

WSTĘP  
13

PORUSZONE CIAŁA.  
CHOREOGRAFIE NOWOCZESNOŚCI

—

ESEJ WIZUALNY  
17

KATARZYNA SŁOBODA

PORUSZONE CIAŁA.  
CHOREOGRAFIE NOWOCZESNOŚCI

—

PRZEWODNIK PO WYSTAWIE  
57

SUSAN MANNING

NARÓD I ŚWIAT  
W TAŃCU MODERN  
71

HANNA RASZEWSKA

MODERNIZMY  
TANECZNE W WARSZAWIE  
DWUDZIESTOLECIA  
MIĘDZYWOJENNEGO  
83

KATE ELSWIT

OGLĄDAJĄC  
MODERNISTYCZNE CIAŁA,  
OGLĄDAJĄC  
MODERNISTYCZNY „TANIEC”  
103

INGE BAXMANN

TECHNIKA  
I ORGANICZNOŚĆ:  
SZTUKA I TECHNOLOGIE  
W ŻYCIU  
WEIMARSKIEJ AWANGARDY  
115

FELICIA MCCARREN

MECHANIKA I POETYKA  
MYŚLENIA CIELESNEGO:  
OD BALETU  
ROMANTYCZNEGO  
PO WCZESNY TANIEC MODERN.  
ODZYSKIWANIE HISTORII KOBIET  
133

WOJCIECH KLIMCZYK

AMBIWALENTNA MOC  
NOWOCZESNEGO RYTMU:  
JAQUES-DALCROZE,  
FUCHS I ŚWIĘTO WIOSNY  
147

MARK FRANKO

TANIEC, DEMATERIALIZACJA  
PRACY I PRODUKCYJNOŚĆ TEGO,  
CO CIELESNE  
163

JULIA HOCZYK

KOBIECOŚĆ UCIELEŚNIONA.  
O REPREZENTACJI KOBIECEGO  
CIAŁA W TAŃCU MODERN  
177

NELL ANDREW

SZTUKA ŻYWA

—

AKAROVA I BELGIJSKA  
AWANGARDA  
193

MAŁGORZATA JĘDRZEJCZYK

GDY PRZESTRZEŃ  
STAJE SIĘ FORMĄ.  
KONCEPCJA RZEŻBY KATARZYN  
KOBRO A EKSPERYMENTY  
Z CIAŁEM I PERCEPCJĄ  
W SZTUCE POCZĄTKÓW XX WIEKU  
219

Książka, którą trzymają Państwo w rękach, jest podsumowaniem wystawy *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, którą można było oglądać w Muzeum Sztuki w Łodzi (ms<sup>1</sup> przy ul. Więckowskiego 36) pomiędzy 18 listopada 2016 a 5 marca 2017 roku, a także konferencji *Jak myśli ciało? Cieleśno-ruchowe praktyki doby modernizmu* przygotowanej we współpracy z prof. Małgorzatą Leyko (Katedra Dramatu i Teatru, Instytut Kultury Współczesnej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego), która odbyła się w dniach 3–4 grudnia 2017 roku w ms<sup>2</sup> przy ul. Ogrodowej 19. Teksty, które znajdują Państwo w niniejszym tomie, są w głównej mierze pokłosiem tejże konferencji.

