

Uniwersytet Śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Kulturze

Tomasz Drożdż

Człowiek i taniec.
Systemy choreograficzne jako profile badania kultury

Praca doktorska pod kierunkiem
prof. dr hab. Ewy Kosowskiej

Katowice 2012

*Wszystkim tancerzom,
choreografom i miłośnikom
sztuki tanecznej na całym
świecie...*

Spis treści

Wstęp	4
Rozdział pierwszy: Antropologia tańca – rys historyczny	7
Funkcja i struktura	12
Badania porównawcze	19
Znaczenie tańca	22
Rozdział drugi: Taniec w kulturze europejskiej	35
Średniowiecze formy tańca	41
Rozwój dworskiej kultury tanecznej	49
Taniec towarzyski w dwudziestym wieku	59
Rozdział trzeci: Balet klasyczny	72
Balet jako przedmiot badań naukowych	72
Pojęcie klasyczności w balecie	78
Balet w dyskursie nietzscheańskim	97
Balet na początku dwudziestego wieku	113
Reinterpretacja baletu	129
Rozdział czwarty: Taniec musicalowy jako narzędzie komunikacji	137
Geneza musicalu	138
Taniec w broadwayowskim musicalu	146
Taniec musicalowy a przestrzeń miejska	157
Taniec musicalowy jako narzędzie opisu kultur tanecznych	179
Zakończenie. Człowiek i taniec	193
Bibliografia	198

Wstęp

Taniec jako zjawisko kulturowe nie cieszy się zbyt wielkim zainteresowaniem w polskiej myśli antropologicznej. Podobnie rzecz się miewa, jeśli chodzi o grunt nauk o teatrze. Mimo rozbudzonego ostatnimi czasy zainteresowania, głównie ze strony recenzentów współpracujących z periodykami teatralnymi, twórczością garstki choreografów kreujących oblicze współczesnego teatru tańca, o fenomenie tym rzadko się pisze. Taniec jako ‘obiekt’ badań zarówno antropologicznych, jak i teatrologicznych w zachodnich ośrodkach akademickich cieszy się natomiast coraz to rosnącym powodzeniem i uznaniem. Świadczy o tym chociażby możliwość podjęcia na londyńskim Roehampton University¹ studiów magisterskich i doktoranckich z zakresu antropologii tańca, dyscypliny naukowej korzystającej z narzędzi wypracowanych przez antropologię społeczno-kulturową, teatrologię oraz choreologię.

Na Śląsku istnieją cztery sceny o profilu tanecznym: Śląski Teatr Tańca, Opera Śląska, Gliwicki Teatr Muzyczny oraz Teatr Rozrywki w Chorzowie. Poza tym w Koszęcinie siedzibę swą ma Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”. Dodatkowo raz w roku odbywa się tu Festiwal Folklorystyczny oraz Konferencja Tańca Współczesnego, oba wydarzenia o zasięgu międzynarodowym. Taki stan rzeczy powinien sprzyjać rozwojowi badań choreologicznych na tym obszarze. Dostępności sztuki tanecznej nie towarzyszy jednak wzrost zainteresowania tańcem od strony teoretycznej. Taniec może stanowić tak samo fascynujący przedmiot badań, jak literatura, muzyka, sztuka czy film. Jego uniwersalność polega na tym, iż nie występuje na świecie kultura czy społeczeństwo, które nie wyprodukowałoby jakiejś jego formy. Chociażby z tego powodu warto badać taniec, poszukując dlań ciekawych kontekstów. Taki charakter ma niniejsza praca. Jej celem jest przede wszystkim przedstawienie kilku różnych optyk, przez pryzmat których można patrzeć na taniec i w ramach których zjawisko to można przeanalizować.

Zagadnieniem kluczowym w mojej pracy są systemy choreograficzne. W celu przedstawienia ich analizy posłużę się metodą opisu z elementami rekonstrukcji. Metodologię badawczą zastosowaną w tej pracy określić należy jako opisowo-

¹ Informacje zawarte na stronie: www.roehampton.ac.uk.

rejestrującą, zawierającą elementy zarówno analizy, jak i interpretacji. Próbując pisać o tańcu badacz napotyka wiele trudności. Wiąże się to bezpośrednio z brakiem odpowiednich narzędzi opisu zjawisk tanecznych w języku polskim. Mam nadzieję, iż zastosowany przeze mnie język zdoła w przejrzysty sposób przedstawić zaproponowane koncepcje. Do swej analizy wybieram trzy bliskie mi systemy choreograficzne: **taniec towarzyski**, który pojmuję w znacznie szerszym kontekście jako społeczny obieg tańca w naszym kręgu kulturowym, ludyczną przestrzeń utworzoną przez wiele tanecznych form; **balet** – klasyczny w swej naturze idiom taneczny, na który składają się różne tropy kultury europejskiej oraz **taniec musicalowy**, którego struktura stanowi hybrydę wielu różnych stylistycznie kodów i wzorów tanecznych. Analizując wybrane zjawiska oprócz sieci relacji wewnątrztekstowych postaram się także zaproponować dla nich ciekawe konteksty. Zabieg ten pozwoli mi uwypuklić atrakcyjność ‘przedmiotu’ moich badań.

