama Shakespeare’a (1925). Z teatrem tym współpracowała także jako choreografka (*Alpenkönig und Menschenfeind* Ferdinanda Raimunda, 1915; *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa, 1929). W latach 1913–1919 wystąpiła w pięciu niemych filmach.

W 1919 założyła w Wiedniu własną szkołę, tańczyła także w duetach z Tonim Birkmeyerem i Willym Fränzllem. W sezonie 1921/1922 występowała gościnnie w wielu krajach Europy, lata 1923–1926 spędziła w Sztokholmie. Po powrocie do Austrii opracowywała choreografię do przedstawień podczas Salzburger Festspiele (w tym do *Jedermann*a Hofmannsthal’a) oraz dla wiedeńskiej Staatsoper. W okresie 1934–1938 była pedagogiem w Akademii für Musik und Darstellende Kunst w Wiedniu. Po przyłączeniu Austrii do III Rzeszy zrezygnowała z występów

publicznych. Po zakończeniu wojny ponownie była czynnym pedagogiem w Akademii für Musik und Darstellende Kunst (do 1951) i do 1959 opracowywała choreografię do przedstawień w ramach festiwalu w Salzburgu (m.in. *Sługa dwóch panów* Carlo Goldoniego, *Wesele Figara* Wolfganga Amadeusa Mozarta oraz *Jedermann* w inscenizacji Ernsta Lothara).

Wydała dwa tomy wspomnień: *Der Aufstieg. Aus dem Leben einer Tänzerin* (Berlin 1919) i *Iffi. Roman einer Tänzerin* (Wiedeń 1951).

BIBLIOGRAFIA: Amort, A., *Die Bewegung der Zeit. Die Stimmen der Künstlerinnen. Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser, Rosalia Chladek*, [w:] *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne*, red. A. Amort, Wiedeń 2019; *Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz*, red. L. Fiedler, M. Lang, Salzburg–Wien 1985; *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*, red. G. Brandstetter, G. Oberzaucher-Schuller, München 2009.

Małgorzata Leyko

Wiesiołowski Wojciech

także: Lavski, Lovsky, Lowski Woytek, Woytec, Voytek [1939–1995]

polski tancerz, baletmistrz i pedagog baletowy. W 1953 rozpoczął naukę w Państwowej Szkole Baletowej w Warszawie. W latach 1958–1966 był solistą baletu Teatru Wielkiego w Warszawie (zob. Polski Balet Narodowy), do jego najważniejszych ról z tego okresu należą: Faun w *Popołudniu fauna* (muz. Claude Debussy, choreogr. Michaił Fokin, Leon Wójcikowski), tytułowa rola w *Mazepie* (muz. Tadeusz Szeligowski, choreogr. Stanisław Mischczyk), solista w *pas de deux* z aktu I *Giselle* (muz. Adolphe Adam, choreogr. Jean Coralli, Jules Perrot, oprac. Roman Turczynowicz). Współpracował z Barbarą Bittnerówną w zespole Arabeska (1959–1961); razem wystąpili w filmie dokumentalnym *Chwila tańca* (reż. Władysław Forbert, 1961). W latach 1961–1963 odbywał staż w Państwowej Szkole Choreograficznej im. Agrypiny Waganowej w Leningradzie, gdzie rozwijał swoje kompetencje pedagogiczne u Olgi Jordan i taneczne u Aleksandra Iwanowicza Puszki. Występował wówczas także w Leningradzkim Państwowym Akademickim Teatrze Opery i Baletu im. Siergieja Kirowa.

Jako pierwszy polski tancerz został solistą Baletu XX wieku Maurice’a Bédarta (1966–1971); występował m.in. jako Tybalt w *Romeo i Julii* (muz. Hector Berlioz), solista w *Lettera amorosa* (muz. Claudio Monteverdi), Szatan w *Baudelaire* (muz. Richard Wagner, Claude Debussy), Alaric w *Les Quatre fils Aymon* (druga wersja w choreogr. Paolo Bortoluzziego, Lorki Massine’a i Bédarta). Jego występy z tym zespołem zostały udokumentowane w filmie *Tańczy Wojciech Wiesiołowski* (reż. Grzegorz Lasota, 1970). W latach 1972–1973 występował w Les Ballets de Marseille Rolanda Petita; w okresie 1973–1979 był pierwszym solistą Boston Ballet, gdzie tańczył m.in. w baletach George’a Balanchine’a, w tym w tytułowej partii *Syna marnotrawnego* (muz. Siergiej Prokofjew). W 1976 występował gościnnie w Teatrze Wielkim w Warszawie, Pittsburgh Ballet Theatre oraz Ballet International w Londynie pod kier. Bena Stevensona. Po powrocie do Bostonu zatańczył w choreogr. Lorenzo Monreala w spektaklach *Hamlet* (muz. Dmitrij Szostakowicz) i *Carmina Burana* (muz. Carl Orff).

W 1979 zakończył karierę sceniczną i poświęcił się pracy pedagogicznej. Uczył m.in. w szkole Roselli Hightower w Cannes, Ballet Théâtre Français w Nancy, Królewskim Balcie Flandryjskim w Antwerpii, a także w Rzymie, Bazylei, Berlinie, Rio de Janeiro, Hamburgu i Bostonie. Pracował w prowadzonym przez Michaiła Barysznikowa American Ballet Theatre (1982–1984).

W ostatnich latach życia związany był z English National Ballet jako baletmistrz i *senior principal dancer*. Opublikował wówczas *Materiały metodyczne do nauczania tańca klasycznego* (1993). W 1994 powstał o nim film biograficzny *Nie lubię luster* (reż. Zbigniew Dzięgiel). Ceniony w szczególności za wycucie stylu i muzyki, co pozwalało mu odnajdywać się zarówno w repertuarze klasycznym, jak i choreografiach współczesnych. Kompetencje te wykorzystywał także jako pedagog, wydając wspierając choreografów przez dostosowywanie przygotowania tancerzy do odpowiedniego repertuaru i charakteru tańca.

Przyznano mu srebrny medal w I Międzynarodowym Konkursie Baletowym w Warnie (1964). Nagradzano także jego uczniów: Yannick Boquin zdobył złoty medal, a Koen Onzia srebrny medal w II Międzynarodowym Konkursie Tańca w Paryżu (1987). Ogólnopolski Konkurs Tańca w Gdańsku od 1997 nosi imię Wojciecha Wiesiołłowskiego, a od 2005 wraz z Grand Prix wręczana jest statuetka „Wojciech”.

BIBLIOGRAFIA: Gregory, J., *Obituary. Woytec Lowski*, „The Independent” 6 XII 1995; Horosko, M., *Woytek Lowski. ABT's Aristocrat of the Classroom*, „Dance Magazine” April 1983; Sadowy, W., *Wojciech Wiesiołłowski vel Woytek Lowski. Wspomnienie (11 X 1939 – 24 XI 1995)*, „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 16; Wiesiołłowski, W., *Materiały metodyczne do nauczania tańca klasycznego*, Warszawa 1993.

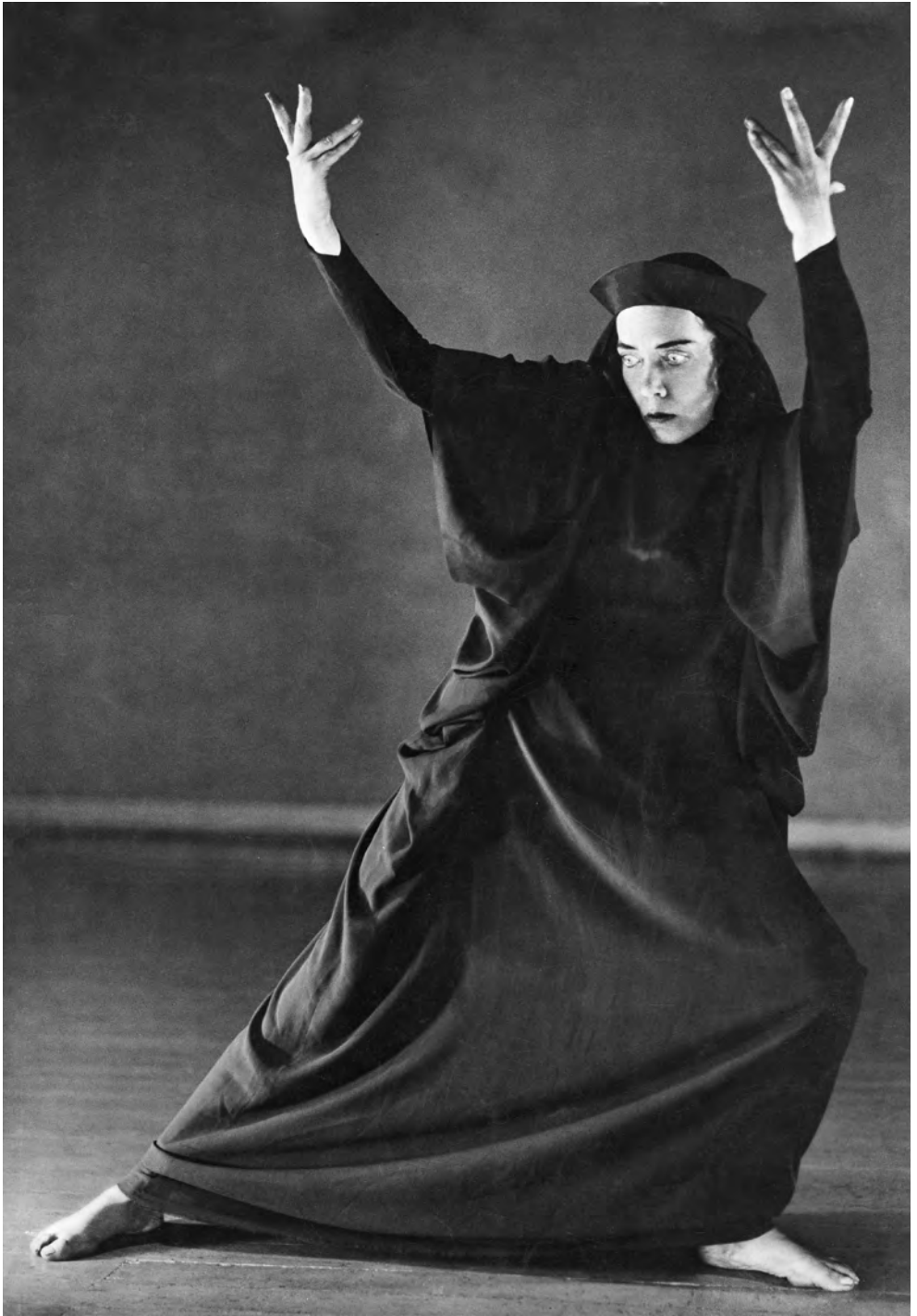
Tomasz Ciesielski

Wigman Mary

właśc. Karoline Sofie Marie Wiegmann [1886–1973]

niemiecka tancerka, choreografka, pedagog i teoretyk tańca, stworzyła podstawy i rozpowszechniła taniec wyrazisty (zob. *Ausdruckstanz*) w Europie i Stanach Zjednoczonych, jedna z najważniejszych postaci europejskiego *modern dance*. W latach 1911–1913 uczyła się gimnastyki rytmicznej w Instytucie Émile’a Jacques-Dalcroze’a w Hellerau. Od 1913 do 1919 rozwijała swój język ruchowy jako uczennica, a następnie asystentka Rudolfa Labana w szkole letniej w Asconie oraz w Monachium i Zurichu. Od 1919 podczas występów gościnnych prezentowała własne układy solowe, m.in. *Hexentanz I i Ekstatische Tänze*. W 1921 założyła swój pierwszy zespół, z którym występowała na wielu scenach europejskich. Współpracowała także z teatrami operowymi w Berlinie i Lipsku. W 1930 stworzyła monumentalny *Totenmal* do tekstu Alberta Talhoffer – spektakl poświęcony ofiarom I wojny światowej. W latach 1930–1933 odbyła parokrotne *tournee* po USA, zaś w 1935 występowała w Warszawie i Krakowie. Stworzyła ponad 100 solowych tańców, w których sama wystąpiła, najbardziej rozpoznawalny jest *Hexentanz II* (1926). Ostatni raz pojawiła się na scenie w 1953 w *Choric Studies II*. Styl jej prac charakteryzuje wpływ psychoanalizy, ekspresjonizm, emocjonalność, eksplorowanie relacji jednostka–grupa, chóry ruchowe, użycie maski, rytualność, w warstwie dźwięku – kompozycja stworzona specjalnie dla dzieła tanecznego, często na instrumenty perkusyjne. Publikowała liczne teksty teoretyczne o tańcu, m.in. *Deutsche Tanzkunst* (1935) oraz *Die Sprache des Tanzes* (1963).

W latach 1920–1942 prowadziła Mary Wigman Schule w Dreźnie, w której studiowały głównie kobiety i która stała się centrum niemieckiego tańca wyrazistego. W okresie 1945–1949 jej szkoła działała w Lipsku, a 1949–1967 w Berlinie Zachodnim. W 1931 jej uczennica Hanya Holm otworzyła Mary Wigman School w Nowym Jorku. Uczniami Wigman byli m.in. Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Vera Skoronel, Yvette Georgi, a z polskich tancerek m.in. Pola Nireńska, Irena Prusicka i Loda Halama.



II. 91. Mary Wigman. ©Ullstein bild via Getty Images

Kontrowersje wzbudza jej współpraca z rządem faszystowskich Niemiec, m.in. usunięcie studentów i tancerzy żydowskich ze szkoły i z zespołu. W 1934 i 1935 na zlecenie władz opracowała choreografię do nowego święta *Deutsche Tanzfestspiele*, mającego pokazać szerokiej publiczności nowy taniec niemiecki, a w 1936 układy tańca na otwarcie XI Letnich Igrzysk Olimpijskich w Berlinie. W 1953 otrzymała Krzyż Zasługi (Verdienstkreuz), w 1954 Schillerpreis Miasta Mannheim, a w 1957 Wielki Krzyż Zasługi Republiki Niemiec.

W ostatnich latach podjęte zostały rekonstrukcje jej prac solowych, w tym *Hexentanz* (Fabián Barba, 2009, pokazany w 2011 w ramach Festiwalu *Ciało/Umysł*). Teatr w Osnabrück w latach 2013–2017 zrekonstruował serię jej prac, w tym *Totentanz* oraz we współpracy z teatrem miejskim w Bielefeld *Święto wiosny* (Deutsche Oper Berlin, premiera 1957), ten ostatni spektakl wznowiono również w 2014 w Bayerische Staatsballett. Główne archiwa Wigman znajdują się w Kunstakademie w Berlinie, *Deutsches Tanzarchiv* w Kolonii, Lipsku i Dreźnie.

BIBLIOGRAFIA: Manning, S., *Ecstasy and the Demon*, Minnesota 2006; Müller, H., *Mary Wigman – Leben und Werk der großen Tänzerin*, Berlin 1986; Santos Newhall, M.A., *Mary Wigman*, Routledge 2009; Wigman, M., *Język tańca*, przeł. J. Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, wybór, red. i wstęp J. Majewska, Kraków 2013; Zivier, G., *Harmonie und Ekstase. Mary Wigman*, Berlin 1956.

Gabriela Karolczak

Wilk Gerard

[1944–1995]

polski tancerz i pedagog. Tańca uczył się w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Bytomiu i w warszawskiej Ogólnokształcącej Szkole Baletowej (1964). W 1961 zdobył drugą nagrodę w pionie szkolnym w kategorii solistów w II Ogólnopolskim Konkursie Tańca Scenicznego. Karierę taneczną rozpoczął jako członek zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Warszawie (zob. Polski Balet Narodowy), w latach 1966–1970 był jego solistą. W tym czasie z równym powodzeniem występował w baletach klasycznych (*Jezioro łabędzie*, *Giselle*, *Don Kichot*, *Kopciuszek*, *Romeo i Julia*), najczęściej w duecie z Marią Krzyszkowską, jak i przed kamerami telewizyjnymi z Krystyną Mazurówną. W 1970 został pierwszym solistą baletu Teatru Wielkiego, ale w tym samym roku podczas gościnnych występów w Warszawie miał okazję zobaczyć Balet XX wieku Maurice’a Béjarta i postanowił do niego dołączyć. Został przyjęty do zespołu, w którym tańczył przez 11 lat w całym repertuarze, wykonywał także kilka partii solowych, przede wszystkim rolę Tybalta w *Romeo i Julii*. Karierę tancerza zakończył w zespole Béjarta w 1981. Następnie, już jako pedagog, pracował w Szkole Tańca Andrzeja Glegolskiego w Paryżu, był także zapraszany do Monachium, Berlina, Florencji, Monte Carlo oraz do Warszawy. W 1994 wyreżyserował w Teatrze Wielkim w Warszawie operę *Werther* Julesa Masseneta.

Ważną częścią jego działalności artystycznej były występy w studiu telewizyjnym i przed kamerą filmową. W 2. poł. lat 60. występował w telewizyjnych programach rozrywkowych, filmach Stanisława Barei (*Małżeństwo z rozsądku* i *Przygoda z piosenką*), pierwszych telewizyjnych teledyskach do piosenek polskich grup rockowych. Wystąpił w filmach baletowych: *Fantomy* (reż. Ryszard Pluciński, choreogr. Mazurówna), *Mimetyzm, czyli zniknięcie Honoriusza Subrac* (reż. Stefan Szlachtycz, choreogr. Witold Gruca) i *Gry* (reż. Grzegorz Lasota, choreogr. Conrad Drzewiecki). Z Andrzejem Wajdą

współpracował przy filmie *Przekładaniec* (rola aktorska, 1968) i jako choreograf przy spektaklu *Play Strindberg* (1970). Odwiedzając Polskę w 1979, wziął udział w zdjęciach do filmu baletowego *Podróż magiczna* (muz. Skaldowie, choreogr. Zofia Rudnicka). Przed śmiercią wystąpił w filmie dokumentalnym *Gerard Wilk – kilka razy zaczynałem od zera* (reż. Bogdan Łoszewski, 1995).

BIBLIOGRAFIA: Brych, J., *Czas pas*, „Polityka” 2016, nr 13; Pietras, S., *O potrzebie mogiły Gerarda Wilka*, „Gazeta Lekarska” 2015, nr 10; Rudnicka, Z., *Gerard Wilk. Tancerz*, Warszawa 2019.

Katarzyna Gardzina



Il. 92. Opera *Einstein on the Beach*, reż. Robert Wilson, muz. Philip Glass, choreogr. Lucinda Childs, Montpellier 2012. Fot. Lucie Jansch. ©Lucie Jansch/Robert Wilson Company

Wilson Robert

[ur. 1941]

amerykański reżyser teatralny, uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców teatru postdramatycznego. W jego spektaklach – oprócz scenografii, kostiumów i oświetlenia – bardzo dużą rolę odgrywa ruch ludzkiego ciała. Mając własne doświadczenia jako tancerz, chętnie współpracuje ze środowiskiem tanecznym.

W 1959 rozpoczął studia prawnicze w Teksasie, w 1962 studiował malarstwo w Paryżu, a od 1963 architekturę wnętrz w Nowym Jorku. Tam zainteresował się tańcem, szczególnie

twórczością George'a Balanchine'a i Merce'a Cunninghama. Współpracował jako scenograf z choreografem Murrayem Louisem, a także tworzył własne eksperymentalne prace taneczne. W ten sposób ukształtował się jego język sceniczny, którego podstawą stały się długie, medytacyjne sekwencje ruchowe, często wykonywane w bardzo wolnym tempie. Pod wpływem jego prac spowolnienie uznaje się za symptomatyczne dla teatru postdramatycznego: „Kiedy ruch ciała ulega takiemu spowolnieniu, że czas trwania tego ruchu i samo ciało wydaje się powiększone jak pod lupą, to wtedy nieodwołalnie ciało zostaje wystawione w swojej cielesnej konkretności, znajduje się w samym centrum uwagi patrzącego i tym samym wydaje się «wyjęte» z czasoprzestrzennego kontinuum jak dzieło sztuki” [Lehmann 2009: 276–277]. W swoich najgłośniejszych spektaklach – *Deafman Glance* (1970), *Einstein on the Beach* (1976) oraz *The Forest* (1988) – potraktował aktorów jak plastyczny materiał, by za pomocą ich ruchu, ale też statycznych póz, tworzyć enigmatyczne sceniczne obrazy. Podkreśla, że gdy pracuje nad spektaklami, ruch ciała najczęściej poprzedza słowo. Dlatego chętnie współpracuje z tancerzami i choreografami, wśród których wyróżnić można przedstawicieli nurtu *postmodern dance*: Andrew de Groata i Lucindę Childs, Suzushi Hanayagi, łączącą tradycyjny taniec japoński ze współczesnymi zachodnimi jego odmianami, oraz Arco Renza, który tworzy teatr wizualny oparty na ruchu ludzkiego ciała.