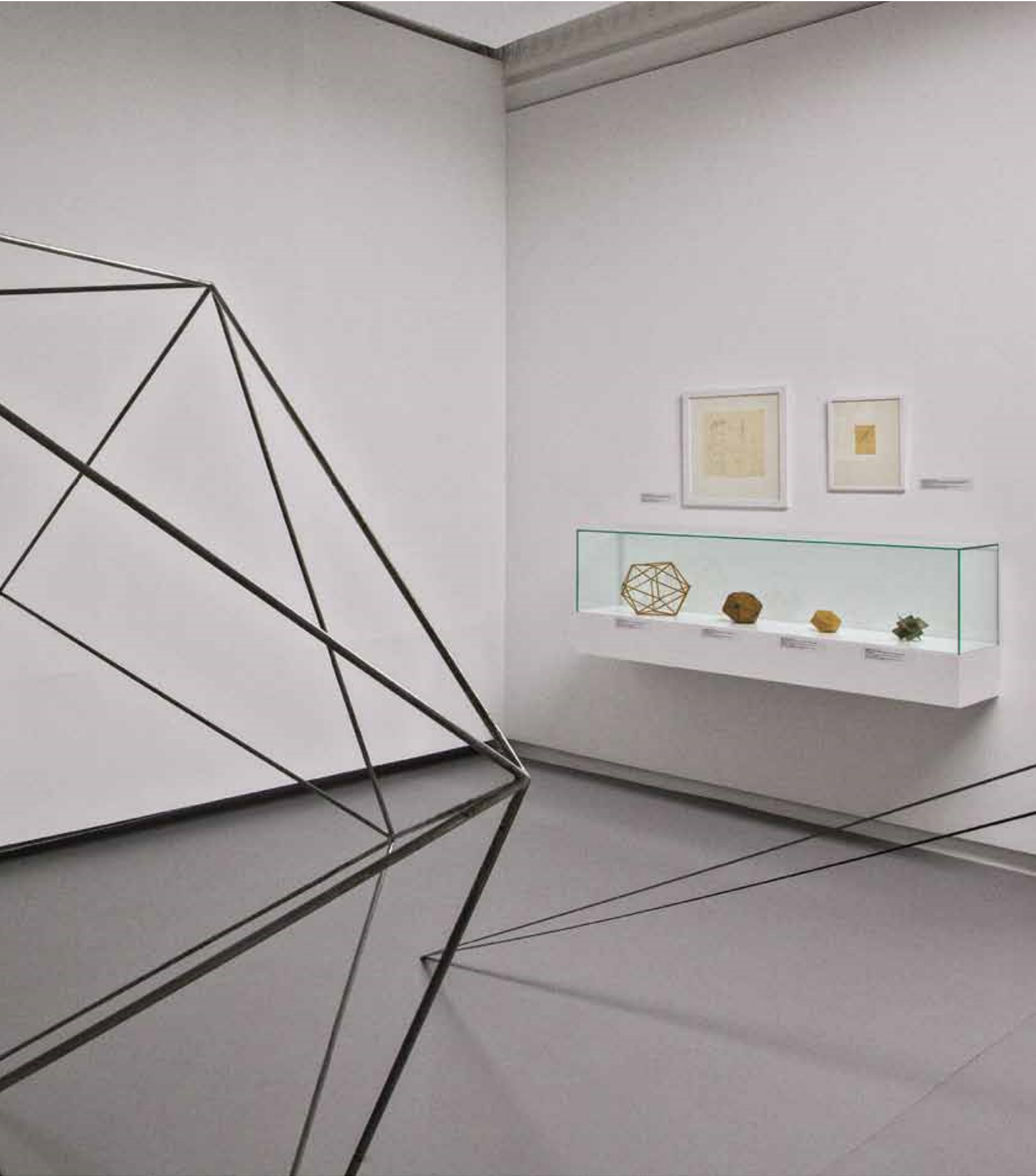
Publikację otwiera esej wizualny dokumentujący wystawę (jej scenografię zaprojektowała Karolina Fandrejewska) i performanse, które odbyły się w jej ramach, a także przewodnik opisujący artystyczne (czy szerzej: kulturowe), społeczne i polityczne wątki obecne na wystawie. Kolejne teksty ukazują globalną (prof. Susan Manning) i lokalną (Hanna Raszewska) trajektorię rozwoju tańca *modern*<sup>1</sup>, zagadnienia percepcji i recepcji tańca w kontekście praktyk scenicznych Republiki Weimarskiej (dr Kate Elswit), kinestetyczny wymiar relacji nauk przyrodniczych i technologii w początkach XX wieku (prof. Inge Baxmann), cielesne aspekty myślenia, wyznaczające nowe ścieżki rozważań na temat historii kobiet (prof. Felicia McCarren), społeczne funkcje rytmu w tanecznych praktykach i teoriach modernizmu (dr hab. Wojciech Klimczyk), taniec jako pracę w kontekście politycznym i filozoficznym (prof. Mark Franko), relacje praktyk tańca *modern* i wczesnych faz ruchów feministycznych (Julia Hoczyk). Tom zamykają teksty dopełniające kluczowe wątki wystawy: tłumaczenie artykułu prof. Nell Andrew, która na przykładzie twórczości Akarovej (belgijskiej tancerki i choreografki) opisuje relacje sztuk wizualnych, tańca, teatru, architektury i muzyki<sup>2</sup>, a także tekst Małgorzaty Jędrzejczyk o relacjach przestrzeni i ruchu ciała w twórczości rzeźbiarskiej i teoretycznej Katarzyny Kobro.

Wystawa, konferencja, a także niniejsza książka stawiają pytania o cielesne i ruchowe doświadczenie nowoczesności w kontekście praktyk artystycznych i społecznych. Oddając książkę w Państwa ręce, mam nadzieję na ożywienie dyskusji na temat kinestetycznych uwarunkowań modernistycznego projektu, a także wpisanie praktyk tanecznych i choreograficznych w szerszy horyzont rozważań na temat sztuki nowoczesnej.

<sup>1</sup> Tak przyjęło się tłumaczyć w literaturze przedmiotu termin *modern dance*. Mianem „tańca nowoczesnego” w Polsce określa się taniec sportowo-rekreacyjny, będący mieszanką różnych stylów i technik.

<sup>2</sup> Tekst ukazał się pierwotnie w magazynie „Art Journal” wydawanym przez College Art Association: N. Andrew, *Living Art: Akarova and the Belgian Avant-Garde*, „Art Journal” 2009, t. 68, nr 2 (lato), s. 26–49, w niniejszym tomie s. 193–216.