Rozdział pierwszy niniejszej pracy, zatytułowany *Antropologia tańca – rys historyczny*, jak sam tytuł sugeruje, stanowić będzie historyczny zarys narzędzi oraz metodologii wypracowanych przez antropologię tańca – dziedzinę naukową, za początek której uznać należy zorganizowane w 1942 roku przez Franziskę Boas sympozjum poświęcone funkcjonowaniu tańca w społeczeństwach ludzkich. W rozdziale drugim pod tytułem *Taniec w kulturze europejskiej* przedstawię diachroniczny przegląd europejskich form tańca od czasów antycznych po dzień dzisiejszy, starając się jednocześnie podkreślić silny wpływ zjawisk kulturowych na rozwój oraz kształt europejskiej kultury tanecznej. *Balet klasyczny* to rozdział trzeci mojej pracy. Na jego strukturę składać się będzie osadzenie tego fascynującego dyskursu w różnych kontekstach oraz ukazanie jego ewolucji i przeobrażeń na przestrzeni wieków. Rozdział czwarty, zatytułowany *Taniec musicalowy jako narzędzie komunikacji*, posłuży mi do zaprezentowania własnego ujęcia semiotyki tańca. W rozdziale tym przedstawię również koncepcję tańca musicalowego jako narzędzia opisu przestrzeni miejskiej oraz egzotycznych kultur tanecznych. Wnioski końcowe znajdą swe miejsce w *Zakończeniu*, rozdziale funkcjonalizującym całą pracę.

Na wybrane przeze mnie systemy choreograficzne postaram się spojrzeć ‘chłodnym’, naukowym okiem. Jednak wiedza zdobyta przez obserwację różni się znacząco od tej zdobytej poprzez ciało. Te dwie płaszczyzny stanowią podstawę różnych typów doświadczenia. Dlatego też wielce przydatna mi będzie w tym

przypadku zdobywana latami praktyka oraz umiejętność cielesnego przyswojenia tańca
– środka ekspresji, który od lat bliski jest memu ciału.

Antropologia tańca – rys historyczny

*Pokażcie mi, jak dany naród tańczy, a powiem
wam czy jego kultura jest zdrowa czy chora.*
Konfucjusz

Afrykański lud Yoruba zamieszkujący teren Nigerii wierzy, że gdy Bóg zszedł z niebios na ziemię, obdarzył go cenną, uniwersalną siłą aktywowaną poprzez ucieleśnienie boskich mocy, zwaną *Aché*.² Dla Yoruba, jak i wielu innych ludów afrykańskich medium przekazującym tę boską energię, będącą częścią każdego człowieka, jest taniec. Dlatego też dla przeciętnego mieszkańca Afryki celem tańca jest ujarzmqenie nadprzyrodzonej siły witalnej oraz umocnienie jedności człowieka i jego otoczenia, dzięki czemu sfera profanum i sacrum nie są już odrębnymi sferami, lecz dwoma aspektami jednej i tej samej rzeczywistości. Na to, co człowiek tańczy, składa się jego plemię, obyczaje, wierzenia oraz potężne rytmy wyznaczane zarówno przez naturę, jak i ludzką wspólnotę. Taniec ucieleśniając witalny aspekt ludzkiej natury, zrzesza różnych ludzi i pozwala celebrować zarówno różnice między nimi, jak i podobieństwa.³

Człowiek tańczy w każdym ważnym dla siebie momencie. Celebracja życia poprzez ruch towarzyszy ludziom od zarania dziejów. Jednak trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy i dlaczego ludzie zaczęli tańczyć. Wiadomo, iż taniec był jedną z pierwszych form ludzkiej ekspresji. Był także narzędziem, za pomocą którego człowiek od zarania dziejów próbował ogarnąć i zrozumieć otaczający go świat. Według Shawny Helland najstarszą formą tańca jest *danse du ventre* – taniec brzucha⁴. Korzenie tej formy sięgają najprawdopodobniej paleolitu. Odkrycia w Egipcie oraz Indiach ukazują pod postacią malowideł naskalnych i terakotowych figurek wczesne reprezentacje

² F. Y. Caulker: *African Dance: Divine Motion*. W: *The Dance Experience. Insights into History, Culture and Creativity*. Red. M. H. Nadel, M. R. Strauss. Princeton 2003. s. 17.

³ R. Garaudy: *Danser sa vie*. W: W. Tomaszewski: *Człowiek tańczący*. Warszawa 1991. s. 89.