Od poł. lat 60. zrealizował kilkadziesiąt spektakli na całym świecie. Cechuje je rezygnacja z linearnie prowadzonej fabuły i psychologicznego prawdopodobieństwa na rzecz badania czasoprzestrzeni teatru jako miejsca, gdzie „działają tajemnicze siły, które powodują scenicznymi figurami w sposób magiczny, nie pozwalając odkryć ich motywów, celów i powiązań między [nimi]” [Lehmann 2009: 118].

Jest także artystą wideo, twórcą rzeźb i rzeźbiarskich instalacji oraz projektantem mebli. Współpracował przy różnego rodzaju przedsięwzięciach z takimi artystami, jak Michaił Barysznikow, Heiner Müller, Marina Abramović i Lady Gaga.

BIBLIOGRAFIA: Holmberg, A., *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge 1996; Lehmann, H.-T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2009; Shevtsova, M., *Robert Wilson*, London–New York 2007; Shyer, L., *Robert Wilson And His Collaborators*, New York 1989.

Wojciech Klimczyk

Włochy – rozwój tańca współczesnego

Historia tańca na Półwyspie Apenińskim sięga początków kultury etruskiej, tj. VIII w. p.n.e., co potwierdzają zachowane ślady ikonograficzne z tego okresu, wskazujące na integralną rolę tańca w obrzędach religijnych oraz w ceremoniach wojskowych i politycznych. Odrębną kulturę tańca wykształciły w starożytności także rzymskie elity wojskowe i z kręgów religijnych. Wraz z podbojem Grecji zaznaczyły się wpływy kultury greckiej, m.in. w postaci tańca bachantek (na wzór greckich Dionizji). Powolny upadek Cesarstwa Rzymskiego i rosnąca rola Kościoła katolickiego wiązały się z jednej strony z włączeniem praktyk tanecznych do liturgii (głównie jako form chóralnych), z drugiej – z ograniczeniami nakładanymi przez Kościół na – uznane za pogańskie – obrzędy taneczne. W XIII w. pierwsze procesy reformacyjne Kościoła przyniosły gatunki takie jak *tableaux vivants* czy procesje, w XIV w. pojawiły się m.in. *danse macabre*, misteria i moralitety.

Począwszy od XV w. rozwijały się tańce dworskie (*basse danze, brando, balli*), powstawały również pierwsze traktaty o tańcu (m.in. Antonio Cornazzano *Il libro dell'arte del danzare*, 1455), zaczął kształtować się zawód nauczyciela tańca (*professore di ballare*, m.in. Cornazzano, Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro, znany również jako Giovanni Ambrosio), tworzyły się także pierwsze prywatne szkoły tańca. Wystawiane na dworach arystokracji tzw. *intermedi* stanowiły natomiast wczesne formy spektaklu, łączące muzykę, lirykę i tańce pantomimiczne. W XVI w. rosnąca rola burżuazji w strukturach społeczeństwa włoskiego spowodowała, że na znaczeniu zyskały tzw. tańce wysokie, zapożyczone od niższych warstw społecznych (przede wszystkim *gagliarda*), które również były przedmiotem traktatów teoretycznych. Publikowano podręczniki, ściśle kodyfikujące i unifikujące zasady kompozycji i etykiety wykonawczą (m.in. Fabritio Caroso da Sermoneta, Cesare Negri). Rosnąca wymiana kulturalna z Francją i Hiszpanią wiązała się ze wzajemnymi wpływami m.in. dzięki działalności Baldassare'a da Belgiojoso (Balthazara de Beaujoyeux), twórcy pierwszego baletu dworskiego we Francji – *Le Ballet Comique de la Reine* (1581), niemniej style tańców dworskich pozostawały odrębne. Styl włoski, opisany i utrwalony w traktatach, kształtował się pomiędzy 1559 a 1630 i pozostawał popularny zwłaszcza w XVII w. pomimo stopniowego zanikania kultury dworskiej. Taniec szczególnie ceniono na dworze Medyceuszów we Florencji, gdzie w 1637 zaprezentowano m.in. słynne *Le Nozze degli dei* (Wesele bogów) w choreogr. Agnioletto Ricci z okazji ślubu Ferdynanda II. Do zasłużonych dla tańca twórców tego okresu należą Bernardo Buontalenti – scenograf, kostiumograf, a także choreograf marquis Ludovico San Martino d'Aglié i kompozytor Claudio Monteverdi. Teatralne formy tańca wykorzystywali też jezuici (Collegio Romano, XVII w.) w spektaklach o tematyce religijnej. Styl włoski charakteryzował się mocnymi komponentami akrobatycznymi i pantomimicznymi, co wiązało się także z wpływem na niego popularnych widowisk *commedia dell'arte*. W XVII w. włoskie formy *balli* oscylowały między realizmem a abstrakcją, balansując między pantomimą a tańcem; tematykę utworów czerpano z mitologii czy inspiracji egzotycznych i animalistycznych. *Balli* wraz z rozwojem opery stały się jej integralną, ale często niezależną tematycznie częścią, co było argumentem na rzecz późniejszego oddzielania się baletu od opery. Włoski balet dworski pojawiał się także na królewskim dworze polskim, po raz pierwszy na zaproszenie Władysława IV w 1627.

Włoską hegemonię zahamowało osłabienie polityczne w XVIII w., kiedy prym w rozwoju baletu wiodła Francja, ale mimo to pojawiały się załączki nowych estetyk. Twórcy tacy jak Gasparo Angiolini czy Salvatore Vigano kładli nacisk na udratyzowanie baletu. Vigano uważany jest za twórcę nowej formy widowiska tanecznego – choreodramatu (*coreodramma*), odpowiednika francuskiego baletu z akcją (zob. balet–pantomima). Na początku XIX w. rozwinął się on do monumentalnych, pięcio-, sześćoaktowych form, w których pantomima powoli zaczęła wypierać taniec. Jednym z bardziej znaczących wydarzeń końca XIX w. było wystawienie w Teatro alla Scala w Mediolanie w 1881 sześcioczęściowego baletu *Excelsior* (choreogr. Luigi Manzotti, muz. Romualdo Marceno), alegorycznego dzieła przedstawiającego dzieje ludzkiej cywilizacji i burzliwy postęp rozwoju technicznego. Balet cieszył się ogromną popularnością w całej Europie, pozostawał w repertuarze przez 29 lat, doczekawszy się łącznie 329 przedstawień (ostatnie wznowienie w Teatro degli Arcimboldi w Mediolanie w 2002).

W obszarze pedagogiki i metodyki znaczące zasługi przypisuje się Carlo Blasisowi, pedagogowi, choreografowi, autorowi systemu notacji (w 1820 opublikował traktat o podstawach teorii oraz kodyfikujący praktykę sztuki tańca). Duże zasługi w rozwoju baletu romantycznego mają także włoscy artyści: choreograf i pedagog Filippo Taglioni (autor *Sylfidy*, 1832; dyr. szkoły baletowej i baletu Teatru Wielkiego w Warszawie w latach 1843–1853), pochodzący z Włoch

Giovanni (Jean) Coralli (współautor *Giselle*, 1841) oraz wybitne tancerki Carlotta Grisi i Maria Taglioni.

Na podstawie praktyki Blaisa swoją metodę rozwinął Enrico Cecchetti (zob. *metoda Cecchetti*), późniejszy pedagog *Baletów Rosyjskich*, a także dyrektor zespołu baletu Teatru Wielkiego w Warszawie (1902–1905). *Tournée* zespołu Baletów Rosyjskich po Włoszech nie spotkało się jednak z dużym uznaniem, co było pokłosiem pewnego zastoju w rozwoju włoskiej sztuki baletowej od końca XIX w. W latach 20. XX w. Włochy odwiedzali także m.in. Alexander Sacharoff, Mary Wigman, Siergiej Diagilew i Émile Jaques-Dalcroze, ale na kolejny etap rozwoju tańca trzeba było poczekać do zakończenia II wojny światowej. Początek XX w. przyniósł także obniżenie rangi baletu, który w dużej mierze stał się dodatkiem do spektakli operowych i stracił na samodzielności, mimo że powstało kilka impresaryjnych włoskich zespołów baletowych, np. Balli Italiani di Nicola Guerra. Pierwszym symptomem kryzysu było m.in. zamknięcie akademii baletowej przy teatrze La Scala między 1917 a 1922. Częste zmiany dyrekcji zespołów nie przysłużyły się również do zbudowania stylu współczesnego baletu, który można kojarzyć z wybranym zespołem czy zespołami włoskimi. Postacią, która na dłużej zagościła w krajobrazie włoskiego baletu, był Węgier Aurel Milloss (La Scala, Rome Opera Ballet, Biennale w Wenecji w latach 1936–1970), który łączył ekspresjonizm Rudolfa Labana z klasyką Cecchetti, niemniej nie utrwalił właściwego dla swojego nazwiska stylu choreograficznego. Pracowali tu również m.in. Leonid Miasin czy Maja Plisiecka, ale także nie zmieniło to w trwały sposób włoskiej sceny baletowej. Istotnym włoskim wkładem w rozwój ruchów awangardowych był natomiast opublikowany w 1917 *Manifesto della danza futurista* (Manifest tańca futurystycznego). Nikły wpływ liderów tańca modernistycznego na nurty współczesne we Włoszech miał również związek z reżimem faszystowskim, zwalczającym oddziaływanie obcych kultur, zwłaszcza anglo-amerykańskiej; wielu artystów tańca zostało wówczas zmuszonych do emigracji; z drugiej strony w ramach propagowania narodowej kultury w Rzymie powstały wtedy szkoła baletowa Teatro dell'Opera di Roma (1928) oraz Regia Scuola di Danza (1940, obecnie Accademia Nazionale di Danza). W 1944, po okresie faszyzmu, powstała pierwsza unia teatrów – *sindacato tersicorei*, co było znakiem odwilży w sferze kultury. Na przełomie lat 40. i 50. na występy do Włoch przyjeżdżali m.in. Harald Kreutzberg, American Ballet Theatre (1950) czy New York City Ballet (1954 i 1955), zorganizowano także pierwsze festiwale tańca (w Nervi 1955 i w Spoleto 1958), zaś do ponownie rosnącej popularności baletu przyczyniła się sława *primabaleriny* teatru La Scala Carli Fracci.

Jednym z miejsc kiełkowania nowych idei stał się Turyn, gdzie emigrantka z Kijowa Bella Jontof-Hutter (Markman) założyła w 1923 pierwszą szkołę tańca nowoczesnego (przy wsparciu m.in. swojej siostry Rai). Szkoła działała do 2019, jej uczennicami były prekursorki włoskiego tańca współczesnego, m.in.ularyzatorka metody pedagogicznej Rosalii Chladek Mariella Pozzo (której ścieżkę kontynuują jej córki – Federica i Michela), Sara Acquarone (działająca we Włoszech i Francji, założycielka Teatro di Movimento w Turynie) czy Anna Sagna (z kolei jej córki, Caterina i Carlotta, są uznanymi choreografkami pracującymi odpowiednio we Francji i w Belgii). Inną ważną pionierką włoskiej odmiany tańca wyzwolonego (*danza libera*), która pozostawała jednak bardzo elitarnym zjawiskiem, była Eugenia Borisenko (Jia Ruskaya), która stała się bardzo popularna m.in. dzięki wsparciu ze strony środowiska intelektualistów z kręgu Teatro degli Indipendenti (Teatr Niezależnych), była także dyrektorem Regia Scuola di Danza. Te nowe formy tańca wiele zawdzięczały wsparciu impresaria Riccardo Gualino i działalności jego prywatnego teatru – Teatro di Torino.

W latach powojennych w Turynie aktywna była także Susanna Egri (Erbstein), urodzona w Budapeszcie, gdzie zaczęła naukę baletu, następnie kształciła się we Francji i USA (m.in. u Wigman

i Kurta Joossa). W kręgu współczesnej choreografii włoskiej stanowi ona jedną z najbardziej oryginalnych twórczyń, ze względu na złożoność jej stylu i tematyki, która sięga od baletu neoklasycznego po środkowoeuropejski ekspresjonizm i folklor. W 1953 założyła tutaj własną szkołę tańca i zespół Il Balletti di Susanna Egri, który występował zarówno w teatrze, jak i w nowym medium – telewizji. Razem z *boomem* na taniec zaczęły powstawać pierwsze prywatne szkoły tańca (przed II wojną światową działała m.in. szkoła Kyri Nijinsky, córki Wacława), we Florencji – Holenderki Darji Collin (1952), a od 1962 – Brendy Hamlyn (tancerki Ballet Rambert – zob. Rambert).

Estetyka współczesnego tańca włoskiego stanowi więc, podobnie jak w innych krajach europejskich, przestrzeń krzyżowania się wpływów międzynarodowych i rodzimych tradycji, związanych nie tylko z tańcem, ale także z tzw. teatrem poszukującym, kształtującym się od lat 50., oraz wpływem takich twórców jak Tadeusz Kantor, Robert Wilson czy Meredith Monk, którzy pojawiali się w tym czasie na scenach włoskich. Nurt określany jako *nowy taniec włoski* (*nuova danza italiana* lub *danza d'autore*), kielkujący od końca lat 70., ze szczególnie intensywnym rozwojem przypadającym na lata 80., obejmuje więc zróżnicowane manifestacje artystyczne. Pionierzy nowego tańca lat 70. tworzyli niezależne zespoły, inspirowane metodami amerykańskiego *modern dance* i *postmodern dance* lub środkowoeuropejskimi (taniec wyzwolony, taniec ekspresjonistyczny, teatr tańca). Zalicza się do nich przede wszystkim wspomniana Sagna, założycielka turyńskiego zespołu Gruppo di danza contemporanea Bella Hutter (1970), łącząca w swoich pracach taniec z teatrem i pantomimą (której uczyła się u Étienne'a Decroux) oraz sztukami wizualnymi. Drugą znaczącą pionierką jest Elsa Piperno (uczyła się w London Contemporary Dance School), która wraz z Josephem Fontano (ucznem Marthy Graham, tancerzem w zespole Alwina Nikolaisa) powołała w Rzymie w 1972 Centro professionale di Danza Contemporanea (Centrum Tańca Współczesnego) oraz zespół Teatrodanza Contemporanea di Roma (Rzymski Teatr Tańca Współczesnego), pierwsze ośrodki uczące techniki Graham. Do innych grup niezależnych, które pioniersko zaznaczyły się na włoskiej mapie tańca w pierwszym okresie tzw. *dance boom*, należą: Gruppo Italiano di Danza Libera (Włoska Grupa Tańca Wyzwolonego, założona przez Francę Dallę Liberę, Veneto 1968), Associazione Danzatori Scalzi (Stowarzyszenie Tancerzy Bosych, założone przez Patrizię Cerroni, Rzym 1974), Teatro-Danza Venezia Luciany De Fanti (Wenecki Teatr Tańca, 1974), Danzaricerca (Tańcabadanie) Daniela Capacci i Patrizii Macagno oraz Gruppo di Danza Libera ID (Grupa Tańca Wyzwolonego Isadora Duncan) Nicoletty Giavotto – oba zespoły powstały w Rzymie w 1976 roku, grupa Charà Marii Vittorii Campiglio (Padwa 1977) oraz Contrasto Carli Perrotti (Turyn 1979). Wielu z tworzących te zespoły artystów studiowało za granicą (w USA, w większości u Merce'a Cunnigahama, i w Europie – szkoła Mudra, Laban Centre for Movement and Dance, CNDC Angers). Włoski taniec współczesny wiele zawdzięcza także Amerykance Carolyn Carlson, która po pobycie we Francji, w latach 1981–1984 kierowała Teatro La Fenice i również wykształciła licznych artystów, którzy do dziś są aktywni, często prowadząc własne zespoły powstające na przełomie lat 80. i 90., m.in. Michele Abbondanza (Abbondanza/Bertoni Company), Francesca Bertolli, Roberto Castello (założyciel stowarzyszenia i zespołu Aldes, w dużym stopniu wykorzystującego w swojej pracy nowe technologie i sztuki wizualne), Roberto Cocconi (Compagnia Arearea), Raffaella Giordano i Giorgio Rossi (stowarzyszenie i zespół Sosta Palmizi). Praca pedagogiczna Carlson doprowadziła również do powstania w 1998 w ramach Biennale w Wenecji Accademii della Danza. Z tego doświadczenia w 2008 wyrósł L'Arsenale della Danza – ośrodek edukacyjny i rezydencyjny ówczesnie pod kierownictwem Ismaela Ivo.

Do popularności nurtów zachodnich przyczyniały się także przeglądy tańca: Incontri Internazionali Della Danza w Wenecji 1975, następnie dwa duże przeglądy międzynarodowe w 1981

i 1982 w Teatro Circo Spaziozero, jeden poświęcony Tanztheater, drugi – nowemu tańcowi amerykańskiemu. Lucia Latour zorganizowała w 1984 w Teatro Ghione serię pokazów *Nuova danza one*, z intencją promowania idei nowego tańca jako dziedziny, w której Włochy również odegrały istotną rolę, na równi z zagranicznymi twórcami. W ramach tego przeglądu prezentowano m.in. Grup O, która powstała we Florencji ze spotkania Katie Duck z włoskimi tancerzami, czy La Compagnia L'AltroTeatro Latour, skupiającą wykonawców z postmodernistycznego środowiska amerykańskiego i artystów włoskich, takich jak Virgilio Sieni. W 1984 Sieni zadebiutował jako choreograf na festiwalu Inteatro w Polverigi pracą *Momenti d'ozio*. W tym samym roku odbyła się druga edycja Międzynarodowego Festiwalu Nowego Tańca w Cagliari, organizowanego przez Associazione Sarda Musica e Danza (Sardyńskie Stowarzyszenie Muzyki i Tańca), prowadzące również zespół Balletto di Sardegna (od 1982). Publiczną debatę na temat *nuova danza italiana* można uznać w tamtym czasie za szczególnie gorącą, co wiązało się nie tylko z próbą nadążania za nurtami światowymi, ale także stworzenia w kraju większych możliwości zaistnienia rodzimych twórców, co z kolei wiązało się na przełomie lat 70. i 80. ze znacznym wzrostem produkcji spektakli artystów niezależnych.

Nowe estetyki miały także wpływ na strukturę baletowe. Do wczesnych lat 80. z sześciu przyoperowych zespołów baletowych tylko balet La Scali i opery w Rzymie mogły utrzymać regularny repertuar klasyczny i sezon taneczny. To było m.in. przyczyną kształtowania się małych grup zawodowych tancerzy, którzy opuszczali opery, aby tworzyć zespoły baletowe poza nimi, co pozwoliło także na konfrontowanie się z nowymi technikami. Już w 1960 powstał jeden z pierwszych takich zespołów, łączący klasykę i trendy współczesne, promujący twórców włoskich – Balletto di Roma, założony przez choreografkę Francę Bartolomei i Waltera Zappoliniego (dyrektorem był też m.in. Roberto Casarotto, obecnie funkcję tę pełni Francesca Magnini). Do dziś wiodącą grupą tego typu jest także Aterballetto (1977), który powstał w regionie Emilia Romagna z inicjatywy tancerza Vittorio Biagiego. Zespół zapraszał do współpracy zagranicznych choreografów i tancerzy, budując międzynarodowy repertuar, oparty na współczesnych stylach i tendencjach, m.in. Alvina Ailey, Williama Forsythe'a, Frédérica Flamanda, Petera Schaufussa. W 1979 dyrektorem artyst. został Amedeo Amodio, w 1998 – Mauro Bigonzetti. Natomiast tancerze florenccy w 1975 założyli Colectivo di Danza Contemporanea, w 1985 przekształcone w Balletto di Toscana, z repertuarem m.in. Hansa van Manena, Eda Wubbe i choreografami włoskiej nowej fali (Sieni, Fabrizio Monteverde). Termin *balletto* odnosi się w przypadku tych grup raczej do formy organizacyjnej (zespół złożony z tancerzy mających wykształcenie klasyczne) niż do stylu.