Co poruszało ciała w pierwszej połowie XX wieku? Jakie siły, jakie energie, jakie emocje? Był to czas rewolucyjnego fermentu, z którego wyłaniał się nowy człowiek. Jakie ciała stwarzano w wyniku naukowego, artystycznego i społecznego eksperymentu? Jak nowoczesne artystki i nowocześni artyści myśleli o ciele człowieka, jego działaniu i oddziaływaniu, relacjach z otoczeniem – innymi ludźmi, przedmiotami, przestrzenią? „Związkiem człowieka z przestrzenią jest czynność człowieka w tej przestrzeni. Poznajemy przestrzeń działając w niej. Kierunkami orientacyjnymi działania człowieka w przestrzeni są: pion statyki człowieka i każdego przedmiotu, poziom otoczenia, jakie napotykamy z obu stron od siebie i kierunek w głąb, przed siebie, ruch naprzód”<sup>1</sup> – tak o ruchu celowym i zorganizowanym pisali Katarzyna Kobro (1898–1951) i Władysław Strzemiński (1893–1952). Nowy człowiek, który miał podołać wyzwaniom nowych czasów, musiał działać racjonalnie i funkcjonalnie. Pomóc mu w tym miało odpowiednie zaplanowanie jego otoczenia. „Plan i przekroje budynku mają wartość nie same przez się, lecz jako futerał, kierujący ruchami człowieka znajdującego się w nim, jako rytm czasoprzestrzenny człowieka, wykonującego takie lub inne funkcje życiowe. Ten rytm jest ściślejszy i dokładniejszy, o ile znajduje swe przedłużenie w rytmie plastycznym czasoprzestrzennym, akcentującym rytm funkcjonalny ruchów człowieka”<sup>2</sup>. Idee te leżą u podstaw artystycznej praktyki Katarzyny Kobro<sup>3</sup>. Jej *Kompozycje przestrzenne* to modele sprawiające, że możemy myśleć o organizacji dobrze funkcjonującego społeczeństwa, którego potrzeby są harmonijnie spełniane i nie targają nim wzajemnie wykluczające się siły. Społeczeństwa, którego celową organizacją kierują „emocje planowości” (by użyć pojęcia zaproponowanego przez Kobro w tekście *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, nr 4, s. 13).

Kobro twierdziła, że dynamizm naszej motoryki powinien być równoważony przez ściśle obliczone i uporządkowane następstwo rytmów rozgrywających się równolegle w czasie i przestrzeni. Rzeźba stanowiła model dla nowego porządku codziennego otoczenia, polegającego na optymalnej psychofizycznej koordynacji człowieka, której konsekwencją miały być zrationalizowane i celowe zachowania

1

K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka „a.r.”, Łódź 1931, s. 38.

2

Tamże, s. 57.

3

Patrz także: Katarzyna Kobro. *W setną rocznicę urodzin 1898–1951*, red. i koncepcja katalogu Z. Karnicka, J. Ładnowska, Muzeum Sztuki, Łódź 1998 oraz M. Jędrzejczyk, *Gdy przestrzeń staje się formą. Koncepcja rzeźby Katarzyny Kobro a eksperymenty z ciałem i percepcją w sztuce początków XX wieku*, w niniejszym tomie, s. 219–235.

społeczne. Zdaniem Kobro „rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jako funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa”<sup>4</sup>.

Katarzyna Kobro, pracująca z materia rzeźbiarską, wierzyła w jej totalne opanowanie. „Kompozycja przestrzenna stwarza emocje, oparte o zwycięstwo aktywnych sił intelektu ludzkiego nad stanem irracjonalizmu i chaosu. [...] Zadaniem sztuki jest współdziałanie w kierunku zwycięstwa wyższych form organizacji życiowej”<sup>5</sup> – pisała. Wielu praktyków i praktyczek XX-wiecznego tańca podzielało tę wizję, choćby w zakresie doskonalenia i koordynacji władz cielesno-umysłowych. Materia ich pracy było jednak ludzkie ciało, które szybciej niż w przypadku praktyki rzeźbiarki informowało ich o swoich ograniczeniach, ale też siłą rzeczy ewokowało emocje. Kobro jednak zarówno przed wojną, jak i po wojnie rzeźbiła również ciało – akty kobiece, do których pozowała sama lub bliskie jej kobiety. Kobro traktowała rzeźbienie „z natury” jako „sztukę wypoczynkową”. Pisała: „Proces rzeźbienia nagiego człowieka wywołuje emocje fizjologiczne czy seksualne. Rzeźbię z natury tak, jak idzie się do kina, żeby lepiej wypocząć. Lubię się zabawiać poprawiając to, co nie zostało ukończzone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej”<sup>6</sup>. Równocześnie jednak pokazywała swoje Akty w ramach pierwszych ekspozycji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” w Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi (dzisiejszym Muzeum Sztuki) w 1931 roku. W dziełach, ujmujących postać z delikatną i czułą schematycznością, możemy doszukiwać się jedności czasoprzestrzennych rytmów ciała. Łączy się to z ostatnią zachowaną *Kompozycją przestrzenną* (9) (1933). Jej biomorficzny kształt otwiera się na przestrzeń uformowaną w oparciu o falisty rytm.

Wystawa *Poruszone ciała. Choreografie nowocześnieści* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 18 listopada 2016 – 5 marca 2017) i konferencja *Jak myśli ciało? Cieleśnie-ruchowe praktyki doby modernizmu*<sup>7</sup> koncentrowały się na tematach związanych z eksperymentami ruchowymi, tanecznymi i choreograficznymi pierwszej połowy XX wieku. Głównym tematem była racjonalizacja i funkcjonalizacja ruchu w praktykach artystycznych modernizmu. Racjonalizacja i funkcjonalizacja rozumiane jako laboratoryjny rozkład sekwencji ruchu i gestu, badanie jego anatomicznych uwarunkowań i jego skrupulatna notacja, projektowanie dynamiki przestrzeni dyktującej ruch celowy i precyzyjny, poszerzanie potencji motorycznych w celu ogólnego rozwoju, wreszcie jako badanie matematyki i rytmiki ruchu ciała w przestrzeni. Głównym pytaniem, jakie stawiałam w ramach wystawy, było pytanie o afektywne konsekwencje optymalnej psychofizycznej koordynacji działań człowieka, której efektem miały być zrationalizowane i celowe zachowania społeczne. Jak więc w nowoczesnych ciałach i ich ruchu przejawiało się nowe podejście do ekonomii gestu, wysiłku, energii, organizacji pracy? Jakie nowe wizje ciała w ruchu proponował modernizm? Jak w społecznej i artystycznej praktyce dają się uchwycić i zinterpretować proponowane przez Kobro „emocje planowości”?

5

K. Kobro, [Rzeźba stanowi...], „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 42.

6

K. Kobro, Odpowiedź na ankietę, „Abstraction-Création” 1933, nr 2, s. 2.

7

Konferencja (3–4 grudnia 2016) organizowana była we współpracy z Katedrą Dramatu i Teatru Instytutu Kultury Współczesnej Wydziału Filologicznego UŁ kierowaną przez prof. dr hab. Małgorzatę Leyko.

# Geometria tańca

W kolejnej części wystawy pokazywaliśmy prace związane z twórczością tancerek-choreografek następnego pokolenia, które kontynuowały poszukiwania specyfiki tanecznych praktyk, badając geometrię ruchu abstrakcyjnego. Taniec otwierał się tu, podobnie jak rzeźby Kobro, na nieograniczoną przestrzeń, poszukując następstwa kształtów, kierunków i płaszczyzn. Przestrzeń stanowiły niejednokrotnie geometrycznie skonstruowane płaszczyzny scenografii i światła. Dużo wyraźniejsze stawały się relacje ze sztukami wizualnymi. Malarze i malarki inspirowali się praktykami tanecznymi, a w ramach futuryzmu czy dada dochodziło do ciekawej współpracy pomiędzy artystami rozmaitych dziedzin.

*Taniec z drążkiem* Rosalii Chladek (1905–1995) jest ucieleśnieniem eksperymentów z geometryzacją ciała w ruchu. Drążek pomagał artystce precyzyjnie wyznaczać kierunki ruchu, badać napięcia ciała w poszczególnych dynamicznych konfiguracjach. Chladek opracowała technikę wykorzystującą wiedzę anatomiczną i znajomość praw fizyki, polegającą na wytworzeniu kompleksowej świadomości ciała, opartej na badaniu trzech podstawowych zasad: przenoszenia ciężaru ciała, przyczyny ruchu, obserwacji zachowania ciała w rozmaitych rejestrach dynamiki napięć i ich uwalniania.

Vera Skoronel (1906–1932), która razem z Berthe Trümpy (1895–1983) prowadziła szkołę tańca w Berlinie, była uczennicą Mary Wigman. Krytycy podkreślali jej niezwykłą umiejętność budowania kompozycji choreograficznych opartych na geometrycznych strukturach, a jej ruch charakteryzował się krótkim, złamanym i rozstrojonym rytmem. Dla grupowej choreografii *Tanzspiel* (1926) Skoronel rozpisała szczegółowy scenariusz, uwzględniający znaczenie poszczególnych części ciała. Praca nie zawierała narracji, jej bohaterkami były figury: Id, Lustrzany Byt, Dwie Długości i Tańczące Boki Sceny. Podzielona na trzy części choreografia dramatyzowała geometrię abstrakcyjnego ruchu.

Gret Palucca (1902–1993) w choreografiach korzystała z prostych sekwencji ruchu i skromnych kostiumów, uruchamiając emocje w bardzo dyskretnym wymiarze. Dużo bardziej interesowało ją badanie jakości ruchu niż wyrażanie emocji. Wassily Kandinsky w poświęconym artystce krótkim tekście, któremu towarzyszyły analityczne rysunki, docenił perfekcyjność kompozycji poszczególnych momentów, których ślady możemy oglądać na archiwalnych zdjęciach („Das Kunstblatt” 1926, t. 10, nr 3).

W malarstwie Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) odnajdujemy inspiracje praktykami ruchowymi. Jej *Kompozycje* przesycane są dynamiką przestrzeni, rytmu, równowagi, podobnie jak liczne prace Sonii Delaunay (1885–1979), które bezpośrednio nawiązują do tematyki tańca. Taeuber-Arp od 1915 roku studiowała w Szkole Tańca Rudolfa Labana w Zurychu, w 1917 roku wystąpiła w ramach organizowanego przez niego festiwalu w Asconie. W 1916 roku tańczyła w Cabaret Voltaire, lecz jej taniec znamy jedynie z fotografii pochodzącej (prawdopodobnie) z otwarcia pierwszej wystawy dada w roku kolejnym. Na zdjęciu zamaskowana

postać Taeuber-Arp staje się geometryczną kompozycją, wcielającą abstrakcyjne formy przy jednoczesnym graniu z absurdalnością materii kostiumu.