Druga poł. lat 80. to także czas, gdy powstawały duże międzynarodowe festiwale tańca współczesnego: mediolański MILANoLTRE (od 1986), Reggio Emilia Festival Danza (obecnie Festival Aperto, od 1988), Torinodanza (od 1987, od 2009 organizowany przez teatr narodowy Teatro Stabile di Torino), Florence Dance Festival (od 1989) oraz największy z nich – interdyscyplinarny Festival Romaeuropa (od 1986). Profile tych festiwali są zbliżone, skupione na międzynarodowych gwiazdach, łączą je z artystami włoskimi nowego tańca. W latach 90. powstawały kolejne festiwale, często o mniejszym zasięgu i skupione na wyborach kuratorskich (m.in. florencka Fabbrica Europa, od 1994). Wśród programów lat 80. i 90. pojawiało się szczególnie dużo produkcji francuskiego *nouvelle danse*, również z uwagi na aktywną politykę kulturalną Francji w tym obszarze.

Najważniejszym dla promocji włoskiego tańca jest festiwal Romaeuropa, organizowany przez Fondazione Romaeuropa, która w latach 1996–2014 pełniła oficjalną funkcję narodowej instytucji promocji tańca (w porozumieniu z Ministerstwem Kultury). W latach 1995–2000

fundacja organizowała pięciokrotnie włoską platformę tańca, w różnych miastach kraju (ostatnią we francuskim Montpellier). Następnie realizowała liczne programy, np. Danza Nazionale Autoriale – DNA (2010–2016), koncentrujący się początkowo na wspieraniu młodych twórców włoskich, a potem także europejskich i z innych kontynentów (DNAworld). Fundacja stworzyła także multimedialną platformę, pozwalającą na cyfrowy dostęp do spektakli, oraz programy badawcze we współpracy z uniwersytetami. Od początku lat 90. środowisko niezależne (Donatella Capraro, Enzo Cosimi, Massimo Moricone, Marcello Parisi, Giorgio Rossi, Latour i Sieni) postanowiło aktywniej uczestniczyć w dyskusji o polityce kulturalnej w obszarze tańca, co doprowadziło do sformułowania pierwszego manifestu włoskiego nowego tańca, zaprezentowanego 29 lutego 1992 w Teatro Studio w Scandicci jako *Manifesto 1992. Danza come Arte Contemporanea* (Manifest 1992. Taniec jako sztuka współczesna). Sygnatariusze zaprosili do udziału w wydarzeniu krytyków, twórców sztuk performatywnych i artystów, a manifest został powielony w całości lub we fragmentach przez prasę. W następstwie tych działań powstało pierwsze stowarzyszenie włoskich choreografów niezależnych Liberi Autori Italiani Coreografi Contemporanei (1993), które przedstawiło m.in. propozycje systemowego wsparcia i polityki kulturalnej dla tańca, wzorowane w dużym stopniu na modelu francuskim (co jednak nie zostało zrealizowane w proponowanej postaci). W debacie o nowym tańcu włoskim w latach 80. i 90. zaistniała także kwestia określeń gatunkowych, m.in. pojęcia *teatrodanza* (niekiedy *danzateatro*) i tego, na ile odpowiada on produkcjom włoskim (najczęściej to określenie gatunkowe łączono z działalnością Carlson i jej następców czy twórcami takimi jak Sieni), oraz zagadnień związanych z kulturą obszaru śródziemnomorskiego – kilka festiwali w tym okresie prezentowało prace artystów z Afryki i basenu Morza Śródziemnego, m.in. Festival Oriente Occidente w Rovereto (1988), Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa et del Mediterraneo w Bolonii (1988) czy Fabbrica Europa (2000).

W 1994 w Centre Georges Pompidou w ramach projektu La Danse Contemporaine Italienne pokazano spektakle Sieniego, Latur i Cosimiego, natomiast w Instytucie Włoskim w Paryżu w tym samym czasie odbył się przegląd nowej choreografii włoskiej obejmujący spektakle wideo 20 zespołów i artystów, uznanych przez kuratorów za reprezentatywnych dla nowego tańca włoskiego: Alef, Altroteatro, Ariatic, Avventure in Elicottero Prodotti, Company Blu, Luisa Casiraghi, Corte Sconta, Cosimi, Monica Francia, Lenti a Contatto, Massimo Moricone, Naturalis Labor, Alessandra Palma, Sosta Palmizi, Chiara Reggiani, Marinella Salerno, Vera Stasi, Giovanna Summo, Compagnia XE.

W 1999 w ramach weneckiego Biennale sztuki współczesnej wyodrębniono sekcję tańca jako Biennale danza, które jest obecnie jednym z najważniejszych włoskich przeglądów tańca, którego kuratorami są wybitni choreografowie i choreografki (m.in. Carlson, Flamand, Karole Armitage, Ivo, Sieni, Wayne McGregor), podczas którego przyznawane są nagrody Złoty oraz Srebrny Lew dla wybitnych artystów i artystek tańca (jej laureatami są m.in. Maguy Marin, Germaine Acogny, Alessandro Sciarroni).

W 2011 w ramach Torinodanza zorganizowano ponownie włoską platformę tańca, która w 2012 powróciła pod nazwą New Italian Dance Platform, już pod auspicjami Ministerstwa Kultury, w regularnej formule biennale, przenosząc się każdorazowo do innego regionu.

Do najważniejszych współczesnych artystów włoskich należy zaliczyć wspomnianego już Sieniego, sytuującego się w obszarze *teatrodanza*, z istotnym akcentem na jego wizualną i filozoficzną stronę (współpracował m.in. z Giorgio Agambenem), łączącego badania antropologiczne z eksperymentem nad mnogością cielesnych języków, bez wykluczania przy tym tańca klasycznego. Sieni po studiach architektonicznych spełniał się najpierw w sztuce performansu,

a następnie poświęcił się tańcowi; pierwszymi źródłami inspiracji były dla niego malarstwo renesansowe, przedmioty rytualne i użytkowe, rzeźba, archeologia, sztuka uboga i konceptualna. W 1992 założył zespół, z którym zrealizował kilkadziesiąt spektakli, m.in. *Święto wiosny* czy inspirowane badaniami Claude'a Lévi-Straussa *Tristi tropici* (Smutek tropików, 2010). Od 2003 Sieni kieruje florenckim *Cango Cantieri Goldonetta* (Narodowym Centrum Produkcyjnym Tańca) – przestrzenią, która oferuje m.in. rezydencje artystów w ramach interdyscyplinarnego programu łączącego taniec, muzykę i sztuki wizualne. W 2007 założył l'Accademia sull'arte del gesto (Akademię sztuki gestu) przekształconą w 2018 w La Scuola sul gesto e il paesaggio (Szkołę gestu i krajobrazu), w której bada relacje między ciałem a przyrodą, naturą i gestem, geografą miejską etc. Po procesie reorganizacji we florenckim Parku Cascine powstała przestrzeń PIA | Palazzina Indiano Arte – jest to siedziba szkoły, a także atelier tancerzy, badaczy, studentów, dostępne dla szerokiej publiczności. Wśród jego projektów poświęconych antropologii miasta i gestu można wymienić m.in. *Arte del gesto nel Mediterraneo* (Sztuka gestu w basenie Morza Śródziemnego, 2010–2013), czteroletni projekt rozwinięty jako podróż przez tożsamości regionu śródziemnomorskiego, czy *Diario fisico di un viaggio* (Fizyczny dziennik podróży, Santiago, Chile 2011), skoncentrowany na idei demokracji i oporu w odniesieniu do ciała i gestu. W pracy *Cantico dei Cantici* (*Pieśń nad Pieśniami*, 2016), zainspirowanej słynnym biblijnym poematem króla Salomona, eksploruje ciało erotyczne. W 2017 wraz z Mimmo Cuticchio zrealizował spektakl *Nudità* (Nagość, 2018), w którym badał relacje między ciałem a marionetką, tańcem i operą lalkową. W 2019, powracając do doświadczeń z dziesięcioletniej współpracy z osobami niedowidzącymi, stworzył *Danza Cieca* (Taniec w ciemnościach), duet z Giuseppe Comuniello, oparty na idei „przestrzeni dotykowej”.

Innym ważnym twórcą z kręgu teatru tańca tej samej generacji jest Enzo Cosimi. Uczył się tańca klasycznego i współczesnego we Włoszech, ale także w szkole Mudra i u Cunninghama. Początki jego kariery przypadają na lata 80. (debiut spektaklem *Calore*, 1982, zrekonstruowanym w 2012), kiedy założył swój pierwszy zespół Occhèsc. Spektakl *Blitza Opening* (1992) stanowi z kolei przykład formalizmu i solipsyzmu, którym naznaczona jest jego praktyka; choreograf przyznaje się także do wpływów na jego twórczość teatru Antonina Artauda. W 2006 Cosimi stworzył reżyserię i choreografię do ceremonii otwarcia XX Zimowych Igrzysk Olimpijskich 2006 w Turynie, w której wystąpiło 250 wykonawców, w tym m.in. słynny solista baletowy Roberto Bolle. Jego spektakle dotyczą tematów związanych z funkcjonowaniem społeczności, wykluczeniem (homoseksualizm, bezdomność), emocjami zbiorowymi (strach, ból), skrajnymi emocjami. W 2014 otrzymał nagrodę na Biennale w Wenecji za najlepszą produkcję włoską (za spektakl *Sopra di me il diluvio* – Przedemną powódź).

Należąca do tego samego pokolenia Lucia Latour reprezentowała podejście analityczne i interdyscyplinarne, związane z jej wykształceniem architekta i kładące szczególny nacisk na rolę przestrzeni i aspekty wizualne. Stworzyła oryginalną metodę skupioną na pracy nad ciężarem ciała, przepływem i orientacją ruchu. Zrealizowała kilkadziesiąt choreografii, w 1989 stworzyła m.in. spektakl *Anihccam*, odwołujący się do dziedzictwa włoskich futurystów, przez wiele lat pracowała także z użyciem technologii *motion capture* i *motion graphics*. Współpracowała m.in. z Gruppo Altro / Lavoro Intecodice, Altroteatro i Altroequipe.

Na Sycylii działa Compagnia Zappalà Danza, wspierany przez Ministerstwo Kultury zespół założony w 1989 przez Roberto Zappalà, dyrektora artystycznego i autora ponad 30 choreografii; w 2002 siedziba zespołu została przekształcona w centrum choreograficzne Scenariò Pubblico. W Rzymie natomiast od 2000 pracuje Michele di Stefano, były wokalista punkrockowy, choreograf, kurator, laureat Srebrnego Lwa za innowacyjność w tańcu na IX Biennale danza 2014.

Dużą wrażliwością choreograficzną w swoich pracach wykazuje się także reżyserka teatralna Claudia Castellucci (Societas Raffaello Sanzio).

Śród młodszeo pokolenia, inspirujące się interdyscyplinarnymi i konceptualnymi metodami pracy, należy wymienić przede wszystkim Sciarroneo. Łączy on w formalnych ramach techniki i estetyki przekraczające taniec, m.in. cyrk, sport i folklor; interesuje go ciało nienormatywne i tematyka społecznie zaangażowana. Współpracująca z nim artystka z niepełnosprawnością Chiara Bersani rozwija obecnie karierę jako choreografka i performerka. Humorystyczną, ironiczną, ale i humanistyczną stronę nowego tańca włoskiego prezentuje Silvia Gribaudi, która eksploruje w swoich pracach tematy związane ze stereotypami dotyczącymi ciała, a także podejmuje kwestię relacji widz–artysta. Z kolei florencka choreografka Cristina Kristal Rizzo jedną z osi swojej twórczości uczyniła formalne zależności między ruchem a muzyką, jest ona także członkinią kolektywu Il Campo Innocente, stawiającego pytania o przemoc, seksizm i prekarność we włoskim krajobrazie kulturowym. Wśród artystów najmłodszego pokolenia wyróżniają się natomiast Marco d'Agostin, Jacopo Jenna, Colletivo Mine, Francesco Marilungo, Riccardo Buscarini, Daniele Ninarello, Luna Cenere, Annamaria Ajmone. Znaczące sukcesy artyści współcześnie odnoszą także za granicą, m.in. Emilio Greco (w Holandii) czy Jacopo Godani (dyr. Ballett Frankfurt, Niemcy).

Polityka kulturalna we Włoszech jest konsekwencją decentralizacji kraju i przeniesienia ciężaru władzy na regiony, z czego wynika m.in. fakt, że nie funkcjonował tu nigdy jeden główny, narodowy zespół baletowy, niemniej za pełniący taką funkcję przyjmuje się powszechnie balet Teatro alla Scala. Jednym z pierwszych aktów prawnych regulujących funkcjonowanie tańca był tzw. *legge 800* z 1967, ustanawiający *de facto* instytucjonalną zależność tańca od muzyki. W 1997 opery zostały pozbawione stałego wsparcia rządowego, co osłabiło dodatkowo pozycję zespołów baletowych. W tym samym roku przy Ministerstwie Kultury powstała Commissione Danza – komisja ekspercka zajmująca się dystrybucją funduszy na taniec. Najnowsza reforma prawa z 2021 dotyczącego centralnego funduszu sztuk widowiskowych wprowadza natomiast m.in. formy prawne centrum produkcji tańca, krajowego centrum choreograficznego oraz tzw. *centri di rilevante interesse nell'ambito danza* (ośrodków o istotnym znaczeniu dla tańca) i reguluje ich zasady funkcjonowania (źródła finansowania, minimalną liczbę prezentacji, godziny pracy etc.).

Tanec we wszystkich odmianach spotyka się we Włoszech z zainteresowaniem prasy, wiele lokalnych, regionalnych i narodowych dzienników posiada działy kulturalne regularnie publikujące artykuły o tańcu. Od 1981 ukazuje się także specjalistyczny miesięcznik „Danza & Danza”, ponadto wydawane są magazyn „Balletto 2000” (wcześniej „Balletto oggi”) oraz czasopisma naukowe „La Danza Italiana” i „Chorègraphie”.

Publiczności polskiej nowy taniec włoski przybliżają przede wszystkim festiwale: na Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Performatywnych Rozdroże zaprezentował się w 2011 zespół Sieni (*Tristi tropici*), natomiast na Festiwalu Ciało/Umysł kilkakrotnie wystawiano prace Sciarroneo (2010, 2012, 2014, 2017), Malta Festiwal w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec prezentował Bersani (2019), Compagnia Zappalà Danza wystąpiła w 2011 w Lublinie i Gdańsku. W ramach Festiwalu Wiosny w Poznaniu Claudia Castellucci zrealizowała *Święto wiosny* (2011). Regularnie z polskimi zespołami baletowymi współpracuje włoski choreograf Giorgio Madia (Łódź, Kraków, Wrocław), natomiast na Łódzkich Spotkaniach Baletowych gościł balet Teatro alla Scala (2011, 2015).

BIBLIOGRAFIA: Colombo, E., *Il Teatro del Corpo 1950–2000. Viaggio attraverso la danza contemporanea italiana*, Catania 2020; Levano, D., *Nuova danza italiana / Danza d'autore*, „Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni” 2013, nr 4; Poesio, G.,

The Cinderella of the arts, [w:] A. Grau, S. Jordan, *Europe Dancing. Perspectives on Theatre, Dance, and Cultural Identity*, London 2000; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983.

Joanna Szymajda

Wołk-Karaczewski Waldemar

także Wołk [ur. 1954]

polski tancerz, choreograf i pedagog baletowy. W 1973 ukończył Państwową Szkołę Baletową w Warszawie pod kierunkiem Raissy Kuzniecovej. Przez dwa lata tańczył w Państwowym Zespole Ludowym Pieśni i Tańca Mazowsze; w 1975 został solistą, a następnie pierwszym solistą (1977–1981) Teatru Wielkiego w Warszawie (zob. Polski Balet Narodowy). Talent techniczny oraz doskonałe warunki fizyczne sprawiły, że świetnie sprawdzał się przede wszystkim w rolach romantycznych: w *Giselle* (muz. Adolphe Adam); *Jeziorze łabędzim* (muz. Piotr Czajkowski) i *Sylfidzie* (muz. Jean Schneitzhöfer). Z baletem Teatru Wielkiego odbywał liczne *tournée* zagraniczne, m.in. brał udział w II Światowym Konkursie Baletowym w Tokio (1978), gdzie razem z Barbarą Rajską za *pas de deux* Medory i partię Konrada w *Korsarzu* (muz. Adam) otrzymał ósmą nagrodę i zyskał uznanie publiczności.

W sezonie 1979/1980 występował jako solista Baletu XX wieku Maurice’a Bějarta, m.in. w *Święcie wiosny* Igora Strawińskiego w choreogr. Bějarta, a także w prapremierze baletu Johna Neumeiera *Liebe und Leid und Welt und Traum* (muz. Gustav Mahler, 1980), który potem zaangażował go w Balcie Hamburskim. W 1981 został solistą baletu Deutsche Oper pod dyr. Gerta Reinholma w Berlinie Zachodnim, gdzie wystąpił jako partner sławnej amerykańskiej *primabaleriny* Evy Evdokimovej w duecie baletowym Bějarta *Opus 5* (muz. Anton Webern). Wśród wielu wykonywanych przez niego głównych partii zatańczył w: *La Valse* (muz. Maurice Ravel, choreogr. George Balanchine), *Dafnis i Chloé* (muz. Ravel, choreogr. Hans van Manen), *Giselle* (muz. Adam, choreogr. Jean Coralli, Jules Perrot, oprac. Antony Tudor) i jako pierwszy Polak w roli Apolla w balecie Balanchine’a *Apollo i Muzy* (muz. Strawiński).

W latach 1983–1989 był pierwszym solistą baletu Bayerische Staatsoper w Monachium; najważniejsze balety, w których wystąpił w tym okresie, poza repertuarem tradycyjnym, to *Elite Syncopations* w choreogr. Kennetha MacMillana, *Legenda o Józefie* w choreogr. Neumeiera, *Śpiąca królewna* w inscenizacji Petera Wrighta, *Córka źle strzeżona* w choreogr. Fredericka Ashtona oraz *Begegnung in drei Farben* w choreogr. Johna Cranko. Współpracował również z zespołem Vienna Festival Ballet, tańcząc gościnnie partię Księcia Zygryda w *Jeziorze łabędzim* (choreogr. Marius Petipa, Lew Iwanow, oprac. Terence Etheridge, 1983). Jednocześnie jako solista występował gościnnie w Japonii, na Kubie, w ZSRR, Jugosławii, we Włoszech i w Stanach Zjednoczonych. Z baletem Teatru Wielkiego odbywał *tournée* po krajach Beneluksu, Francji i USA (1987). Kilkakrotnie zapraszano go do Warszawy, gdzie w 1988 z Evdokimową zatańczył *Giselle*.

W latach 1988–1990 był solistą włoskiego Astra Roma Ballet prowadzonego przez Dianę Ferrarę, w którym debiutował także jako choreograf duetu *Maria*, fragmentu musicalu *West Side Story* (muz. Leonard Bernstein), zaprezentowanego na koncercie galowym włoskiej telewizji RAI 1. Opracował następujące choreografie: *Dafnis* w wieczorze *Nasz Niżyński* (muz. Claude Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989, oraz Astra Roma Ballet, 1990), akt II *Dziadka do orzechów* (wspólnie z Ferrarą, muz. Czajkowski, Astra Roma Ballet, 1989), *Msza koronacyjna* (muz. Wolfgang Amadeus Mozart, Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, 1990), *Compte à rebours*



II. 93. Waldemar Wołk-Karaczewski w spektaklu *Córka źle strzeżona*, choreogr. Frederick Ashton
Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński

(muz. Georges Deleure, Astra Roma Ballet, 1990), *Muzy Chopina* (muz. Fryderyk Chopin, Teatr Wielki w Warszawie, 1991) i *Hrabia Monte Christo* (muz. Stanisław Moniuszko, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 2005).