Pokrewną Taeuber-Arp postacią była Akarova (właśc. Marguerite Acarin, 1904–1999), belgijska tancerka i choreografka związana z konstruktywistyczną grupą La Plastique Pure<sup>9</sup>. W swojej sztuce łączyła poszukiwania abstrakcyjnego ruchu z wykorzystaniem awangardowej scenografii własnego projektu oraz nową koncepcją muzyki jako struktury architektonicznej. Przestrzeń dla swoich spektakli tworzyła na wzór matematycznej konstrukcji muzyki – to właśnie muzyka dawała jej metodologię pracy. Często tańczyła w zaprojektowanych przez siebie kostiumach. Poruszały się one, wraz z precyzyjnym ruchem, wokół osi ciała, kontrapunktowanym przez diagonalne układy kończyn. Przestrzeń stanowiły geometrycznie skonstruowane płaszczyzny scenografii i światła.

# Laboratorium ruchu

W kolejnej części wystawy wprowadzałyśmy widzów w rodzaj laboratorium, w którym można było zapoznać się z twórczością czterech praktyków i teoretyków rytmizacji i matematyzacji ruchu. Artyści ci, każdy na swój sposób, odpowiadali na pytania: w jaki sposób można uchwycić relacje przestrzenne i czasowe ciała będącego w ruchu? Jak opisać jego jakości, dynamikę i natężenie? Jakimi narzędziami wypracować działanie skoordynowane, celowe, efektywne i precyzyjne?

Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) pojmował rytm jako porządek ruchu, dla którego współrzędnymi były czas, przestrzeń i siła mięśni. Za istotne uznawał rozpoznawanie i nazywanie funkcjonalności ruchu, badanie jego fizycznych i anatomicznych podstaw, rozwijanie orientacji w przestrzeni – a tym samym odnajdywanie jego zależności przestrzenno-czasowych. Pedagog ten postulował wypracowanie szeregu psychofizycznych narzędzi, które miały ćwiczyć umiejętność decydowania o jakości i dynamice ruchu, a także rozwijać reakcje sensoryczne i psychomotoryczne.

Rudolf Laban (1879–1958) badał zależności pomiędzy czynnikami powodującymi ruch i funkcjami anatomicznymi ciała człowieka. Jako jeden z pierwszych praktyków zajął się wieloaspektową obserwacją ludzkiej motoryki. Symbolem połączenia mistyki i racjonalności był dla niego kryształ, dla którego geometryczny odpowiednik stanowił dwudziestościan foremny (ang. *icosahedron*). Do wnętrza takiego dwudziestościanu, będącego częścią zaprojektowanej przez Karolinę Fandrejewską scenografii wystawy, zapraszaliśmy widzów, aby eksperymentowali z kierunkami ruchu.

i podmiotową. Wysocka w *Dziejach...* nie ukrywa swojej niechęci do tańca ekspresjonistycznego (ceniąc jednak Kurta Joossa, którego *Zielony stół* widziała w Paryżu w 1932 roku). Jej wyraźna, wielokrotnie wyrażana niechęć do polskich reprezentantów i reprezentantek nurtu „niemieckiego” oznacza, że zjawisko to musiało zajmować istotne miejsce na ówczesnych scenach warszawskich. „Nie omawiam również – i tym bardziej – choreografii tak popularnego na początku XX wieku ekspresjonizmu niemieckiego. Laban, Wigman są to ludzie o nazwiskach głośnych, ale nie tylko nie mający nic wspólnego z tańcem akademickim, lecz zwalczający klasykę, przeciwstawiający jej nieudolność techniczną, improwizację, filozofowanie”<sup>17</sup> – pisała. Fragment ostrej krytyki prądów niemieckich przytaczam nie po to, by podkreślić, że tę wybitną artystkę i nauczycielkę zawiodła intuicja w ocenie współczesności, lecz dlatego, że rzeczona, powtarzana przez lata krytyka jest jednym z dowodów intensywnej ekspansji ekspresjonizmu w Polsce.

Janina Mieczysłowska (1888–1981), absolwentka Instytutu Jaques’a-Dalcroze’a w Genewie i w Hellerau, swoją Szkołę Rytmiki i Plastyki założyła w Warszawie jeszcze przed pierwszą wojną światową, w 1912 roku; od początku była to oficjalna filia Instytutu Jaques’a-Dalcroze’a<sup>18</sup>. W latach 1915–1918 działalność edukacyjną zawieszono, a Mieczysłowska w tym czasie kształciła się w szkole Duncanowskiej w Moskwie. W 1918 ponownie uruchomiła swoją warszawską placówkę. Korzystając z nowego materiału, włączyła do programu edukacji taniec, zmieniając w związku z tym nazwę na Szkołę Rytmiki i Tańca Artystycznego. Poszerzenie programu łączyło się z koniecznością zrezygnowania z Dalcroze’owskiego patronatu. U progu dwudziestolecia międzywojennego Mieczysłowska połączyła więc założenia Duncan i Jaques’a-Dalcroze’a<sup>19</sup>, a w latach 30. dołączyła do tej syntezy metodę Wigman (u której uczyła się w Dreźnie, Monachium i Berlinie). Innymi słowy: do rytmiki dodała najpierw taniec wyzwolony, a następnie – ekspresjonistyczny. W programie szkoły Mieczysłowskiej znajdował się również taniec klasyczny, polski i zagraniczny taniec ludowy, tańce towarzyskie historyczne i współczesne. Wśród uczennic Mieczysłowskiej wymienić można tak wyraziste postaci ówczesnej sceny, jak Halina Hulanicka (w latach 1922–1925 współdyrektorka szkoły), Złota Buczyńska (medalistka Olimpiady Tanecznej w Berlinie w kategorii solistek w 1936 roku, zdobywczyni pierwszego miejsca w wiedeńskim konkursie tańca w kategorii solistek w 1934 roku) czy Pola Nireńska; do tego grona zaliczała się także Irena Prusicka. W skład grona nauczycielskiego wchodził m.in. Ruth Sorel<sup>20</sup> (która następnie otworzyła własną szkołę) i Georg Groke, którzy – jak podaje część źródeł – z zagranicy przeprowadzili się na stałe do Warszawy; Maciej Różalski precyzuje, że „schronili się w Polsce przed rozwijającym się w Niemczech hitleryzmem”<sup>21</sup>. W czasie drugiej wojny światowej jedną z uczennic Szkoły Rytmiki i Tańca była Irena Turska<sup>22</sup>.

18

Niektóre źródła mówią, że stało się dopiero w roku 1913, Mieczysłowska jednak jeszcze przed otwarciem szkoły dysponowała oficjalną zgodą Jaques’a-Dalcroze’a na status filii.

19

Co ciekawe, „Kurier Warszawski” przypisał Mieczysłowskiej znajomość koncepcji Duncan jeszcze przez wojnę, przy okazji opracowania wraz z Kutnerówną tańców w *Gromiwoi* Aleksandra Zelwerowicza. Sama Mieczysłowska zaprzecza, jakoby w tamtym momencie miała już świadomość myśli Duncanowskiej.

20

Znana także jako Sorel-Abramowicz, Sorel-Abramowitsch i Abramowitsch-Sorel.

21

M. Różalski, *Antropologie Yanki*, [w:] *Vivadança Festival Internacional 10 anos. Yanka Rudzka. Entre traços e da história e vestígios da memória / Pomiedzy śladami historii a okrucami pamięci* [program festiwalu], Salvador 2016, s. 8.

22

J. Mieczysłowska-Lewakowska, *Fakty i ludzie z mego życia*, opr. Irena Turska, Zarząd Miasta (BiK), Łódź 1993, s. 109.



1

Uczennice Szkoły Rytmiki  
i Tańca Janiny Mieczysłowskiej podczas ćwiczeń  
tanecznych z instrumentami, 1928;  
ze zbiorów Narodowego Archiwum Cyfrowego

Jest jeszcze jedno zagadnienie, które w mojej ocenie najpilniej domaga się uwagi. Interesującą pracą z zakresu socjologii tańca byłoby przyjrzenie się relacjom między sceną baletową a awangardową oraz między tańcem awangardowym a ludowym – obszary te leżały wówczas znacznie bliżej siebie niż dziś, wszechstronność wielu tancerzy i tancerek pozwalała im stosunkowo swobodnie poruszać się w różnych nurtach. Naturalnie wykształcające się antagonizmy środowiskowe i konflikty personalne nie zaburzały przepływu tancerzy między estetykami i instytucjami. Być może obecna przepaść między różnymi środowiskami tańca nie jest więc wynikiem odmienności technicznych, estetycznych i filozoficznych, a prawie pięciu dekad polityki kulturalnej, która nad stymulację rozwoju i wzajemnych inspiracji przedkładała konserwowanie istniejącego stanu rzeczy i symultaniczne monologi różnych form tańca w miejsce twórczego dialogu? Być może druga wojna światowa i polityczna orientacja następnych lat przerwały ciągłość rozwoju tańca w dużo głębszym stopniu, niż mogłoby się zdawać? O ile powrót tańca wyrazistego i wyzwolonego na skalę jego intensywnej dominacji międzywojennej jest zapewne niemożliwy (choć reinterpretacja tamtych estetyk nie byłaby nieinteresująca), o tyle bardzo korzystne mogłoby okazać się odświeżenie zrębów pamięci tamtych lat, jeśli chodzi o międzyśrodowiskową współpracę oraz o zainteresowanie władz rozwojem sztuki tańca i choreografii.





Konstrukcja architektoniczna scen, na których Akarova prezentowała swoje spektakle, również świadczy o jej dążeniu do kształtowania percepcji widzów. Scena, na której wystąpiła w *La Cambre*, była kopią słynnej sceny zaprojektowanej przez van de Veldego na wystawę Werkbund w 1914 roku: miała wąską prostokątną podłogę, a wzdłuż jej dłuższych boków znajdowały się głębokie kanały, w których siedział zespół akompaniujący i z których tancerka wchodziła na scenę. Tak samo wyglądały potem sceny w domowym studiu Akarovej: pierwsza miała jedynie dwa metry głębokości i aż sześć metrów szerokości. To, że budując obie prywatne sceny Akarova utrzymała takie wymiary, dowodzi, że uważała je za idealne. Projektowała spektakle z myślą o bardzo płytkiej przestrzeni<sup>36</sup>. Bez głębi tradycyjnej sceny teatralnej jej ruchy musiały być bardziej skondensowane, a widzowie musieli wyobrazić sobie szerszy horyzont przestrzenny. Na fotografiach z *La Cambre* widać na przykład, że użyła tła podobnego do projektów scenograficznych Adolphe'a Appii, który wykorzystywał rytmikę Dalcroze'a do tworzenia architektonicznych przestrzeni teatralnych, określanych mianem *espaces rythmiques*. W projektach Appii przestrzeń sceniczna ma rozbrzmiewać poza swe granice łukami, nawiązującymi do uniwersalnego rytmu, który łączy widzów z wykonawcą. U Akarovej, która uczyła się rytmiki u Dalcroze'a, płytka przestrzeń sceniczna mogła poszerzać się ku widowni za pomocą dekoracji, światła i wysoce symbolicznego ruchu.