Posiadał świetne przygotowanie techniczne oraz doskonałe warunki fizyczne, dzięki którym odnajdywał się w różnorodnym repertuarze; uważany był za jednego z najwybitniejszych europejskich tancerzy typu *danseur noble* lat 80. XX w. Największe sukcesy odnosił w romantycznych rolach w *Giselle*, *Jeziorze łabędzim*, *Śpiącej królownie* i *Sylfidzie*, ale zyskał także uznanie w choreografiach neoklasycznych i współczesnych. Był cenionym partnerem wielu *balerin* (m.in. Evdokimowej, Joyce Cuoco, Jolindy Menendez, Louise Lester).

Od 1990, po zakończeniu kariery scenicznej, współpracował z bawarskimi stacjami telewizyjnymi jako operator filmowy. Od 2004 mieszka w Legnicy i współprowadzi Studio Baletowe przy Legnickim Centrum Kultury.

BIBLIOGRAFIA: *II Światowy Konkurs Baletowy w Tokio. Relacjonują Barbara Rajska i Waldemar Wólk-Karaczewski*, „Przekrój” 1978, nr 14; Chynowski, P., *Waldemar Wólk-Karaczewski*, [w:] program przedstawienia *Muzy Chopina*, Teatr Wielki w Warszawie, 1991; *Waldemar Wólk-Karaczewski nasz danseur noble*, oprac. P. Chynowski, Ciechanów 2019.

Tomasz Ciesielski

Wójcikowski Leon

także: Woizikovsky [1899–1975]

polski tancerz, choreograf i kierownik baletu. W latach 1907–1914 był uczniem szkoły baletowej przy Teatrze Wielkim w Warszawie, debiutował w rolach dziecięcych, w 1914 został włączony do *corps de ballet*. W okresie 1915–1929 (z wyjątkiem lat 1922–1923, które spędził w zespole Leonida Miasina) był zaangażowany w Baletach Rosyjskich, od 1919 jako solista. Występował w głównych partiach w *Trójkątym kapeluszu*, *Pietruszce*, *Tańcach połowieckich*, *Popołudniu fauna*, *Ognistym ptaku*, *Pulcinelli*. W latach 1929–1931 był solistą w zespole Anny Pawłowej, 1931–1932 w Ballet Club Marie Rambert, 1932–1935 w Ballets Russes de Monte Carlo, 1935–1936 występował z własnym zespołem w Hiszpanii, Anglii, Francji i Niemczech, a następnie połączył się z zespołem Colonel Wassily de Basil Original Ballets Russes, w sezonie 1938/1939 był dyrektorem artystycznym Polskiego Baletu Reprezentacyjnego. Ceniono go przede wszystkim jako wykonawcę tańców ludowych, tańców charakterystycznych i tańców burleskowych, w których wykorzystywał swój talent aktorski (role tytułowe w *Pietruszce*, *Pulcinelli*, Corregidor w *Trójkątym kapeluszu*, Dyrektor cyrku w *Paradach*, Carewicz w *Ognistym ptaku*). „W rolach tych, przesyconych zawsze własną silną indywidualnością taneczną, uwydatniał się rozmach, temperament i wyjątkowa precyzja rytmiczna” [Turska 1983: 218]. Od lat 30. opracowywał także choreografie oryginalne i wznawiał balety z dawnego repertuaru zespołu Siergieja Diagilewa: *Pietruszkę*, *Pulcinellę*, *Tańce połowieckie*, *Ducha róży*. Dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego opracował choreografię do *Eine kleine Nachtmusik* Wolfganga Amadeusa Mozarta i *Czarodziejskiej miłości* Manuela de Falli.

Okres II wojny światowej spędził w Warszawie, występował w kawiarniach i jawnych teatrzykach, kierował oficjalną Miejską Szkołą Baletową (1940–1944). Po wojnie współpracował z wieloma instytucjami głównie jako choreograf: Sceną Muzyczno-Operową Miejskich Teatrów Dramatycznych w Warszawie (1946/1947), Teatrem Nowym w Warszawie (1947–1950), Operą im. Stanisława

Moniuszki w Poznaniu (1950–1952), operą warszawską (1952–1959), gdzie był także kierownikiem baletu (1953–1955) oraz teatrami dramatycznymi. Równolegle prowadził działalność pedagogiczną w Państwowej Szkole Teatralnej w Warszawie (1947–1949 i 1956–1958), Liceum Choreograficznym – Średniej Szkole Baletowej w Warszawie (1952–1960) oraz w zespołach pieśni i tańca Mazowsze, Skolimów i zespołach artystycznych Wojska Polskiego.

Od początku lat 60. pracował jako choreograf i tancerz (do 1963) za granicą: w Nervi we Włoszech (1960), w Londynie i Edynburgu (1960–1961), w Kolonii (1962–1965), a także jako pedagog w Kolonii, Antwerpii i Bonn (1966–1972).

W programie uroczystego przedstawienia *Pietruszki* z okazji 75-lecia urodzin artysty **Bożena Mamontowicz-Łojek** pisała: „Dorobek twórczy i pedagogiczny Leona Wójcikowskiego jest ogromny. Wśród polskich artystów baletu żaden nie zdobył tak wybitnej pozycji w balecie światowym, żaden nie może poszczycić się podobną sławą” [za: Witkiewicz 2007: 183].

BIBLIOGRAFIA: *Leon Wójcikowski – wydawnictwo jubileuszowe*, Warszawa 1958; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983; Witkiewicz, J.S., *Leon Wójcikowski. Mistrz tańca*, Warszawa 2007; Wysoczek, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Małgorzata Leyko

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

teatr pantomimy założony w 1956 we Wrocławiu przez Henryka Tomaszewskiego, który w ciągu 45 lat zrealizował tutaj 24 spektakle, nadając WTP rangę jednego z czołowych zespołów sztuki mimu w XX w.

Pierwsze programy stanowiły zbiory krótkich etiud, od Programu X powstawały pełnospektaklowe widowiska (choreodramy); od początku realizowano także spektakle dla dzieci. Jednym z pierwszych światowych sukcesów był *Gabinet osobliwości* (1961), a pierwszym pełnospektaklowym wieczorem – *Gilgamesz* (1968). Tomaszewski łączył w swoich spektaklach dla WTP „baletowe pas z rytualnym tańcem, akrobatyczne figury z kontrolowanymi odruchami ciała, magię z pewnym estetycznym porządkiem i umownością narzucaną przez teatr. Słynął w świecie z umiejętności budowania niezwykle efektowych scen zbiorowych. Na drodze poszukiwań nie powiełał rzeczywistości, ale chcąc wyrazić jakąś myśl w największych swoich dziełach, stwarzał jej poetycki obraz. Z jednej strony bardzo piękny i czytelny, ale też... wieloznaczny” [Kucharski 2006].

W tym czasie zespół odbył liczne *turnée* krajowe i zagraniczne, odwiedzając kilkadziesiąt miast Polski i Niemiec, wiele krajów europejskich oraz Australię, Kanadę, Izrael, Liban, Japonię, Meksyk, Wenezuelę, Syrię, USA.

Od września 1998 dyrektorem naczelnym WTP był Kazimierz Janusz Doniec, natomiast za kształ artystyczny i repertuar nadal odpowiadał Tomaszewski. Po śmierci Tomaszewskiego przyszłość zespołu nie była jasna, m.in. dlatego że on sam nigdy nie wskazał swojego następcy. Krótko funkcję dyrektora pełniła Elżbieta Czerczuk, następnie (od 2003) Aleksander Sobiszewski, który wcześniej przygotował z zespołem premierę *Małp*, inspirując się m.in. filmami Jane Goodall. Jako dyrektor Sobiszewski zrealizował m.in. *Science Fiction* (2004), *Galapagos* (2007), *Gastronomię* (2008); w tym czasie spektakle reżyserowali też Stefan Niedziałkowski, Wiesław Hejno, Bogdan Koca. Z inicjatywy Jana Klaty i Maćka Prusaka we Wrocławskim Teatrze Współczesnym powstała

we współpracy z WTP *Nakręcana pomarańcza* (2005). We wrześniu 2009 dyrektorem naczelnym WTP został Zbigniew Szymczyk, a dyrektorem artystycznym Marek Oleksy, obaj od lat związani z zespołem. Szymczyk zrealizował m.in. spektakl *Poławiacze papieru* (2011) na motywach *Zamku* Franza Kafki, *Dom Bernardy Alby* (2012) i *Szatnię* (2012), opartą na motywach fragmentów choreografii z wybranych przedstawień Tomaszewskiego. W czasie jego dyrekcji WTP często zapraszał do współpracy reżyserów z zewnątrz, w ten sposób powstały m.in. *Osąd* (reż. Jerzy Kalina, Paweł Passini, Leszek Mądzik, 2010), *Zuzanna i starcy* (reż. Mądzik, 2013), spektakle dla dzieci *Mikro-kosmos*, *Hydrokosmos* (reż. Konrad Dworakowski, 2011, 2015); z zespołem pracowali także choreografowie: Leszek Bzdyl (*Pustka. Pustynia. Nic*, inspirowane *Dziennikami* Witolda Gombrowicza, 2016), Anna Piotrowska, Maćko Prusak, a także reżyserki Martyna Majewska i Ewelina Marciniak. W latach 2018–2020 funkcję dyrektora artystycznego pełnił Bzdyl, który zaprosił do współpracy m.in. Dominikę Knapik; w 2022 dyrektorem WTP została Agnieszka Charkot.

Do wybitnych wykonawców WTP należeli: Leszek Czarnota, Janusz Pieczuro, Paweł Rouba, Janusz Okniński, Stanisław Brzozowski, Jerzy Fornal, Jerzy Kozłowski, Zdzisław Starczynowski, Zbigniew Papis, Elżbieta Jaroszewicz, Danuta Kisiel-Drzewińska, Niedziałkowski, Zbigniew Żukowski, Ryszard Stawa, Karina Mickiewicz, Jerzy Reterski, Oleksy. Wielu z nich stworzyło własne zespoły, byli reżyserami i pedagogami w Polsce i za granicą. Z WTP związani byli także późniejsi twórcy tańca współczesnego – Wojciech Misiuro, Bzdyl, Mikołaj (Paweł) Mikołajczyk, Prusak. Trzon zespołu przez wiele lat tworzyli także Adam Baron (kierownik literacki) i Marian Wawrzynek (kierownik techniczny).

BIBLIOGRAFIA: Hera, J., *Henryk Tomaszewski i jego teatr*, Warszawa 1983; Kucharski, K., *Podróż w labiryncie gestu*, [w:] *Wrocławski Teatr Pantomimy 50 lat. 1956–2006*, red. L. Frydryszak, Wrocław 2006; *Teatr swój widzę kuliście. 60 lat Wrocławskiego Teatru Pantomimy*, red. A. Charkot, J. Bajda, M. Gubler, Wrocław 2016; Smużniak, K., *Teatr Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Prolegomena do teorii teatru pantomimy*, Zielona Góra 2004.

Joanna Szymajda

Wycichowska Ewa

[ur. 1949]

polska tancerka, choreografka, pedagog, nauczyciel akademicki. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu (1968), L'Académie Internationale de la Danse w Paryżu (1974), Akademii Muzycznej w Warszawie (1981) i Studiów Menadżerów Kultury UAM w Poznaniu (1993). Odbyla staż choreograficzny u Jiříego Kyliána w Nederlands Dans Theater (1984) oraz w London Contemporary Dance School pod kierunkiem Roberta Cohana (1987). W latach 1968–1988 związana z baletem Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszła wszystkie szczeble kariery od tancerki zespołowej do *primabaleriny*. Tańczyła główne partie m.in. w *Romeo i Julii* i *Królewnie Śnieżce* (choreogr. Witold Borkowski), *Giselle* (choreogr. Jean Coralli, Jules Perrot), *Coppélii* i *Medei* (choreogr. Teresa Kujawa), *Córce źle strzeżonej* (choreogr. Eugeniusz Papliński), *Zielonym stole* (choreogr. Kurt Jooss), *Gajane* (choreogr. Boris Eifman), *Ognistym ptaku* (choreogr. Conrad Drzewiecki), *Śnie nocy letniej* i *Wolfgangu Amadeusza* (choreogr. Gray Veredon), *Carmen* (choreogr. Jerzy Makarowski) oraz *Faust goes rock* i *Skrzypku opętany* we własnej choreografii. W 1980 debiutowała tu jako choreografka utworem *Głos kobiety (z nieznannej poetki)* Krzysztofa Knittla.



Il. 94. *Cień*, choreogr. i wyk. Ewa Wycichowska, Łódź 1985. Fot. Chwałisław Zieliński
©Teatr Wielki w Łodzi

W latach 1988–2016 dyrektorka naczelną i artystyczną Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, który pod jej kierownictwem ewoluował z teatru baletowego do współczesnego teatru tańca, charakteryzującego się przekraczaniem granic rodzajowych, technicznych i stylistycznych, wyzwaniem się z przypisanych tradycją środków wyrazu, skłanianiem ku interdyscyplinarności, poszukiwaniem nowych przestrzeni teatralnych i procesem tworzenia opartym na kreatywnej improwizacji. Do współpracy pozyskała autorytety choreograficzne, takie jak: Birgit Cullberg, Mats Ek, Örjan Andersson, Virpi Pahkinen, Dominique Bagouet, Karine Saporta, Ohad Naharin, Jo Strömgren.

Jest autorką ponad 70 spektakli zrealizowanych w Polsce, Europie i USA, prezentowanych na pięciu kontynentach, m.in. *Koncert f-moll* (1982), *Stabat Mater* (1982, 2006), *Karłowicz – Interpretacje* (1983), *Cień* (1985), *Miriam* (1985), *Faust goes rock* (1986, 1989), *Samotność fauna* (1989), *Święto wiosny* (1989, 1993), *Symfonia koncertująca* (1990), *Skrzypek opętany* (1991), *Album z tego świata* (1992), *Misterium Słońca i Misterium Ziemi* (1993), *Szatan w Goraju* (1994), *Już się zmierzcha* (1994), *Kilara Exodus Polskie* (1995), *Niebezpieczne związki* (1996), *Transs...* *Nieprawdziwe zdarzenie progresywne* (1997), *+– skończoność* (1998), *Tango z Lady M.* (2000), *Walka karnawału z postem* (2002), *...a ja tańczę* (2003), *Przypadki Pana von K.* (2005), *Carpe diem* (2007), *Wiosna – Effatha* (2007), *Komeda – Sextet* (2009), *Football@* (2012), *Lament* (2015). Wiele jej dzieł osadzonych w polskiej kulturze za sprawą wątków literackich (Rafał Wojacek, Bolesław Leśmian, Witold Gombrowicz, Tadeusz Różewicz) czy muzyki (Fryderyk Chopin, Karol Szymanowski, Mieczysław Karłowicz, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki, Maciej Małecki, Krzysztof Komeda, Leszek Możdżer, Knittel, Jacek Wierchowski, Zbigniew Łowżył, Krzysztof Wiki Nowikow) jest przykładem umiejętności uniwersalizowania mitów i archetypów. Współpracowała jako choreograf z wybitnymi reżyserami teatralnymi, operowymi i filmowymi, m.in. z Jerzym Jarockim, Erwinem Axerem, Maciejem Prusem, Krzysztofem Zanussi, Krzysztofem Kieślowskim, Jerzym Kawalerowiczem, Adamem Hanuszkiewiczem, Krystyną Jandą, Krzysztofem Zaleskim i Eugeniuszem Korinem.

Inicjatorka i dyrektorka artystyczna Dancing Poznań (Międzynarodowych Warsztatów i Biennale Tańca Współczesnego oraz Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca, 1994–2016), w których uczestniczyło w sumie blisko 30 tys. osób. Stworzyła Atelier Polskiego Teatru Tańca, działającą w latach 2001–2016 scenę poszukiwań i debiutów. Od 2017 dyrektorka artystyczna Dancing fairPlayce Poznań, jurorka polskich i międzynarodowych konkursów tańca (Francja, Peru, Japonia), ekspert ministerialny, członek Rady Programowej departamentu tańca Instytutu Muzyki i Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca).

W latach 1981–1984 wykładowca Wydziału Rytmiki Akademii Muzycznej w Łodzi; 1985–1988 pedagog *modern dance* w Państwowej Szkole Baletowej w Łodzi; od 1999 wykładowca Wydziału Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, specjalność pedagogika baletu, w latach 2009–2020 kierownik Zakładu Tańca, a następnie Katedry Tańca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie; 2006–2010 profesor Wyższej Szkoły Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach; od 2007 profesor wizytująca Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi; od 2014 profesor zwyczajny Akademii Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu. W 2009 otrzymała tytuł profesora w zakresie sztuk muzycznych. Promotor licznych doktoratów oraz doktoratu *honoris causa* UMFC prof. Roderyka Langego. Inicjatorka powstania (2001) i prezes Polskiego Stowarzyszenia Choreoterapii, członek Międzynarodowej Rady Tańca – Conseil International de la Danse (CID-UNESCO).

U honorowana m.in. Nagrodą Miasta Łodzi (1983), Medalem im. Wacława Niżyńskiego (1991), nagrodą Fringe Firsts na Festiwalu w Edynburgu za *Samotność fauna* (1992 – z PTT–BP), nagrodą główną III Przeglądu Współczesnego Dramatu w Zielonej Górze za spektakl *Transss...* (2001 – z PTT–BP), nagrodą Stowarzyszenia Autorów ZAIKS za wybitną twórczość choreograficzną (2001), Nagrodą Marszałka Województwa Wielkopolskiego Wielce Zasłużony dla Kultury (2003), Nagrodą Reconnaissance Institutu France – Pologne w Lyonie za wieloletnią promocję kultury i sztuki francuskiej w Polsce (2008), Nagrodą Sekcji Krytyków Teatralnych Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) – UNESCO za popularyzację polskiej kultury teatralnej za granicą (2008), nagrodą ZASP Terpsychora za wybitną twórczość choreograficzną (2010), Nagrodą Specjalną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w uznaniu zasług dla kultury polskiej (2008), Nagrodą Artystyczną Miasta Poznania (2013), Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2015), Srebrnym (2007) i Złotym Medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2016).

BIBLIOGRAFIA: Drajewski, S., *Zatańczyć. Studia nad polskim baletem i teatrem tańca*, Poznań 2019; Ignaczak, J., *Istnienie grać. Portret Ewy Wycichowskiej*, Poznań 2018; *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*, red. A. Banach, J. Grzybowski, S. Nieśpiałowska-Owczarek, Łódź 2017; *Więcej niż taniec. Rozmowy z Ewą Wycichowską*, oprac. M. Andrzejewska-Psarska, Kraków 2003.

Jagoda Ignaczak

Wysocka Tacjana

[1891 lub 1894–1970]

polska tancerka, choreografka, pedagog i krytyk tańca. Urodzona w polsko-rosyjskiej rodzinie w Moskwie, wielostronne wykształcenie taneczne odebrała w Petersburgu: u Eugenii Sokołowej poznała technikę klasyczną, u Józefa Krzesińskiego uczyła się polskich tańców ludowych, kompozycji tanecznej u Wiery Fokiny, a u Walentyna Presniakowa gimnastyki artystycznej. Uczyła się także metody Émile’a Jaques-Dalcroze’a w Instytucie Gimnastyki Artystycznej księcia Sergiusza Wołkońskiego w Petersburgu, ale z powodu wybuchu wojny nie mogła wyjechać w 1914 na dalszą naukę tej metody do Hellerau. Studiowała w Instytucie Historii Sztuki oraz na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Petersburskiego, gdzie uzyskała dyplom na podstawie pracy *Balet w wieku XVI. Szkoły francuska i włoska*. Była pod silnym wpływem oglądanych w Paryżu pierwszych sezonów Baletów Rosyjskich oraz Isadory Duncan występującej w Petersburgu. Od ok. 1913 tańczyła regularnie na scenach Petersburga. W 1917 przejęła kierownictwo szkoły Wołkońskiego, którą prowadziła jako Szkołę Rytmiki i Tańca Scenicznego Tacjanny Adamowicz-Wysockiej, gdzie „po raz pierwszy zaczęła stosować ćwiczenia według swojej metody nazwanej techniką taneczną, poszukując sposobu «utanecznienia» rąk i wyrobienia giętkości i plastyki ciała” [Ignaczak 2017: 72]. W 1918 wraz z mężem Stanisławem Wysockim przyjechała do Warszawy, gdzie otworzyli Szkołę Umuzykalnienia Tacjanny i Stanisława Wysockich (od 1921 pod nazwą Szkoła Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego, od 1936 Szkoła Tańca Scenicznego), działającą do 1939. Była to jedna z pierwszych w Polsce uczelni propagujących rytmikę Jaques-Dalcroze’a. Szkoła prowadziła kształcenie na poziomie niższym, średnim i wyższym, który trwał pięć lat i kończył się uzyskaniem dyplomu artystki tancerki zatwierdzonego przez Departament Sztuki Ministerstwa

Oświaty. W programie nauczania znalazły się m.in. solfeż, rytmika Jaques-Dalcroze'a, harmonia praktyczna, improwizacja, kompozycja taneczna, technika taneczna i akrobatyka. Od 1922 nauka powiązana była z cotygodniowymi występami w szkolnym Teatrze Sztuki Tanecznej. Repertuar zespołów i solistek kształconych przez Wysocką był niezwykle szeroki i obejmował tańce charakterystyczne, stylizacje tańców ludowych, tańce egzotyczne, scenki rodzajowe, a także etiudy taneczne do utworów muzycznych oraz eksperymentalne w tamtych czasach połączenie tańca i mowy (np. *Pieśni szubienic* Kazimierza Wierzyńskiego z muz. Roberta Schumanna). Z uczennic i absolwentek szkoły powstał Balet Tacjanny Wysockiej, współpracujący m.in. z Redutą Juliusza Osterwy, gdzie była zatrudniona jako pedagog i gdzie wygłosiła dwa publiczne wykłady *O tańcu i wykształceniu tanecznym* oraz *O szkołach choreograficznych w Paryżu*. Przez szereg lat utrzymywała bliskie kontakty artystyczne z Leonem Schillerem: była pedagogiem na Wydziale Reżyserii założonego przez niego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, opracowywała choreografię i układ ruchu do jego przedstawień w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego (m.in. *Pastorałka*, *Gody weselne*, *Nie-Boska komedia*) i Teatrze Polskim (m.in. *Sluga dwóch panów*, *Dziady*, *Sen nocy letniej*), a także, w czasie wojny, w Henrykowie i po wojnie w Teatrze Wojska Polskiego w Łodzi. Współpracowała z Aleksandrem Zelwerowiczem, Karolem Borowskim i Bronisławem Dąbrowskim. „Czołowi reżyserzy tak chętnie współpracowali z Wysocką dlatego, że doskonale rozumiała specyfikę zadań choreografa w teatrze dramatycznym. [...] Fragmenty choreograficzne rozpatrywała nie jako wstawki baletowe, ale jako ciąg dalszy akcji scenicznej, jako funkcjonalny element dramaturgii” [Rotbaumówna 1962: 10–12]. Szczególną popularność zespół Wysockiej zyskał w repertuarze rewiowym, występując jako Tacjann-Girls w teatrzykach Qui Pro Quo, Nowy Ananas, Alhambra, Wielka Rewia i Cyrulik Warszawski. Wysocka stworzyła podstawy polskiego tańca rewiowego, opartego głównie na efektach akrobatycznych, często krytykowanych przez recenzentów.

Zespół Wysockiej prezentował się podczas polskich i zagranicznych *tournée*; w 1932 wziął udział w Międzynarodowym Konkursie Choreograficznym w Paryżu, gdzie zaprezentował *Images polonaises* z choreografią Wysockiej wg scenariusza Schillera do muz. Jana Maklakiewicza, z kostiumami Zofii Stryjeńskiej i Wincentego Drabika. Znalazł się „na jednym z dalszych miejsc, wśród zespołów nieklasyfikowanych, które jednakże wszystkie wywiozły z Paryża pamiątkowe medale brązowe” [Mamontowicz-Łojek 1972: 74]. Choć tylko pamiątkowe, wyróżnienie otworzyło zespołowi drogę na sceny europejskie, gdzie występował pod nazwą Balletto Polacco, Das Polnische National Ballett lub Ballet Polonais. W repertuarze zespołu znajdowały się układy choreograficzne Wysockiej do kompozycji Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego, Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego, Siergieja Prokofiewa, Claude'a Debussy'ego.

Tancerki Wysockiej występowały także w filmach (np. *Strachy*, reż. Eugeniusz Cękański, Karol Szołowski, 1938). Jako krytyczka współpracowała z „Kurierem Polskim” i „Kurierem Porannym”. W latach 1939–1941 nielegalnie uczyła tańca i rytmiki; 1945–1946 była baletmistrzynią i choreografką w Teatrze Miejskim w Częstochowie (oprócz opracowania choreografii do szeregu spektakli dramatycznych wystawiła *Pastorałkę* Schillera we własnej reżyserii), gdzie prowadziła także szkołę. W latach 1946–1951 kierowała Szkołą Baletową w Sosnowcu (od 1950 pod nazwą Liceum Choreograficzne, w 1955 przeniesiona do Bytomia), a od 1950 do 1951 była jej kierownikiem artystycznym. W tym czasie opracowywała także choreografie do przedstawień Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (*Antygona*, 1946; *Sen nocy letniej*, 1947; *Jak wam się podoba*, 1948). W 1952 przeniosła się do Warszawy, gdzie uczyła gimnastyki artystycznej w Akademii Wychowania Fizycznego

Józefa Piłsudskiego, publikowała recenzje i felietony w „Teatrze”. Wydała m.in. *Gimnastykę artystyczną* (1955), *Wspomnienia* (1962) i *Dzieje baletu* (1970). W 1968 została wyróżniona doktoratem *honoris causa* Université de la Danse w Paryżu.

BIBLIOGRAFIA: Asmolkova, T., *Biografia Tadjanny Wysockiej. Rozterki badacza*, „Studia Choreologica” 2014, t. XV; Ignaczak, J., *Tadjanna Wysocka, artystka niepokorna*, [w:] *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*, red. J. Szymajda, Warszawa 2017; Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Rotbaumówna, L., *Tadjanna Wysocka. Portret jubileuszowy*, „Teatr” 1962, nr 6; Wysocka, T., *Wspomnienia*, Warszawa 1962.

Hanna Raszevska-Kursa

Yakko Sada

także Sadayakko, Kawakami Sadayakko [1871–1946]

japońska gejsza, tancerka i aktorka. Pochodziła prawdopodobnie z niegdyś dobrze sytuowanej rodziny z Edo (obecnie Tokyo), ale w wieku siedmiu lat została oddana do szkoły dla gejsz z powodu pogorszenia się stanu finansowego rodziny po śmierci ojca. Uczyla się m.in. tańca (w tym elementów zaczerpniętych z *kabuki*) i śpiewu – umiejętności oczekiwanych od gejszy. Jako jedna z pierwszych kobiet w Japonii i prawdopodobnie pierwsza gejsza nauczyła się czytać, pisać, jeździć konno i uprawiać judo; została także pierwszą japońską aktorką teatralną (dotychczas profesja ta zarezerwowana była dla mężczyzn). W 1893 wyszła za mąż za słynnego artystę *kabuki* Otojirō Kawakamiego, z którym w 1899 wyruszyła na *tournee* po Stanach Zjednoczonych, stając się gwiazdą trupy. Zadebiutowała na scenie w San Francisco rolą w stylu *buyō*. W latach 1899–1901 małżeństwo podróżowało po Stanach Zjednoczonych (m.in. San Francisco, Chicago, Nowy Jork) i Europie (Londyn, Paryż, w tym m.in. udział w wystawie światowej). Było to prawdopodobnie pierwsze zetknięcie kultur zachodnich z figurą gejszy oraz w ogóle teatralną sztuką japońską. W 1902 artyści kontynuowali występy w Europie, m.in. w Niemczech, Szwajcarii, Rosji, Włoszech i Hiszpanii. W marcu tego samego roku wystąpili także we Lwowie (sala Colosseum), Krakowie (Teatr Miejski), Łodzi (Teatr Wielki), Warszawie (Teatr w Ogrodzie Saskim), przedstawiając spektakle *Gejsza i rycerz* oraz *Kesa*. Natomiast w warszawskim Ogrodzie Saskim pokazano także *Shoguna* i scenę sądu z *Kupca weneckiego* Williama Shakespeare’a. Postać japońskiej tancerki stała się inspiracją dla młodopolskich artystów, sensacją egzotycznej natury, znaną głównie z entuzjastycznych zapowiedzi i recenzji Jana Augusta Kisielewskiego, ale wzbudzającą także żywe dyskusje. „Dla jednych był to teatr nie-artystyczny, krytykowali więc jego nadmierny «realizm». Dla innych wręcz przeciwnie – była to sztuka czystej umowności lub przynajmniej «idealnego realizmu»” [Fazan 2004: 398]. Łączyła japoński styl z emocjonalnością i dramatyzmem – kategoriami nietypowymi dla wyobrażenia Zachodu o Japonii. Nazywana była japońską Ellen Terry i Sarah Bernhardt. Używała różnych imion, różnie wymawianych (Sada, Yakko, Sada Yacoo, Sadayakko), co stanowiło także element świadomej autokreacji. Urodzona jako Sada Koyama, otrzymała imię gejszy Ko-yakko (Mała Yakko), a gdy dorosła – Yakko. Tak więc jej sceniczne imię, które przybrała w chwili debiutu aktorskiego – Sadayakko, jest połączeniem imienia własnego i gejszy.

W 2019 polsko-japońska performerka Hana Umeda zrealizowała poświęcony jej spektakl *Hana Umeda / Sada Yakko* (prod. Komuna Warszawa).

BIBLIOGRAFIA: Downer, L., *Madame Sadayakko. Gejsza, która uwiodła Zachód*, przeł. P. Gołębiowski, Warszawa 2009; Fazan, K., *Nie-byt w wypożyczonym kimonie*, [w:] *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004; Osiński, Z., *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku*, t. 1: *Kronika*, t. 2: *Studia*, Gdańsk 2008.

Joanna Szymajda

Z



Il. 95. Piotr Zajtlich jako Mefisto w *Panu Twardowskim* Ludomira Różyckiego, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 9 V 1921. ©Muzeum Teatralne – Teatr Wielki Opera Narodowa

Zajlich Piotr Hipolit

pseud. Szuwałow [1884–1948]

polski tancerz i choreograf, „jeden z najwybitniejszych twórców polskiego baletu w okresie międzywojennym” [Mamontowicz-Łojek 1972: 8]. Ukończył szkołę baletową przy warszawskim Teatrze Wielkim i w 1903 debiutował jako solista w *Perskich tańcach* Józefa Stefaniego; w latach 1906–1910 odbywał służbę wojskową. Od 1911 występował w Baletach Rosyjskich i uczestniczył w *tournée* zespołu, w okresie 1912–1914 był tancerzem i choreografem w zespole Anny Pawłowej, której partnerował m.in. w *Coppélii*. W 1913 debiutował jako choreograf w Teatrze Wielkim w Warszawie inscenizacją *Szeherazady* Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Lata I wojny światowej spędził na froncie i w niewoli niemieckiej. Po powrocie do Warszawy w 1917 objął stanowisko baletmistrza baletu warszawskiego i dyrektora szkoły baletowej. Był wybitnym pedagogiem, zreformował program szkoły, dbając o ogólne wykształcenie adeptów, i przyczynił się do wychowania kolejnego pokolenia tancerzy i baletmistrzów (m.in. Sabina Szatkowska, Janina Leitzkówna, Stanisław Miszczyk, Eugeniusz Papliński). Jako dyrektor baletu i choreograf opracowywał repertuar, w którym znajdowały się dzieła dawne (*Córka źle strzeżona*, 1920; *Sąd Parysa*, 1925), balety romantyczne i postromantyczne (*Giselle*, 1918; *Coppélia*, 1924; *Jezioro łabędzie*, 1918) oraz widowiska z repertuaru Baletów Rosyjskich (*Dafnis i Chloé*, 1926; *Pietruszka*, 1926; *Ognisty ptak*, 1931). Ważną rolę w jego twórczości choreograficznej odgrywały balety z muzyką dawnych i współczesnych kompozytorów polskich (*Pieśni miłosne Hafza* Karola Szymanowskiego, 1922; *Święto ognia* Zygmunta Noskowskiego, 1930; *Na kwaterze* Stanisława Moniuszki, 1931). Opracował choreografię do pierwszego pełnospektaklowego baletu wystawionego w niepodległej Polsce – *Pana Twardowskiego* Ludomira Różyckiego z librettem Stefani Różyckiej (1921). Przedstawienie przygotowano z niezwykłą dbałością i wielkimi nakładami finansowymi, projekty scenografii i kostiumów opracował Wincenty Drabik, a w przedstawieniu wzięło udział 320 wykonawców – soliści, zespół baletowy i adepci szkoły baletowej oraz soliści śpiewacy i chór opery. Jako choreograf spotykał się czasami z krytycznymi ocenami: „Zarzucano mu brak inwencji i muzykalności, chaotyczność kompozycji, trzymanie się starych szablonów, chwalono natomiast barwność i rozmach tańców polskich” [Turska 1983: 246].

Podczas przedstawienia inauguracyjnego Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie (1933) pokazano w jego choreografii *Obrazek sprzed stu lat* i *Chopiniana* oraz nową wersję *Pana Twardowskiego*. Funkcję dyrektora baletu Teatru Wielkiego pełnił do przejścia na emeryturę w 1934 (z przerwą w latach 1931–1932, gdy teatr nie działał z powodu trudności finansowych) i ponownie w sezonie 1937/1938 (wznowienie *Pana Twardowskiego* i *Na kwaterze*). W sezonie 1938/1939 opracował choreografię *Wesela w Ojcowie* dla Polskiego Baletu Reprezentacyjnego. Z zespołem baletu Teatru Wielkiego występował w Niemczech (1918), Francji (1925) i Rumunii (1934). Jako tancerz występował do 1927; z powodzeniem wykonywał partie klasyczne i tańce charakterystyczne, demonstrując doskonałą technikę, sprężystość i elegancję ruchu. Do wybuchu II wojny światowej opracował choreografię ok. 60 baletów i ponad 100 wstawek tanecznych do oper i operetek [Mamontowicz-Łojek 1972: 8].

BIBLIOGRAFIA: Mamontowicz-Łojek, B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918–1939)*, Kraków 1972; Owerłło, P., *Z tamtej strony rampy*, Warszawa 1936; Turska, I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983; Wysocka, T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.

Małgorzata Leyko

Zambrano David

właśc. Jesús David Zambrano Camacho [ur. 1959]

pochodzący z Wenezueli tancerz, improwizator, choreograf, pedagog tańca, tworzący w Nowym Jorku w latach 1985–2000, po 2000 w Amsterdamie. Studiował informatykę w szkole wojskowej i dopiero po studiach zdecydował się profesjonalnie zająć tańcem. W okresie 1981–1984 studiował taniec na Southern Illinois University w Carbondale. W 1985 przyjechał do Nowego Jorku, gdzie współpracował z Pooh Kaye i od 1986 przez 10 lat z Simone Forti & Troupe. Równolegle tworzył autorskie spektakle, wystawiając je na scenach PS 122, Movement Research's Presenting Series i Dance Theater Workshop.

Najważniejsze jego spektakle to: *Para Carmen* (1984), *Fetich* (1987), *Hecho en Venezuela i Rifle* (1988), *Los que se fueron i Sabana* (1990), *Bolinga* (1991) – pierwszy spektakl, który pokazał w Europie. W latach 1993–1995 dał serię pokazów *Click-Klick* z Markiem Tompkinsem, Sashą Waltz i Franssem Poelstrą. Kolejne spektakle to solo *Cancion de Diente* (1993), *Proyecto: Z* (1994), *Ballroom* (1996), *Acme* (1999). Po 1995 coraz częściej tworzył w Europie, od 2000 na stałe rezyduje w Amsterdamie – ten etap twórczości zainaugurował projektem *David Zambrano Invites* z udziałem 22 wybitnych artystów, z którymi dotąd współpracował. Kolejne ważne premiery to: *Soul Project* (2006), *Shock* (2009), *Holes* (2009), *My Fire Is Still Burning For You* (2011), *A Song For Two Humans i Ceviche* (2015). W sezonie 2010/2011 realizował projekt, w ramach którego prowadził 50-dniowy warsztat dla 50 tancerzy na Kostaryce i zrealizował 10 spektakli w wioskach Kostaryki, Polski, Senegalu, Słowenii i Południowej Korei. Wielokrotnie wracał do Wenezueli i wykorzystywał jej wielokulturowy folklor w swojej twórczości. W 1989 stworzył w Wenezueli Festival de Danza Postmoderna: Taller Internacional de Danza Experimental, którego dyrektorem był do 1993.

Inspiruje się historią, przestrzenią, kulturą popularną, problemami społecznymi. Kreuje złożone zasady ruchowe dla siebie lub tancerzy, wykorzystując różne style i techniki tańca, partyturę dla improwizacji, często łączącą fragmenty improwizowane, sola i duety oraz fragmenty ułożonej choreografii. Jego spektakle powstają w ciągu jednego dnia, w wyniku nowych kolaboracji lub w procesie wielomiesięcznych badań. W spektaklach porusza tematy intymne, osobiste, kwestie korzeni, tożsamości, rasy i płci kulturowej, stwarzając pole dla międzykulturowego spotkania i do poszerzania granic wolności osobistej. Znaczącą rolę w jego twórczości odgrywa muzyka, często sięga po muzykę klasyczną, filmową lub popularne piosenki.

Jest twórcą technik, które wywarły znaczący wpływ na taniec współczesny na całym świecie. W 1990 zaczął tworzyć technikę ruchu tancerza w relacji do podłogi Flying-Low, po 2000 kolejną technikę Passing Trough, system improwizacji zbiorowej opartej na płynności i spiralnych torach ruchu. Uczy i występuje na najważniejszych festiwalach tańca współczesnego na świecie. Wykłada na wyższych uczelniach tańca, takich jak P.A.R.T.S. w Belgii i School voor Nieuwe Dansontwikkeling w Amsterdamie. W Polsce po raz pierwszy występował w 2008 w ramach Międzynarodowego Festiwalu Improwizacji Tańca Sic! w Warszawie, w 2011 na zaproszenie programu Stary Browar Nowy Taniec, w 2013 na zaproszenie Fundacji Burdąg. Stworzył na zaproszenie Pracowni Fizycznej i Muzeum Sztuki w Łodzi pierwszy spektakl z polskimi tancerzami – *Soul Project / PL* (2013). Techniki Zambrano uczy w Polsce Małgorzata Haduch.

BIBLIOGRAFIA: Rosenblum, A., *David Zambrano – history*, 2004, http://www.davidzambrano.org/?page_id=195 (dostęp: 9.06.2022).