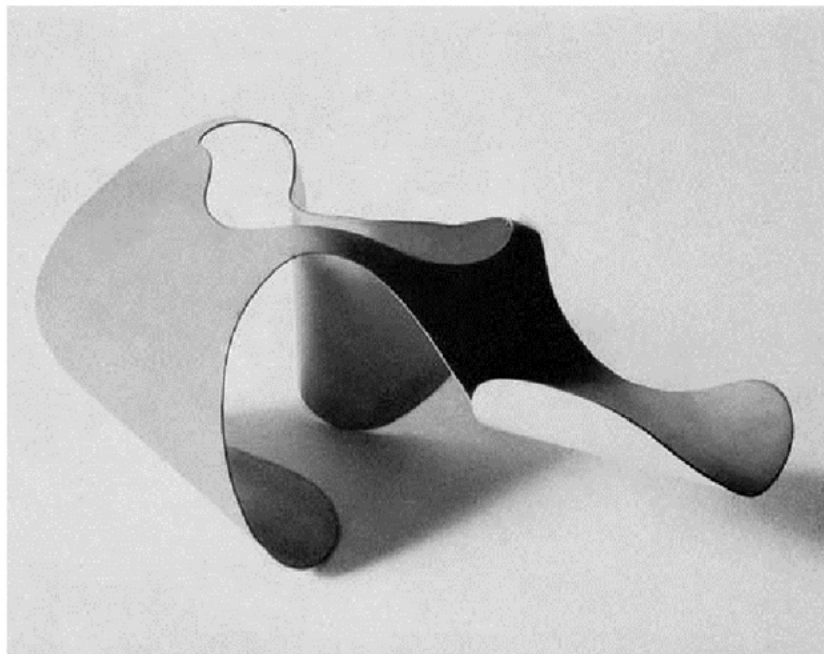
Swoimi scenografiami – abstrakcyjnymi w ograniczeniu kolorów i sprowadzeniu form do geometrycznych kształtów – Baugriet i Akarova także osiągnęli efekt ożywienia przestrzeni poprzez podstawowe formy, które – paradoksalnie – roiły się od pierwotnych, symbolicznych znaczeń<sup>37</sup>. Lista i inni opisywali ten efekt jako kinematograficzną prezentację form na powierzchni, która miała coś z ekranu kinowego. Jednak różnorodność bodźców zmysłowych, które stosowała artystka, sprawiała, że jej spektakle nie mogły być postrzegane jako dwuwymiarowe. Przeciwnie – przestrzeń sceniczna, wypełniona dźwiękiem, kolorem i światłem, nie mogła wydawać się projekcją wizualną, ale przedłużeniem i rozwinięciem przestrzeni życiowej widzów. Idealnym przykładem sceny, której konstrukcja nawiązywała do fizycznej obecności widzów, jest słynny projekt sceny *La Cambre* autorstwa van de Veldego. Według oryginalnej koncepcji, kurtyna miała rozsuwać się na wszystkie strony jak przepona lub żrenica oka. Oto największy autorytet w dziedzinie teatru awangardowego w otoczeniu Akarovej proponuje sceną skonstruowaną z wykorzystaniem antropomorficznego ruchu naśladującego mechanizm percepcyjny ciała.

## 36

Zanim Akarova zamieszkała w domu wystarczająco obszernym, żeby pomieścić scenę, występowała w teatrach w Brukseli i prowincjonalnych miasteczkach. W latach 1931–1936 pracowała w domu przy rue d'Ardenne, w bardzo wąskim, wyłożonym czarnymi kaflami studiu teatralnym. Kiedy studio okazało się za małe, zamarzyła o miejscu, które mogłoby pomieścić nie tylko jej spektakle, ale także stać się miejscem prezentacji prac innych artystów. Zatrudniła Jeana-Jules'a Eggericxa, profesora architektury w *La Cambre*, który zaprojektował teatr Komisariatu Generalnego Wystawy Światowej w Brukseli w 1935 roku. Eggericx był także pod wrażeniem teatru zbudowanego przez van de Veldego w 1914 roku na wystawę Werkbundu. Na podstawie projektu Eggericxa w 1937 roku w domu Akarovej przy avenue de l'Hippodrome powstała scena z kopułowym sklepieniem oraz trapezoidalna sala widowiskowa ze sceną o zaokrąglonym kształcie, przypominającą zarys horyzontu. Więcej na temat teatrów Akarovej: B. Ochaim, *Des Théâtres construits pour des danseuses*, [w:] *Transpositions*, dz. cyt. s. 29; i A. Van Loo, dz. cyt., s. 122.

## 37

Wg Listy „wytlumienie scenografii” było efektem ewolucji „la danse libre” w taniec „czystej animowanej plastyki”. G. Lista, dz. cyt. s. 224.