Jacek Owczarek, Sonia Nieśpiałowska-Owczarek

Zawirowania

Teatr Tańca Zawirowania powstał w 2004 pod auspicjami warszawskiej Fundacji Scena Współczesna. Założycielem i dyrektorem teatru jest reżyser Włodzimierz Kaczkowski, który odpowiada też za dramaturgię spektakli. Dyrektor artystyczną i główną choreografką zespołu jest Elwira Piorun, była solistka Teatru Wielkiego w Warszawie, mająca za sobą karierę także na scenach teatrów niemieckich. Zespół składa się z tancerzy wykształconych w zakresie tańca klasycznego i tańca współczesnego. Trzon zespołu w latach 2006–2016 stanowili: Piorun, Karolina Krocak, Bartosz Figurski i Szymon Osiński. Teatr tworzy autorskie spektakle bazujące na technice tańca współczesnego, pracuje w formule projektowej. Początkowo były to spektakle narracyjne, korzystające z konwencji teatru tańca, skupiano się na opowiadaniu o emocjach za pomocą ruchu. Obecnie obserwować można zmianę stylistyki w kierunku afabularności, nielinearności, koncentracji na ruchu i fizyczności ciał. Pierwsza premiera to *Przytul mnie* (2004) Astora Piazzolli. Kolejne to m.in. *Po godzinach* (2007), *Wybieg* (2015, choreogr. Krocak), *Where should we go?* (2016). Część spektakli to koprodukcje powstałe we współpracy z zagranicznymi choreografami, m.in. hiszpańska część spektaklu *Chopin ambiente* (2009) w choreogr. Juana de Torresa i Danieli Merlo, *Fuera de Campo* (2010) w choreogr. Daniela Abreu, *Zbliżenia* (2011) we współpracy ze słowackim choreografem Tomášem Nepšinským czy *Engagé & Rust* (2013) w choreogr. Rachel Erdos i Ido Tadmora z Izraela. Od 2016 stały repertuar pokazywany jest w Ośrodku Teatru Tańca i Edukacji Zawirowania przy ul. Belwederskiej w Warszawie (wcześniej teatr związany był ze sceną Starej Prochowni Stołecznego Centrum Edukacji Kulturalnej). Zespół regularnie prezentuje się na międzynarodowych festiwalach tańca; ma za sobą kilkadziesiąt występów w Europie, Azji, Afryce, Ameryce Północnej i Południowej (m.in. podczas hiszpańskiego Madrid en Danza, izraelskiego International Exposure, chińskiego Beijing Dance Festival).

Od 2005 teatr jest organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca Zawirowania odbywającego się co roku (najczęściej w czerwcu). Dyrektorem festiwalu jest Kaczkowski. Wydalenie to gromadzi teatry tańca z Polski i całego świata. Początkowo festiwal miał zasięg europejski (edycje 2005–2008 odbyły się pod nazwą Festiwal Teatrów Tańca Europy Środkowej Zawirowania, koncentrując się na krajach Grupy Wyszehradzkiej). Od 2009 festiwal rozszerzył się na całą Europę – pod nazwą Festiwal Teatrów Tańca Europy Zawirowania gościł jednocześnie zespoły z USA i Izraela. Kolejne edycje przybrały już formułę międzynarodową, funkcjonując pod nazwą Festiwal Teatrów Tańca Zawirowania, by w 2012 przyjąć obecną nazwę. W 2017 wyjątkowo zamiast festiwalu odbyły się Taneczne Konfrontacje Europejskie. Od początku festiwalowi towarzyszyły warsztaty taneczne.

Teatr Tańca Zawirowania prowadzi też od 2012 stałą działalność edukacyjną w Akademii Tańca Zawirowania (Warszawa), gdzie odbywają się zajęcia i warsztaty, których efektem są spektakle wieńczące pracę młodych tancerzy. Od 2015 organizowany jest cyklicznie Międzynarodowy Konkurs Choreograficzny WarsawZAWIROWANIADance (w 2017 odbyła się polska edycja konkursu).

Sandra Frydrysiak

Zespoły baletowe w Polsce

W każdym teatrze operowym i muzycznym (operetkowym, musicalowym) w Polsce istnieje zespół baletowy, czasem jako grupa zaledwie kilku artystów etatowych. Zespoły te w teatrach muzycznych wykonują zadania taneczne w spektaklach muzycznych, coraz częściej jednak

większość obsady, także tanecznej, jest wybierana w trybie *castingu* do konkretnej produkcji. W teatrach operowych zespoły baletowe wykonują wstawki baletowe w spektaklach operowych oraz – z różną częstotliwością – prezentują własne przedstawienia baletowe lub taneczne. Obecnie w teatrach operowych działają następujące zespoły baletowe: balet Opery Bałtyckiej w Gdańsku, balet Opery Krakowskiej, balet Opery na Zamku w Szczecinie, balet Opery Nova w Bydgoszczy, balet Opery Śląskiej w Bytomiu, balet Opery Wrocławskiej, balet Teatru Wielkiego w Łodzi, balet Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, a od 2021 także balet Opery i Filharmonii Podlaskiej. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie jako osobny zespół artystyczny działa Polski Balet Narodowy, który czasem pełni funkcję zespołu baletowego opery, biorąc udział w scenach tanecznych w spektaklach operowych.

Polskie zespoły baletowe działają według tradycyjnego modelu ukształtowanego w XIX w., tancerze zatrudniani są na określone stanowiska od członka *corps de ballet* (zespołu), przez koryfeja i koryfejkę, solistów, aż po pierwszych solistów (w mniejszych zespołach ta najwyższa ranga nie istnieje). Z każdą rangą łączą się najczęściej określone zadania sceniczne i role oraz wysokość wynagrodzenia. Czasem w uznaniu wyjątkowego talentu i osiągnięć artystycznych dyrektor teatru nadaje wybitnej tancerce tytuł *primabaleriny*, a tancerzowi – pierwszego tancerza. Polskie zespoły baletowe prezentują zarówno repertuar klasyczny, jak i – coraz częściej – współczesny, w tym choreografie polskich twórców, począwszy od zaledwie dwóch, trzech tytułów w sezonie (np. balet Opery Śląskiej), po kilkanaście w sezonie, w tym średnio dwie premiery (Polski Balet Narodowy).

O skali i możliwościach działania poszczególnych zespołów decyduje nie tylko miejsce siedziby, finanse i liczebność zespołu, ale przede wszystkim polityka reperturowa prowadzona przez dyrektora artystycznego teatru. Zwyczajowo zespołem kieruje osoba na stanowisku kierownika baletu, wspomaganego przez inspektora baletu (organizacja pracy, administracja) i pedagogów baletu (prowadzenie lekcji i prób), niemniej zdarzały się też wyższe stanowiska (zastępca dyrektora ds. baletu – Jacek Przybyłowicz w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu) oraz duety zarządzające: kierownik baletu i choreograf rezydent (Magdalena Ciechowicz i Jacek Tyski w Operze Wrocławskiej) lub kierownik/menedżer baletu i kurator sezonu (Joanna Szymajda i Przybyłowicz w Operze Wrocławskiej). Wyjątkowy zakres samodzielności w tym obszarze uzyskał Polski Balet Narodowy z wydzieloną administracją, w tym stanowiskiem dyrektora artystycznego oraz kierownika ds. organizacyjnych. Obecnie składy osobowe wszystkich zespołów baletowych są międzynarodowe, co związane jest w dużym stopniu z przystąpieniem Polski do Unii Europejskiej oraz powszechnym umiędzynarodowieniem tej dziedziny sztuki.

Katarzyna Gardzina

Żak Marian

(ur. 1949)

polski tancerz, baletmistrz, choreograf i pedagog, absolwent Politechniki Krakowskiej oraz Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie, solista baletu Opery Krakowskiej oraz baletu Opery Śląskiej (1976–1983). Pracował w charakterze dyrektora baletu oraz choreografa w Operze Śląskiej (1985–1987). W 1983 założył w Krakowie eksperymentalny Teatr Silva Rerum, który prowadził jako dyrektor i choreograf do 1985. Określał swój styl jako „balet gry aktorskiej”, ponieważ równoważnymi elementami spektakli były zarówno taniec, jak i gra aktorska [*Sam walczyłem o swoją szansę* 1986: 3]. Teatr pod jego kierunkiem prezentował nowoczesne spektakle baletowe o charakterze ekspresyjnym, często inspirowane muzyką. Jedną z części *Tryptyku baletowego* z 1985, zatytułowana *Muzeum człowieka*, powstała do utworu Krzysztofa Pendereckiego *Partita na klawesyn i orkiestrę* (pozostałe spektakle: *Ludzie – tarcze*, muz. Gustav Holst; *Exodus*, muz. Wojciech Kilar; we wszystkich tańczył i jednocześnie był choreografem). Oprócz lidera zespół tworzyli m.in. soliści: Kazimierz Cieśla, Aleksandra Kozimała-Kliś, Elżbieta Mickiewicz-Lebik, Jarosław Światała, Elżbieta Szczech.

W 1987 wyjechał do Londynu na stypendium British Council. W 1988 przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie pracował w New Dance Group Studio (od 1990 pełnił tam funkcję dyrektora). Od 1998 wykładał na wydziale tańca Uniwersytetu Nowojorskiego. W 1998 założył wraz z Suzanne K. Walther (wykładowca i krytyk) stowarzyszenie artystyczne New York Dance & Arts Innovations, którego jest prezesem i dyrektorem artystycznym. Stowarzyszenie zajmuje się organizacją koncertów (m.in. International Chopin & Friends Festival), przedstawień i wystaw oraz publikuje czasopismo „Magazine Art”. Artysta tworzy choreografie dla teatrów muzycznych na Broadwayu oraz do spektakli wystawianych podczas odbywającego się co roku Festiwalu Centrum Kultury Polsko-Słowiańskiej. Obecnie jest prezesem Centrum Polsko-Słowiańskiego w Nowym Jorku. Pracuje także jako pedagog tańca w Junior High School na Brooklynie.

Otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Zasługi RP.

BIBLIOGRAFIA: „*Sam walczyłem o swoją szansę*”. Rozmowa z Marianem Żakiem, autorem choreografii. Rozmawiała Alicja Pierzchalska, Bytom 1986, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_09/48001/tryptyk_baletowy_opera_slaska_bytom_1986.pdf (dostęp: 10.11.2017).

Lilianna Bieszczad

SŁOWNICZEK PODSTAWOWYCH TERMINÓW BALETOWYCH

Opracowanie wstępne: Katarzyna Gardzina, konsultacje: Barbara Sier-Janik, Monika Mysliwiec

Wprowadzenie

Taniec klasyczny zaczął się kształtować na włoskich i francuskich dworach arystokratycznych już w XVI w., jego zasady zostały skodyfikowane po raz pierwszy w języku francuskim w 1820 (Carlo Blasis). Od tego czasu wykształciło się kilka głównych metod i szkół (Enrico Cecchetti, Augusta Bournonville'a, Agrypiny Waganowej, szkoła francuska, brytyjska, amerykańska), z których zasadniczą dla rozwoju baletu (również w Polsce) jest metoda Waganowej. Technika klasyczna stanowi podstawę pracy zawodowych zespołów baletowych, ale także zawodowych zespołów tańca współczesnego, tańca jazzowego czy tańca ludowego. Zespoły baletowe dzień pracy zaczynają zazwyczaj od około godzinnej–półtoragodzinnej lekcji tańca klasycznego, jej podstawowe elementy to tzw. drążek i ćwiczenia na środku sali. Obecnie poza techniką klasyczną do treningu tancerza/tancerki wprowadza się także elementy technik współczesnych (Marthy Graham, José Limón), pilates czy jogę.

Do grona wybitnych pedagogów tańca klasycznego w Polsce należą m.in. Hanna Chojnacka (taniec charakterystyczny i taniec historyczny), Zdzisław Ćwioro, Wacław Gaworczyk, Florentyna Puch-Kilińska, Teresa Memches, Barbara Sier-Janik, Irena Tarasiewicz, Zygmunt Sidło, Barbara Żelazny, Łukasz Gruziel, Janina Jarzynówna-Sobczak, Andrzej Glegolski, Kazimierz Wrzosek, Piotr Nardelli i wielu innych.

Niniejszy słowniczek stanowi ogólne wprowadzenie do terminologii tańca klasycznego i jej historycznych źródeł, przybliży czytelnikom praktykę tańca w sali baletowej, elementy kostiumu, spektaklu baletowego oraz struktury zespołu baletowego.

Historia i estetyka

BALETMISTRZ, MAÎTRE DE BALLET

nauczyciel tańca klasycznego. W XVIII i XIX w. termin ten mógł oznaczać jednocześnie nauczyciela tańca i twórcę baletów (choreografa), ponieważ obie te funkcje pełniła często ta sama osoba. Obecnie terminem tym określa się pedagoga baletu prowadzącego lekcje tańca oraz próby z tancerzami.

BALLET BLANC

balet „biały”. Grupa baletów romantycznych (XIX-wiecznych), w których tancerki *corps de ballet* i główne bohaterki występują w białych tiulowych paczkach romantycznych, wcielając się w postaci duchów, zjaw, sylfid, willid.

BALLET D'ACTION

balet z akcją, wynik reformy baletowej Jeana Georges'a Noverre'a, wyrażonej w *Letters sur la danse et les ballets* (*Listy o tańcu i baletach*, 1760). W dziele baletowym scenografia, kostiumy i gra aktorska tancerzy miały służyć jednorodnej akcji fabularnej, nie zaś pustym popisom technicznym tancerzy i niezrozumiałej symbolice, jak to zdarzało się wcześniej na baletowych scenach Europy 1. poł. XVIII w. (zob. balet–pantomima).

BALLET DE COUR

balet dworski, francuskie widowiska muzyczno-taneczno-teatralne XVI- i XVII-wieczne, prezentowane na dworach dla rozrywki władców i arystokracji oraz dla podniesienia prestiżu sprawujących władzę i podkreślenia ważnych wydarzeń w życiu dworu. Ich wykonawcami byli najczęściej dworzanie, a oprócz tańca ważne miejsce zajmowało w nich słowo mówione, śpiew i muzyka instrumentalna. Nie zwracano uwagi na ciągłość akcji, a obrany temat był tylko pretekstem do zaprezentowania ciągu niezwiązanych ze sobą scen, tańców, arii i fragmentów muzycznych. Spektakle te prezentowano w wielkich salach pałacowych, a później także na estradach w pałacowych ogrodach. Dużą rolę odgrywała wymyślna geometria układów choreograficznych do podziwiania ze wzniesienia bądź galerii na piętrze. Jednym z pierwszych *ballet de cour* był *Ballet des Polonais*, przygotowany z okazji wyboru Henryka d'Anjou (Waleczusza) na króla Polski (1573). Najbardziej znany *ballet de cour* to *Le Ballet Comique de la Reine* wystawiony w 1581.

BALLET PUR (BALET ABSTRAKCYJNY)

„czysty” balet bez fabuły lub tematu przewodniego, interpretujący jedynie muzykę lub inny podkład dźwiękowy (zob. abstrakcyjny taniec).

DANSE D'ÉCOLE

szkoła tańca, określenie odnoszące się do czystego, akademickiego stylu, szkoły tańca klasycznego opartego na zasadach określonych przez pierwszych ich kodyfikatorów: Pierre'a Beauchampa, Carla Blasisa i in.

Kostium baletowy

PACZKA, TUTU

kostium sceniczny wykonany z wielu warstw materiału, zazwyczaj z muszliny lub tiulu. Rozróżnia się paczkę romantyczną (długą do kostek) oraz klasyczną – krótszą, sztywniejszą, odsłaniającą nogi. Pojawienie się paczki w czasach Marii Taglioni (1. poł. XIX w.) było związane z kolejną reformą kostiumu baletowego oraz wytworzeniem się kanonu baletu romantycznego, w którym tancerka stojąca na *pointach* (*en pointes*) i w zwiewnej paczce romantycznej miała przypominać bezcielesną zjawę. W paczce romantycznej występuje m.in. tytułowa bohaterka w *Sylfidzie* i *Giselle*. W krótkich paczkach klasycznych występują zazwyczaj białe łabędzie w *Jeziorze łabędzim*, Królowna Aurora w *Śpiącej królownie*, Kitri w popisowym finale *Don Kichota* itp.

POINTY, POINTE (*en pointe*)

obuwie do tańca klasycznego z usztywnionym czubkiem. Ich pojawienie się było związane z rozwojem baletu włoskiego (wirtuozowskiego i popisowego) połączonego z reformą kostiumu baletowego na przełomie XVIII i XIX w. Doskonale posłużyły przy formowaniu się baletu

romantycznego, w którym eteryczne tancerki—zjawy płynęły na czubkach palców. Pierwsze na *pointach* stanęły słynne tancerki Maria Taglioni i Avdotia Istomina. *Pointy* wytwarza się z wielu warstw wzmocnionego materiału naturalnego lub syntetycznego, na wierzchu pokrytego satyną. *Pointy* mają skórzaną podeszwę, są wiązane na troczki wokół kostek lub wzmocniane za pomocą elastycznych taśm i gumek. W celu amortyzacji i ochrony palców stosuje się zabezpieczające wkładki płócienne, bawełniane, silikonowe lub owija się palce stóp bandażem. *Pointy* robione są na miarę w pracowni szewskiej lub dopasowane według międzynarodowych standardów. Tym pojęciem określa się także technikę tańca klasycznego na czubkach palców, na *pointach*.

Spektakl baletowy

ANTRAKT

- 1) przerwa między aktami spektaklu teatralnego, baletowego lub operowego;
- 2) epizod instrumentalny wykonywany między aktami lub scenami przedstawienia, np. przy zasłoniętej kurtynie w celu zmiany dekoracji bez przerywania przedstawienia.

APOTHEOSE

apoteoza, część baletu najczęściej wieńcząca akt lub cały spektakl, rodzaj żywego obrazu, w którym jakaś postać lub symbol zostają wyniesione i otoczone harmonijnie zgrupowanymi postaciami, podkreśla tematykę i wydźwięk dzieła. Apoteozą kończy się np. *Śpiąca królewna* – w finale wszystkie postaci składają ukłon Królowi i Królowej, mimo że bohaterami są Królewna Aurora i Książę Desiré. Balet ten miał być wzorowany na francuskich widowiskach z czasów Ludwika XIV – apoteozach władcy.

CODA

- 1) finałowa część formy tanecznej o charakterze popisowym;
- 2) scena zamykająca akt baletu klasycznego z udziałem wszystkich postaci, *corps de ballet* oraz solistów.

DEMI-CARACTÈRE

pół-charakterystyczny, określenie stosowane do rodzaju baletu lub jego fragmentu, kiedy w choreografii oprócz tańca klasycznego występują układy charakterystyczne wzięte z tańców ludowych, tańców narodowych oraz takich stylów teatralnych jak groteska, clownada i in. Określenie to odnosi się także do tancerzy i tancerek, którzy kreują role charakterystyczne w baletach, zawierające w swojej choreografii nie tylko *pas* klasyczne, ale również elementy i technikę tańców charakterystycznych (jak np. tańce narodowe, tańce regionalne itp.).

DIVERTISSEMENT

jedna z form widowiska baletowego lub część baletu z akcją.

Divertissement to wielkie widowiska baletowe, w których wokół alegorycznego tematu przewodniego budowano luźno lub wcale z nim niezwiązane ciągi najróżniejszych tańców i scenek. *Divertissement* to także część baletu z akcją, stanowiąca pretekst do wstawienia do spektaklu niezależnych popisów tanecznych niezwiązanych z fabułą – o charakterze wirtuozowskim, charakterystycznym lub narodowym.

EN TRAVESTI

odgrywanie przez tancerza lub tancerkę postaci płci przeciwnej. W balecie klasycznym celem było najczęściej wywołanie efektu komicznego, gdy mężczyzna odgrywa kobietę (Wdowa Simone w *Córce źle strzeżonej*, Złe Siostry w *Kopciuszku*) lub gdy postać kobieca jest „czarnym charakterem” i ma się odznaczać szpetotą (Wróżka Carabosse w *Śpiącej królewnie*, w którą to rolę wcielał się m.in. Enrico Cecchetti). Począwszy od 1830 tancerki klasyczne coraz częściej zaczęły odgrywać role męskie: matadorów, rycerzy etc. Szczególnym uznaniem cieszyła się francuska tancerka Eugénie Fiocre wykonująca rolę Franza w *Coppélii*.

ENTRÉE

- 1) początkowo (dawniej) wszystkie części baletu klasycznego (wejścia);
- 2) fragment baletu służący ekspozycji bohaterki, bohatera, zespołu, np. krótka wstępna część *pas de deux*.