4

Fotografia przedstawiająca Gret Paluccę  
zestawiona z reprodukcją *Kompozycji przestrzennej* (9) Katarzyny Kobro (1933),  
[w:] C. Giedion-Welcker, *Moderne Plastik, Elemente der Wirklichkeit*,  
*Masse und Auflockerung*, H. Girsberger, Zürich 1937

widzenia obserwatora należały do „chwytów”, które miały przemodelować relacje między dziełem a jego odbiorcą. Celem miała stać się, jak to określał Lissitzky, przestrzeń irracjonalna, odpowiadająca czasom, które mają dopiero nadejść. Nie bez znaczenia było przy tym to, że Lissitzky pracował z realnym otoczeniem, a nie abstrakcyjną, wirtualną przestrzenią obrazu. Jeszcze przy okazji *Prounraum* na Grosse Berliner Kunstausstellung w 1923 roku Lissitzky pisał, że ta sala to krok z płaszczyzny w przestrzeń życia codziennego i nowa forma jej organizacji<sup>44</sup>. I to właśnie organizacja i tworzenie nowego świata były zadaniem, jakie El Lissitzky stawiał artystom.

W twórczości Katarzyny Kobro, podobnie jak u Lissitzky’ego, dochodzi do połączenia percepcji wizualnej z doświadczeniami kinestetycznymi oraz do powiązania eksperymentów przestrzennych z próbami stworzenia nowych podstaw organizacji życia poprzez formy sztuki. Potencjalnie obecny w jej układach plastycznych rytm czasoprzestrzenny wyzwalany jest dopiero na skutek aktu percepcji, której możliwym elementem jest również ruch odbiorcy. Kobro podejmuje zagadnienia ludzkiej aktywności w przestrzeni, otwarcia dzieła plastycznego na przestrzeń, a także komponowania rzeźby w oparciu o system i zasady ponadindywidualne. Inaczej niż studenci w pracowni Ładowskiego, Kobro nie tworzyła jednak rzeźb po to, by w warunkach paralaboratoryjnych testować oddziaływanie konkretnych form na ludzką psychikę oraz mechanizmy tworzenia się doświadczenia przestrzennego, a na dalszym etapie przenosić wyniki tych eksperymentów na konkretne rozwiązania wielkoskalowe<sup>45</sup>. Niemniej zasady, jakie stosowała w komponowaniu swoich prac, dążenie do rozbicia hegemonii perspektywy centralnej i stworzenia kompozycji dopuszczającej wielość punktów widzenia, pozwalają na analizowanie jej dokonań w kontekście eksperymentów z przestrzenią i percepcją, tak rozpowszechnionych w pierwszych dekadach XX wieku w środowisku rosyjskiej awangardy. Analiza ruchu ludzkiego ciała i sposobu jego osadzenia w przestrzeni, pytanie o właściwości przestrzeni, sposoby jej organizowania i czynienia odczuwalną dla człowieka to nie były wyłącznie eksperymenty, które miały przynieść nowe rozwiązania formalne. Ów progresywny język form plastycznych mógł iść w parze z nowym wyobrażeniem o modelu życia człowieka – wraz z towarzyszącym mu nowym budownictwem, nowym stylem życia, nowymi warunkami pracy i nową percepcją świata. Nie bez znaczenia dla takiego myślenia jest topos nowego człowieka, który ukształtował intelektualno-artystyczne podłoże rosyjskiej awangardy. Na gruzach dotychczasowego świata narodzić się miała nowa organizacja życia i człowiek, który widzi więcej, postrzega inaczej i dumnie patrzy przed siebie. W tym kontekście owe stawiane rzeźbie przez Kobro zadania kształtowania przestrzeni i organizacji społeczeństwa mogą być rozumiane jako próba przeprowadzenia za pomocą form sztuki specyficznego eksperymentu

44

E. Forgacs, *Definitive Space: The Many Utopias of El Lissitzky's Proun Room*, [w:] *Situating El Lissitzky*, dz. cyt., s. 57.

45

W tekście *Funkcjonalizm* Kobro pisze co prawda o utylnym wymiarze oddziaływania form plastycznych i o badaniu „oddziaływania kształtów utylnych na konsumenta” (s. 13), ale można uznać, że te zadania miały wyrażać się poprzez uzgodnienia praw kierujących organizacją pracy z innymi obszarami funkcjonowania człowieka, w tym również uwzględniania ich w twórczości artystycznej i pozostałych dziedzinach kultury, a nie przez tworzenie przez artystów przedmiotów użytkowych bezpośrednio oddziałujących na psychikę ich użytkownika. Przyroda, życie człowieka, dzieło sztuki czy organizacja pracy miały według Kobro bazować na wspólnych prawach, które jednak, zależnie od obszaru ich działania, ulegały różnemu sformułowaniu. Sztuka przynosi rozwiązania ogólne – geometryzując formy, proporcję „jako podstawę wszelkiej kompozycji” (s. 12), ale nie tworzy rozwiązań gotowych i dających się bezpośrednio zastosować. Jak pisała Kobro, „dzieło sztuki może być tylko terenem eksperymentu plastycznego dającego mniej lub więcej przydatne formy dla utylitarnej realizacji funkcjonalizmu” (s. 12). Por. K. Kobro, *Funkcjonalizm*, „Forma”, nr 4, 1936, s. 9–13.