GRAND PAS

fragment baletu, który jest czystym popisem tanecznym. Zwykle składa się z *entrée*, *adagia*, tańca lub tańców zespołowych, tańców solowych i finałowej *cody*. Jeśli sekwencja *grand pas* zawiera elementy fabularne, nosi nazwę *grand pas d'action*; jeśli choreografia wykorzystuje wyłącznie technikę tańca klasycznego, bez udziału tańców charakterystycznych – *grand pas classique*; jeśli z tańcami charakterystycznymi – *grand pas caractère*. Najbardziej znane jest *Grand pas classique* stworzone i dodane do wznowienia baletu *Paquita* w 1881 przez Mariusa Petipę.

PAS DE DEUX

duet mający prezentować grację i techniczne mistrzostwo wykonawców, najczęściej najbardziej popisowa, kulminacyjna część baletu. Tradycyjna forma *pas de deux* uformowała się w epoce romantyzmu w 2. poł. XIX w. i przetrwała do dziś w choreografiach np. Jules’a Perrota i Mariusa Petipy. Klasyczne *pas de deux* składa się z *entrée*, *adagia* obojga tancerzy, wariacji, czyli solo tancerza, wariacji tancerki i *cody*. W baletach współczesnych może być wykonywane również przez tancerzy tej samej płci, a jego struktura może być dowolna (z elementami solowymi lub bez).

Zespół baletowy

BALERINA

tancerka wykształcona w technice tańca klasycznego, tańcząca w balecie.

CORPS DE BALLET

termin ten początkowo odnosił się do całego zespołu baletowego, obecnie oznacza grupę tancerek i tancerzy, którzy regularnie wykonują tańce zespołowe. *Corps de ballet* to swoiste tło dla solistów, ale także zbiorowy bohater dużych widowisk baletowych, oddziałujący efektem masowych, perfekcyjnie zsynchronizowanych choreografii nie tylko na wizualność widowiska, ale i jego dramaturgię. Słynne sceny z baletów klasycznych, w których *corps de ballet* odgrywa szczególną rolę, to np. scena Królestwa Cieni w *Bajaderze*, a także akt II i akt IV *Jeziora łabędziego* oraz akt II *Giselle*.

ÉTOILE

najwyższa ranga wśród solistów w hierarchii zespołu baletowego Opery Paryskiej, tytuł nadawany najwybitniejszym tancerzom i tancerkom tej sceny.

KORYFEJ/KORYFEJKA

termin zaczerpnięty z terminologii teatralnej starożytnej Grecji, w której oznaczał przewodnika chóru. W zespole baletowym tancerz/tancerka wykonujący niewielkie role solowe; jest to pozycja pomiędzy *corps de ballet* a solistą/solistką. Zazwyczaj koryfeje i koryfejki wykonują tańce w mniejszych grupach (np. przyjaciółki, drużyny, kawalerowie, przyjaciele głównych bohaterów) lub niewielkie partie solowe.

PIERWSZY TANCERZ / PIERWSZA TANCERKA; PREMIER DANSEUR / PREMIÈRE DANSEUSE

najwyższa ranga artysty tańca w hierarchii zespołu baletowego, przyznawana zwykle na wniosek kierownika zespołu baletowego przez dyrektora teatru, na znak uznania dla najlepszego artysty wyróżniającego się nie tylko błyskotliwą, doskonałą techniką, ale także wybitną osobowością i sceniczną charyzmą.

PRIMABALERINA

tytuł wywodzący się z włoskiej tradycji baletowej (*prima* – „pierwsza”, *balerina* – „tancerka”), przyznawany zwykle przez dyrekcję teatru na wniosek kierownika zespołu baletowego na znak uznania dla najlepszej tancerki, artystki tańca wykonującej wiodące role w repertuarze baletowym, wyróżniającej się nie tylko błyskotliwą, doskonałą techniką, kunsztem aktorskim, ale także wybitną osobowością sceniczną i charyzmą. W Operze Paryskiej primabalerinie odpowiada tytuł *étoile* – przyznawany tancerkom i tancerzom.

Podstawowe zasady techniki tańca klasycznego

POZYCJE BALETOWE

W nauczaniu klasycznej techniki baletowej funkcjonują utrwalone i ściśle określone pozycje ułożenia nóg i rąk tancerza/tancerki.

Za podstawowe uznaje się pięć pozycji ułożenia stóp:

I – stopy wykręcone na zewnątrz, złączone piętami, ustawione w jednej prostej linii;

II – stopy wykręcone na zewnątrz, rozsunięte na odległość równą długości stopy, ustawione na jednej linii;

III – stopy wykręcone na zewnątrz, skrzyżowane na wysokości śródstopia;

IV – stopy wykręcone na zewnątrz, ustawione równolegle, odsunięte od siebie na szerokość małego kroku;

V – nogi skrzyżowane, stopy wykręcone na zewnątrz, ustawione równo jedna przed drugą, ciasno przylegające, końce palców jednej stopy znajdują się przy pięcie drugiej stopy.

Wszystkie te pozycje wymagają zastosowania pojęcia *en dehors*.

Podstawowe pozycje rąk (według metody Waganowej):

I – obie ręce lekko zaokrąglone, dłonie uniesione z przodu na wysokość pępka, palce dłoni nie stykają się;

II – obie ręce otwarte do boku, lekko zaokrąglone, utrzymywane nieco poniżej linii ramion;
III – obie ręce zaokrąglone podniesione nad głowę, z dłońmi pozostającymi w zasięgu wzroku, palce dłoni nie stykają się.

Pozy oraz kierunki wykonywania ruchu

ARABESQUE

poza tańca klasycznego wykonywana na jednej nodze, podczas gdy druga noga wyciągnięta jest w tył i podniesiona na określoną wysokość. Korpus pozostaje prosty. Wyróżnia się cztery podstawowe formy *arabesque* w zależności od ustawienia pozycji tancerza w stosunku do widza (*épaulement*), układu rąk oraz pozycji głowy.

ATTITUDE

jedna z głównych póz tańca klasycznego, jej cechą charakterystyczną jest uniesiona na określoną wysokość noga, lekko zgięta w kolanie (w przód, w tył lub do boku). Przyswojona przez różne szkoły tańca nadające jej zróżnicowany charakter związany z pochodzeniem danej metody nauczania lub stylu szkoły tańca (np. Enrico Cecchetti, Augusta Bournonville’a, Agrypiny Waganowej, szkoły francuskiej), a także z estetyką stosowaną w choreografii.

CROISÉ

Poza tańca klasycznego, w której ciało tancerza jest ustawione po przekątnej względem widza, ze skrzyżowanymi nogami. Poza *croisé* może być wykonywana w przód i w tył, na podłodze lub z uniesieniem nóg na określoną wysokość. *Croisé* jest przeciwieństwem *effacé*.

DERRIÈRE

w technice klasycznej oznacza „w tył”, „do tyłu” – termin dodawany do nazwy *pas* dla określenia kierunku wykonania *pas*, skoku lub pozy.

DEVANT

w technice klasycznej – ruch wykonywany „do przodu”.

ÉCARTÉ

ciało tancerza ustawione jest w pozycji po przekątnej, jedna noga otwarta jest do boku (*à la seconde*), oparta palcami na podłodze lub uniesiona na wybraną wysokość. *Écarté* wykonuje się w pozie w przód i w tył. Zwieńczeniem pozy jest ustawienie rąk, odchylenie korpusu i praca głowy.

EFFACÉ (EN OUVERT)

poza charakteryzująca się otwartym układem ciała, w której ciało tancerza zwrócone jest po przekątnej względem widza, a jego nogi nie krzyżują się. Może być wykonywana na podłodze lub z uniesieniem nóg na określoną wysokość, do przodu lub do tyłu. Charakter pozy nadają ustawienia ciała, rąk i głowy.

EN ARRIÈRE

„wstecz” lub „w tył”, oznacza, że *pas* ma być wykonywane w tył od publiczności.

EN AVANT

„do przodu” – oznacza kierunek wykonania *pas* w przód, do publiczności.

EN DEDANS

ułożenie nóg charakteryzujące się skierowaniem palców stóp do wewnątrz; także: kierunek ruchu wykonywanego do wewnątrz oraz obrotów wykonywanych w kierunku nogi postawnej.

EN DEHORS

fundamentalna zasada techniki tańca klasycznego – wykręcenie całych nóg tancerza w kierunku zewnętrznym, poczynając od stawu biodrowego; także: ruch ukierunkowany na zewnątrz (przeciwieństwo *en dedans*) lub pojęcie znajdujące zastosowanie we wszystkich piruetach i *tour* (obroty wykonywane w kierunku przeciwnym do nogi postawnej).

EN FACE

ustawienie tancerza frontalnie w stosunku do widowni.

ÉPAULEMENT

termin opisujący pozycję ciała tancerza osiągniętą przez zwrot/rotację korpusu, ramion i głowy w stosunku do bioder. Tancerz jest ustawiony w półprofilu, w diagonalu (po przekątnej) w odniesieniu do widza (*épaulement croisé* i *épaulement effacé*). Użycie zwrotów *épaulement* nadaje poszczególnym *pas* artystyczny, taneczny charakter.

OUVERT

„otwarty” – określenie dodawane do nazwy pozy lub *pas* w odróżnieniu od *fermé* (zamknięty).

Wybrane terminy techniki tańca klasycznego

ADAGIO

- 1) druga część *pas de deux* utrzymana w wolnym tempie, najczęściej o charakterze lirycznym, z wykorzystaniem elementów partnerowania;
- 2) jedno z ćwiczeń kanonu tańca klasycznego utrzymane w wolnym tempie, z wykorzystaniem m.in. *grands développés*, *attitudes*, *arabesques*, *aplomb* i *port de bras*. Wykonywane w kombinacjach przy drążku i na środku sali.

ALLEGRO

- 1) taniec solowy z dużą liczbą skoków i technicznej pracy stóp (także na *pointach*) – część składowa większości *entrées*, wariacji oraz *codés* w baletach klasycznych;
- 2) część lekcji tańca klasycznego na środku sali, zwykle utrzymana w żywym tempie; jej przebieg zaczyna się od niewysokich i nieskomplikowanych skoków i szybkich obrotów (*petit allegro*), aż po duże skoki i kombinacje z przestrzennym wykorzystaniem sali baletowej (*grand allegro*).

ALLONGÉ

- 1) układ rąk – wydłużony, w odróżnieniu od *arrondi*;

- 2) ruch w tańcu klasycznym, który rozpoczyna lub kończy ćwiczenie i polega na delikatnym odchyleniu i przygotowaniu dłoni do wykonania kombinacji lub jej wykończenia, np. przy zmianie pozy;
- 3) pojęcie *allongé* może dotyczyć również pracy polegającej na wydłużeniu ciała bądź nóg tancerza.

APLOMB

- 1) stan stabilnej równowagi ciała tancerza podczas pozy lub ruchu, przy wykonywaniu ćwiczeń i choreografii scenicznych, także na *pointach*;
- 2) *aplomb* jest odpowiednikiem pojęcia i świadomości odczuwania własnej osi ciała przez tancerza.

ARRONDI

zaokrąglony układ rąk (od barku do palców) w odróżnieniu od *allongé*.

BALANCÉ

pas tańca klasycznego wykonywane najczęściej w rytmie walca, w różnych kierunkach i formach – do boku (w stronę prawą lub lewą), w przód i w tył.

BARRE

drewniany drążek stanowiący wyposażenie każdej sali baletowej, może być wolnostojący, przenośny lub przytwierdzony do ściany. Drążek służy jako pomoc przy początkowych ćwiczeniach rozgrzewających, pomaga także przy korektach ustawienia korpusu. „Drążkiem” potocznie określana jest także pierwsza część lekcji tańca klasycznego, zawierająca ćwiczenia przy drążku.

BATTEMENT(S)

jedno z podstawowych ćwiczeń w technice klasycznej – ruch polegający na wysuwaniu i dosuwaniu wykręconej nogi pracującej do nogi postawnej. Wśród grupy ćwiczeń *battements* znajdują się m.in. *battement tendu*, *battement jeté*, *battement frappé*, *battement fondu*, *grand battement*.

BATTEMENT BATTU

drobne i energiczne ruchy nogi pracującej (od kolana po stopę), uderzające palcami w okolice *cou de pied* nogi postawnej, jak np. w finale adagia Odetty i Zygryda w akcie II *Jeziora łabędziego*. Wykonywane również w ćwiczeniach przy drążku i na środku sali.

CHAÎNÉS

ciąg pólóbrotów na *pointach* lub półpalcach obu stóp, w pozycji V nóg, wykonywanych w serii, które łączą się – jeden *en dehors* i jeden *en dedans* – stąd ich nazwa *chaînés* (łańcuch); *chaînés* wykonywane są najczęściej po przekątnej, po kole lub po prostej.

CHASSÉ

skok z przesunięciem, przy którego wykonaniu jedna noga „dogania” drugą, łączy się z nią w pozycji V w najwyższym punkcie skoku. Może być samodzielnym *pas* lub może być wykonywane jako *pas* łączące między innymi skokami.

ĆWICZENIE (*exercice*) lub ĆWICZENIA (*exercices*)

seria ćwiczeń przy drążku i na środku sali, stanowiąca obowiązkowy kod tańca klasycznego, będąca częścią składową każdej lekcji baletu. Ćwiczenia są niezbędne do poznania i wypracowania techniki tańca klasycznego oraz uzyskania maksymalnej kontroli i elastyczności ciała.

DÉVELOPPÉ (*battement développé*)

wchodzi w skład różnych ćwiczeń, np. *adagia*, jak również *allegra*. Ruch, podczas którego noga pracująca przesuwa się po nodze postawnej, a następnie otwiera się na określoną wysokość w przód, w bok lub w tył aż do całkowitego wyprost. Obie nogi zachowują wykręcenie.

FOUETTÉ(S) EN TOURNANT

dynamiczne, wirtuozerskie obroty na *pointach*, wykonywane w liczbie 16 lub 32 obrotów na jednej nodze, z drugą nogą pracującą do boku, stanowiące najczęściej kulminację popisu tancerki w baletach klasycznych, zwykle w *pas de deux*, np. w *Jeziorze łabędzim* w akcie III i w *Don Kichocie*. *Fouettés* mogą być komplikowane przez zmianę tempa obrotów, podniesienie nogi na 90 stopni itp.

GRAND BATTEMENT

dynamiczne wyrzucenie prostej nogi pracującej na określoną wysokość, przy utrzymaniu stabilnej nogi postawnej. Wykonuje się w kierunkach do przodu, do tyłu i do boku, w różnych wariantach.

GRAND JETÉ

duży skok z przesunięciem, zbudowany z otwarcia obu nóg w formę szpagatu w powietrzu. Może być wykonywany w różnych wariantach, jak np. *jeté passé*, *jeté entrelacé*, *jeté en tournant*. Typowy dla *grand allegro*.

JETÉ

skok z jednej nogi na drugą, element ćwiczeń z małego *allegro* (*petit allegro*). Może być wykonywany w różnych wariantach i kierunkach, także na *pointach* i *en tournant*.

PAS

krok wykonywany zgodnie z zasadami tańca klasycznego, np. *pas de chat*; także nazwa konkretnego tańca (zamkniętego fragmentu) w balecie klasycznym, np. *pas de quatre* (taniec czterech łabędzi w *Jeziorze łabędzim*); wieloczęściowa forma taneczna w balecie klasycznym, np. *pas de deux* i *pas de trois*.

PIQUÉ

- 1) dynamiczne uderzenie wyciągniętej na określoną wysokość nogi palcami o podłogę, po którym następuje jej powrót na wcześniejszą wysokość;
- 2) dynamiczne wejście w określoną pozę (np. *arabesque*, *attitude*) bezpośrednio na półpalec lub *pointes* (*jeté piqué*);
- 3) *en tournant*: *tour piqué* jest obrotem *en dedans* na jednej nodze, z drugą nogą ułożoną w pozycji *sur le cou-de-pied* lub *passé retiré*, może być wykonywane w serii, najczęściej po przekątnej (*diagonale*) lub po kole (*manège*).

PIROUETTE

piruet; obrót wykonywany w pozycji stojącej na jednej nodze, podczas gdy druga znajduje się w określonym położeniu (*sur le cou-de-pied*, na *passé*, *à la seconde* i in.). Piruety mogą być pojedyncze, podwójne, potrójne i więcej, w zależności od predyspozycji wykonawczej. Mogą być wykonywane *en dehors* i *en dedans*.

PLIÉ

stanowi fundamentalny element techniczny w tańcu klasycznym, zarówno w *pas* wykonywanych na podłodze, jak i w skokach. Prawie wszystkie baletowe *pas* rozpoczynają się i kończą przez *demi plié*. Jest elementem uplastycznienia ruchu, amortyzowania i wybicia do skoku. Oznacza zgięcie kolan jednej lub obu nóg; *demi plié* – zgięcie obu kolan bez odrywania pięt od podłogi; *grand plié* – *pas* polegające na maksymalnym zgięciu nóg w obu kolanach z oderwaniem pięt od podłogi, z wyjątkiem pozycji II (w której nie odrywa się pięt od podłogi).

PORT DE BRAS

sposób prowadzenia rąk z osiągnięciem harmonii i powiązania jednej pozycji z kolejną. Praca rąk stanowi uzupełnienie baletowych *pas*, ma ogromne znaczenie i jest wyznacznikiem stylu choreograficznego. Każda ze znanych szkół tańca wypracowała własny styl *port de bras*.

RELEVÉ

wejście na *pointes* lub półpalce, wykonywane na dwóch nogach lub na jednej, z poprzedzającym je *demi plié* lub bez; wykonywane jako ćwiczenie przy drążku oraz na środku sali, we wszystkich pozycjach nóg.

SISSONNES

skok z dwóch nóg na jedną, wykonywany w miejscu lub z przesunięciem, we wszystkich kierunkach, także w obrocie (*en tournant*) na określoną wysokość, w różnych wariantach (*sissonne fermée*, *sissonne ouverte* itp.).

WARIACJA, VARIATION (*pas seul*)

popisowy taniec solowy tancerki lub tancerza, często odzwierciedlający wirtuozerię ich techniki tanecznej. Stanowi część składową klasycznego *pas de deux* oraz *grand pas de deux*, a także innych form baletowych.

WYKAZ ILUSTRACJI

Il. 1.	Germaine Acogny. ©Hyun Kim.....	29
Il. 2.	Warsztaty z Tonym Orrico w ramach Alternatywnej Akademii Tańca, Art Stations Foundation, Poznań 2014. Fot. Jakub Wittchen. ©Art Stations Foundation.....	37
Il. 3.	<i>Zielony stół</i> , choreogr. Kurt Jooss, 1945. Fot. Roger Wood. ©Royal Opera House, ArenaPA.....	57
Il. 4.	Josephine Baker, Paryż 1926. Fot. Stanisław Julian Ignacy Ostroróg. ©National Portrait Gallery, Smithsonian Institution	62
Il. 5.	<i>The Four Temperaments</i> , choreogr. George Balanchine, Royal Opera House Covent Garden, Londyn 2015. Fot. Robbie Jack. ©Crobis via Getty Images.....	64
Il. 6.	Balet Tacjanny Wysockiej „Tacjanki” w Warszawie. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe.....	76
Il. 7.	Michał Barysznikow w <i>Apollo</i> , choreogr. George Balanchine dla New York City Ballet, 1979. Fot. Martha Swope. ©The New York Public Library for the Performing Arts.....	88
Il. 8.	Pina Bausch. Fot. Wilfried Krüger. ©Pina Bausch Foundation.....	91
Il. 9.	<i>Święto wiosny</i> , choreogr. Maurice Béjart, Lozanna 1998. Fot. Philippe Pache. ©Gamma Rapho via Getty Images	93
Il. 10.	Polska realizacja spektaklu <i>Gala Jérôme’a Bela</i> , Festiwal Ciało/Umysł, Warszawa 2017. Fot. Marta Ankiersztejn. ©Fundacja Ciało/Umysł.....	95
Il. 11.	Barbara Bittnerówna – fotografia plenerowa. ©Muzeum Teatralne – Teatr Wielki Opera Narodowa	104
Il. 12.	Gerhard Bohner. ©Gert Weigelt.....	115
Il. 13.	<i>Set and Reset</i> , choreogr. Trisha Brown, 1984. ©Jack Mitchell	120
Il. 14.	Centrum w Ruchu, <i>Celebracja</i> , Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, 2018. Artyści: Izabela Chlewińska, Karolina Krackowska, Agnieszka Kryst, Aleksandra Osowicz, Weronika Pelczyńska, Renata Piotrowska-Auffret, Magdalena Ptasznik, Iza Szostak, Karol Tymiński. Fot. Weronika Wysocka. ©Creative Commons	128
Il. 15.	Nigel Charnock podczas prób do spektaklu <i>Happy</i> , Stary Browar Nowy Taniec 2009. Fot. Jakub Wittchen. ©Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk	131
Il. 16.	Chińska tancerka i choreografka Wen Hui. ©Richy Wong.....	138
Il. 17.	Rosalia Chladek, ok. 1931. ©Ullstein Bild via Getty Images.....	143
Il. 18.	Otwarcie Igrzysk Olimpijskich, Berlin 1936. Fot. Max Ehlert. ©Ullstein Bild, ArenaPAL	150
Il. 19.	Paweł Chynowski, John Butler, Maria Krzyszkowska i Hans van Manen. Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński	159
Il. 20.	Od lewej Birgit Cullberg oraz Elsa Marianne von Rosen podczas prób, Kungliga Operan, Sztokholm 1954. ©Royal Academy of Dance, ArenaPAL	166
Il. 21.	Merce Cunningham (po prawej) z tancerzami, 1975. ©Jack Mitchell	168
Il. 22.	<i>Epitafium dla Don Juana</i> , choreogr. Conrad Drzewiecki, muz. Edward Rudnik, Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, 1974. Fot. Andrzej Florkowski. ©Polski Teatr Tańca/Andrzej Florkowski.....	183
Il. 23.	Isadora Duncan w Teatrze Dionizosa, Ateny, 1903. Fot. Raymond Duncan. ©The Bancroft Library Portrait Collection, University of California, Berkeley....	186

Il. 24.	<i>Oniegin</i> , choreogr. Boris Eifman, na pierwszym planie solista Oleg Gabyszew, Teatr Wielki – Opera Narodowa 2009. Fot. Ewa Krasucka. ©Ewa Krasucka/Eifman Ballet	189
Il. 25.	<i>Casi-casa</i> , choreogr. Mats Ek, Compania Nacional de Danza, Teatros del Canal, Madryt 2014. ©Fot. Quim Llenas. Getty Images	190
Il. 26.	<i>In the middle somewhat elevated</i> , choreogr. William Forsythe. ©Dominik Mentzos....	208
Il. 27.	<i>Dance of the Lily</i> , choreogr. i wykonanie Loïe Fuller, 1896. Fot. Theodore Riviere. ©Imagno, Getty Images	213
Il. 28.	Valeska Gert, 1930. Fot. Elli Marcus. ©Ullstein Bild, ArenaPAL	220
Il. 29.	<i>Tempus Fantasy</i> , choreogr. Jacek Gębura, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu 2015. Fot. Łukasz Giza. ©Teatr Muzyczny Capitol	222
Il. 30.	Ewa Głowacka jako Odetta w <i>Jeziorze łabędzim</i> . Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński.....	224
Il. 31.	Na zdjęciu: Zygmunt Molik, Mieczysław Janowski. Opole 1964. ©Teatr Laboratorium / Archiwum Instytutu im. Jerzego Grotowskiego	232
Il. 32.	Loda Halama, fotografia sytuacyjna. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	240
Il. 33.	<i>Solo mit Sofa</i> , choreogr. i wykonanie Reinhild Hoffmann. ©Gert Weigelt	252
Il. 34.	Jadwiga Hryniewiecka w tańcu z czynelami, fotografia sytuacyjna, 1934. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	260
Il. 35.	Doris Humphrey, 1932. ©Performing Arts Images, ArenaPAL.....	264
Il. 36.	Festspielhaus w Hellerau, siedziba Instytutu Émile’a Jaques-Dalcroze’a. Fot. Tomasz Nowak. ©Tomasz Nowak	281
Il. 37.	Bill T. Jones oraz Arnie Zane, 1984. ©Jack Mitchell, Getty Images.....	295
Il. 38.	Pantomima taneczna <i>Dziś Strauss</i> w wykonaniu zespołu baletowego Kurta Joossa, Warszawa 1937. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	297
Il. 39.	<i>Alicja w Krainie Czarów</i> , choreogr. Elżbieta Pańtak, Grzegorz Pańtak, Kielecki Teatr Tańca. Fot. Bartosz Kruk. ©Kielecki Teatr Tańca.....	316
Il. 40.	Ryszard Krawucki oraz Bożena Kociołkowska jako Odylia w <i>Jeziorze łabędzim</i> , choreogr. Boris Chaliułow, Teatr Wielki w Warszawie 1973. Fot. Edward Hartwig. ©Ewa Hartwig-Fijałkowska.....	322
Il. 41.	<i>King Lear</i> , Johann Kresnik. ©Gert Weigelt	341
Il. 42.	Maria Krzyszkowska w <i>Kopciuszk</i> u Siergieja Prokofjewa, choreogr. i reż. Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie, 1969. Fot. Edward Hartwig, Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Warszawie. ©Ewa Hartwig-Fijałkowska	352
Il. 43.	<i>Ślub</i> Igora Strawińskiego, choreogr. Jiří Kylián, Teatr Opery i Baletu w Permie. Pokaz podczas konkursu Złota Maska w Moskwie, 2013. ©Sputnik Images, ArenaPAL	361
Il. 44.	Rudolf Laban z uczniami, 1920. ©Keystone France via Getty Images	363
Il. 45.	José Limón (na pierwszym planie) z tancerzami, 1964. ©Jack Mitchell.....	370
Il. 46.	<i>Historie, których nigdy nie opowiedzieliśmy</i> , od lewej: Ryszard Kalinowski, Beata Mysiak (wcześniej: Pałka), Anna Żak, Wojciech Kaproń, choreogr. i reż. Simone Sandroni, Lubelski Teatr Tańca, Centrum Kultury w Lublinie, 2013. Fot. Piotr Jaruga. ©Lubelski Teatr Tańca	377
Il. 47.	Jacek Łumiński podczas zajęć ze studentami na Wydziale Teatru Tańca Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, Bytom 2009. Fot. Bartłomiej Barczyk. ©Agencja Gazeta	381

Il. 48.	<i>May B</i> , Compagnie Maguy Marin. Fot. Hervé Deroo. ©Hervé Deroo/Cie Maguy Marin	388
Il. 49.	Wayne McGregor: <i>FAR</i> , Company Wayne McGregor, Sadler's Wells 2010. Fot. Ravi Deepres. ©Company Wayne McGregor.....	390
Il. 50.	Zespół baletowy Janiny Mieczysławskiej w <i>Tańcu chłopskim</i> , Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Wiedniu, 1934. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe.....	397
Il. 51.	Ruth Sorel-Abramowicz w tańcu solowym <i>Matka</i> , Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie, 1933. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	404
Il. 52.	Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie, 1933, rozdanie nagród w Teatrze Wielkim. W pierwszym rzędzie (od drugiej osoby od lewej): Irena Prusicka, Karol Bertoni, Halina Szmolcówna, Stanisław Brzeziński, Wacław Jędrzejewicz, Warszawa 1933. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	407
Il. 53.	Mikołaj Mikołajczyk w spektaklu solowym <i>Projekt: Tomaszewski</i> , Komuna Warszawa 2012. Fot. Marta Ankiersztejn. ©Komuna Warszawa/Marta Ankiersztejn...	408
Il. 54.	<i>Time</i> , choreogr. i wykonanie Wojciech Mochnej i Melissa Monteros. Fot. Mike Sinnott. ©W&M Dance Company	413
Il. 55.	<i>Venezuela</i> , choreogr. Ohad Naharin, Batsheva Dance Company, 2017. Fot. Ascaf. ©Batsheva Dance Company	422
Il. 56.	Pola Nireńska w tańcu <i>Krzyk</i> , Warszawa 1933. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe...	442
Il. 57.	Wacław Niżyński w <i>Duchu róży</i> , 1911. ©Performing Arts Images, ArenaPAL.....	446
Il. 58.	<i>Admiring La Argentina</i> , Kazuo Ohno, Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Nancy 1980. Fot. Tadeusz Rolke. ©Agencja Gazeta	460
Il. 59.	Iwona Olszowska podczas wykładu performatywnego <i>Serce zRozum</i> , koncepcja i wykonanie Iwona Olszowska, Magdalena Przybysz, Kraków 2011. Fot. Jakub Wittchen. ©Jakub Wittchen	462
Il. 60.	Krzysztof Pastor. Fot. Łukasz Murgrabia. ©Teatr Wielki – Opera Narodowa...	477
Il. 61.	<i>Out of context – for Pina</i> , choreogr. Alain Platel, les ballets C de la B, 2010. Fot. Chris Van der Burght. ©Chris Van der Burght	481
Il. 62.	Polski Balet Narodowy: <i>Jezioro łabędzie</i> w inscenizacji Krzysztofa Pastora, na pierwszym planie Chinara Alizade i Vladimir Yaroshenko, Polski Balet Narodowy, 2017. Fot. Ewa Krasucka. ©Teatr Wielki – Opera Narodowa	494
Il. 63.	Polski Balet Parnella, fragment występu, 1939. Fot. Henryk Schabenbeck. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	495
Il. 64.	Zofia Wójcikowska i Zbigniew Kiliński w balecie <i>Harnasie</i> , Polski Balet Reprezentacyjny, Warszawa 1938. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	497
Il. 65.	Uczennice Szkoły Tańca Janiny Mieczysławskiej podczas ćwiczeń tanecznych z instrumentami, 1928. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe.....	504
Il. 66.	Uczennice Prywatnej Szkoły Gimnastyki i Tańca Artystycznego Ireny Prusickiej podczas kursu wakacyjnego w Druskenikach. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe.....	504
Il. 67.	Irena Prusicka, Drezno 1929. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	520
Il. 68.	<i>Sześć skrzydeł aniołów</i> , choreog. Jacek Przybyłowicz, Polski Balet Narodowy, 2012. Fot. Ewa Krasucka. ©Teatr Wielki – Opera Narodowa	524
Il. 69.	<i>Rosas danst Rosas</i> , choreogr. Anne Teresa de Keersmaecker, 1983. Fot. Jean-Lub Tanghe. ©Rosas.....	534

Il. 70.	Zofia Rudnicka i Anna Białecka w spektaklu <i>Fedra</i> , choreogr. Serge Lifar, Teatr Wielki w Warszawie, 1978. Fot. Leon Myszkowski. ©Archiwum Państwowe w Warszawie.....	540
Il. 71.	<i>Balet triadyczny</i> Oskara Schlemmera, egzemplarz reżyserski dla Hermanna Scherchena, zdjęcie zbiorowe, 1927. Fot. Ernst Schneider. ©Apic, Getty Images	552
Il. 72.	Olga Sławska, 1937. ©Narodowe Archiwum Cyfrowe	559
Il. 73.	Joanna Czajkowska i Jacek Krawczyk w spektaklu <i>Alchemik Halucynacji</i> , Teatrzyk Okazjonalny. Fot. Radosław Orłowski. ©Sopocki Teatr Tańca.....	562
Il. 74.	Ruth St. Denis w spektaklu <i>Yogi, Jacob's Pillow</i> , Becket USA, 1956. ©Jack Mitchell, Getty Images.....	566
Il. 75.	Janusz Orlik w spektaklu <i>KODA (a tribute)</i> , choreogr. Janusz Orlik i Joanna Leśniewska, Art Stations Foundation, Poznań 2019. Fot. Maciej Zakrzewski. ©Art Stations Foundation	571
Il. 76.	<i>ja, bóg</i> , reż. i wykonanie Tomasz Rodowicz i Joanna Chmielecka (na zdjęciu), ruch sceniczny Joanna Jaworska, konsultacje reżyserskie Waldermar Raźniak, muzyka Tomasz Krzyżanowski, Art_Inkubator w Fabryce Sztuki w Łodzi, 2019. Fot. Rami Shaya. ©Teatr CHOREA.....	574
Il. 77.	<i>Akrobaci, kwiaty i księżyc pomiędzy</i> , choreogr. Hanna Strzemiecka, Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, 2002. Fot. Iwona i Jarosław Cieślukowscy. ©Iwona i Jarosław Cieślukowscy	576
Il. 78.	Stanisław Szymański i Barbara Olkuszniak w spektaklu <i>Samotność</i> , choreogr. Witold Gruca, muz. Augustyn Bloch. Fot. Edward Hartwig, Teatr Wielki w Warszawie, 1968, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Warszawie. ©Ewa Hartwig-Fijałkowska.....	594
Il. 79.	<i>Poza światem</i> , choreogr. Jacek Łumiński, Śląski Teatr Tańca, Chatka Żaka w Lublinie, 2006. Fot. Piotr Wolszczak. ©Piotr Wolszczak	596
Il. 80.	Choreograf nurtu tańca conceptualnego Raimund Hoghe jako Maria Callas w spektaklu solowym <i>36 Avenue Georges Mandel</i> , Art Stations Foundation, Poznań 2011. Fot. Jakub Wittchen. ©Art Stations Foundation	607
Il. 81.	<i>Café Müller</i> , choreogr. Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal, Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Nancy, 1980. Fot. Tadeusz Rolke. ©Agencja Gazeta.....	624
Il. 82.	<i>Nomadka</i> , Amareya Dance Theatre, Klub Żak 2012. Fot. Ernest Winczyk. ©Amareya Dance Theatre.....	627
Il. 83.	Katarzyna Chmielewska i Leszek Bzdyl w spektaklu <i>Duety Nieistniejące</i> Teatru Dada von Bzdülów. Fot. Jakub Wittchen. ©Jakub Wittchen/Dada von Bzdülów....	631
Il. 84.	<i>Poniżej nieba, czyli seks po polsku</i> , choreogr. Witold Jurewicz, Muszla Koncertowa w Parku Saskim w Lublinie 2006. Fot. Piotr Wolszczak. ©Piotr Wolszczak	639
Il. 85.	<i>Luminesmachia</i> , reż. i choreogr. Katarzyna Skawińska, Teatr Tańca DF, Teatr Groteska w Krakowie 2010. Fot. Ilja van de Pavert. ©Ilja van de Pavert.....	640
Il. 86.	Henryk Tomaszewski jako Figurka Śmierci w <i>Strzelnicy</i> z Programu V pt. <i>Gabinet osobliwości</i> . Fot. Stefan Arczyński. ©Muzeum Teatru im. Henryka Tomaszewskiego, Muzeum Miejskie Wrocławia.....	650
Il. 87.	Próba spektaklu <i>W Przechłapanem</i> , choreogr. Rafał Urbacki, fot. Krzysiek Krzysztofiak, ze zbiorów Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. ©Krzysiek Krzysztofiak.....	665

Il. 88.	Grupa Future V / Malta Festival Poznań 2018. Fot. Maciej Zakrzewski. ©Malta Festival	669
Il. 89.	<i>Körper</i> , choreogr. Sasha Waltz, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 2002. Fot. Bernd Uhlig. ©Sasha Waltz & Guests	671
Il. 90.	Emil Wesołowski jako Zła Wróżka Carabosse w <i>Śpiącej królownie</i> , Teatr Wielki w Warszawie 1986. Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński.....	676
Il. 91.	Mary Wigman. ©Ullstein bild via Getty Images.....	687
Il. 92.	Opera <i>Einstein on the Beach</i> , reż. Robert Wilson, muz. Philip Glass, choreogr. Lucinda Childs, Montpellier 2012. Fot. Lucie Jansch. ©Lucie Jansch/Robert Wilson Company.....	689
Il. 93.	Waldemar Wołk-Karaczewski w spektaklu <i>Córka źle strzeżona</i> , choreogr. Frederick Ashton. Fot. Juliusz Multarzyński. ©Juliusz Multarzyński.....	699
Il. 94.	<i>Cień</i> , choreogr. i wyk. Ewa Wycichowska, Łódź 1985. Fot. Chwalisław Zieliński. ©Teatr Wielki w Łodzi.....	703
Il. 95.	Piotr Zajlich jako Mefisto w <i>Panu Twardowskim</i> Ludomira Różyckiego, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 9 V 1921. ©Muzeum Teatralne – Teatr Wielki Opera Narodowa	709

REDAKTOR INICJUJĄCY
Urszula Dzieciatkowska

REDAKCJA
Magdalena Granosik

SKŁAD I ŁAMANIE
AGENT PR

KOREKTA TECHNICZNA
Anna Jakubczyk

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH
Monika Rawska

Grafika wykorzystana na okładce stworzona na podstawie WikimediaCommons/Inigolv

© Copyright by Authors, Łódź 2022

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.09438.19.0.K

Ark. wyd. 55,6; ark. druk. 45,75

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

Słownik tańca współczesnego to znakomita inicjatywa naukowa i redakcyjna. Zrealizowany projekt jest właściwym odpowiednikiem europejskich wydawnictw z różnych dziedzin sztuki, mogącym śmiało z nimi dialogować. Spowodowana wieloletnim historycznym opóźnieniem luka ma szansę zapełnić się pracą kumulującą wiedzę zarówno o czasach przeszłych, jak i zjawiskach bieżących, często wypływających z tradycji. Zaproponowany układ tematyczny haseł pozwala na wnikliwe dotarcie do treści poznawczych, często dotyczących zagadnień dotąd w Polsce niedefiniowanych. Tym większa odpowiedzialność stanęła przed zespołem redakcyjnym, który musiał podjąć kluczowe decyzje nie tylko na etapie redagowania haseł, ale już podczas wstępnego wyboru i selekcji uwzględnianych informacji.

Prof. dr hab. Ewa Wycichowska

W minionych dwóch dekadach sztuka tańca współczesnego w Polsce zaczęła się dynamicznie rozwijać, czemu towarzyszy także rozwój badań nad tańcem. Świetnym efektem tego zjawiska jest *Słownik tańca współczesnego* zrealizowany w ramach zespołowego projektu naukowego. Jest to publikacja niezmiernie potrzebna praktykom – tancerzom i choreografom, adeptom sztuki tańca – oraz badaczom, ale zapewne spotka się też z zainteresowaniem studentów kierunków humanistycznych i artystycznych oraz szerokiego grona miłośników tańca. Zespół autorów gwarantuje wysoki poziom tej publikacji, gdyż tworzą go doświadczeni badacze teatru/tańca, redaktorzy, którzy dowiedli już swoich kompetencji wydawniczych oraz osoby posiadające przygotowanie praktyczne. Doskonałym rozwiązaniem wydaje mi się także opublikowanie wersji elektronicznej *Słownika*, co przedłuży jego żywot i poszerzy krąg odbiorców.

Prof. dr hab. Dobrochna Ratajczakowa

Celowość wydania *Słownika tańca współczesnego* jest poza wszelką dyskusją. Jest to przedsięwzięcie ze wszech miar pionierskie, nie ma bowiem w Polsce tego typu publikacji. W ogóle opracowań dotyczących tańca współczesnego, głównych jego nurtów, kierunków rozwoju, a przede wszystkim biogramów najważniejszych artystów, charakterystyki ośrodków sztuki tanecznej, szkół artystycznych sprofilowanych pod kątem tańca i instytucji wspierających jego rozwój nie tylko w Polsce, lecz także na świecie po prostu brak. Książka ta, ze względu na proponowane w niej ujęcie tańca od początku XX wieku, zarówno wypełnia poważną lukę w badaniach nad tańcem w Polsce, inspirując do ich rozwoju, jak i bez wątpienia przyczyni się do wzrostu świadomości na temat sztuki tanecznej w szerokich kręgach.

Dr hab. Dorota Fox, prof. UŚ

**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (42) 665 58 63

Książka dostępna również
jako e-book

ISBN 978-83-8142-729-6