⁴ S. Helland: *The Belly Dance: Ancient Ritual to Cabaret Performance*. W: *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Red. A. Dills, A. C. Albright. Connecticut 2001. s. 128.

tańczących półnagich kobiet.⁵ Archeolodzy uważają, iż większość z tych artefaktów powstało około 27 tysięcy lat temu. Początkowo taniec brzucha był częścią rytuału porodowego, w czasie którego tańczono, rytmicznie poruszając biodrami, wokół rodzącej kobiety. Celem tego zabiegu było złagodzenie bólu oraz ułatwienie porodu. Ten zwyczaj jest do dziś praktykowany w niektórych zakątkach Afryki Północnej oraz Azji Mniejszej. Taniec brzucha szybko rozprzestrzenił się, wpływając znacząco na kulturę taneczną starożytnych Indii, Afryki, Polinezji, Południowo-Wschodniej Azji oraz Europy. Mimo, iż został on obecnie zepchnięty wyłącznie do roli kabaretowej rozrywki, ciągle jeszcze zachował swój rytualny charakter.

Joann Kealiinohomoku w swoim eseju *An Anthropological Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*⁶, zapoznawszy się z większością koncepcji genezy tańca, często wzajemnie wykluczających się, stwierdziła, że znalezienie jednego źródła tańca jest wręcz niemożliwe. Najrozsądniej byłoby zatem uznać, iż w przypadku tego zjawiska mamy do czynienia z poligenezą. Dlatego też korzeni tańca należy szukać zarówno w zabawie, jak i życiu seksualnym; zachowaniu zwierząt, jak i czynnościach magiczno – religijnych; grupowej aktywności, jak i beztroskich działaniach jednostki. Dla Johanna Huizingi taniec to szczególna i szczególnie doskonała forma zabawy.⁷ Stosunek tańca do zabawy nie polega na tym, że ma on w sobie coś z zabawy, lecz na tym, iż stanowi jej część. Jest to stosunek oparty na tożsamości istoty.

Niezależnie od tego czy mamy na myśli święte lub magiczne tańce ludów prymitywnych, czy tańce w kulcie greckim, czy taniec króla Dawida przed Arką Przymierza, czy też taniec jako uciechę świąteczną, obojętnie, w jakim kraju i epoce – zawsze twierdzić możemy, że taniec sam jest zabawą w najpełniejszym tego słowa znaczeniu, a nawet że stanowi najczystsza i najdoskonalszą formę ludyczną.⁸

W zupełnie innej sferze źródeł tańca szukał Havelock Ellis. Badacz dopatrywał się prapoczątków tego zjawiska w ludzkiej seksualności.⁹ Taniec według Ellisa stanowił fundamentalną część prymitywnych orgii. To właśnie w tańcu nastąpiło zrównoważenie

⁵ Ibidem.

⁶ J. Kealiinohomoku: *An Anthropological Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. W: *Moving History...* s. 33-34.

⁶ J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Warszawa 2007. s. 256-257.

⁷ Ibidem.

⁸ H. Ellis: *The Dance of Life*. New York 1923.

pierwiastków mistycznych oraz erotycznych, jakim przesiąknięte było życie pierwotnego człowieka.¹⁰ Oprócz tego, taniec stanowił bazę dla wszystkich innych form sztuki mających swe początki w ludzkim ciele.

Dla ewolucjonistów taniec stanowił integralną część kultur pierwotnych; był nierozzerwalnie związany z rytuałami.¹¹ Pomiędzy substytucjonalną teorią sir Jamesa Frazera a pantomimiczną koncepcją Edwarda Tytora istnieje pewne podobieństwo. U podstaw obu leży pojęcie imitacji. Według Frazera ludzie tańcząc imitują te wydarzenia, które chcieliby, aby zaistniały.¹² Taniec jawi się tu jako forma magii opartej na zasadzie podobieństwa. Tylor zaś uważa, iż ludzie w tańcu odgrywają to, czego nie można wyrazić w inny sposób lub przez kopiowanie natury próbują wyjaśnić to, co dla nich niezrozumiałe.¹³ Jeszcze dalej w swoich rozważaniach poszedł Curt Sachs. Według badacza genezy tańca należy szukać w zachowaniu zwierząt.¹⁴ Na koncepcje tego historyka ogromny wpływ wywarła zarówno brytyjska myśl ewolucjonistyczna, jak i niemiecka szkoła *Kulturkreise*. Sachs uważał, że taniec kolisty był trwałą zdobyczą kultury paleolitycznej.¹⁵ Taniec wokół jakiegoś wysokiego i mocno osadzonego przedmiotu został przekazany człowiekowi przez zwierzęcych przodków. Badacz twierdził także, iż pozaeuropejskie formy tańca reprezentują wcześniejsze fazy rozwoju zachodniej kultury tanecznej. Stwierdzenie to jest oczywiście absurdałne. Sachs jako pierwszy zwrócił uwagę, że hiszpański folklor taneczny, w którym dominują ruchy rąk, podobnie jak w kulturze tanecznej Azji oraz ruchy bioder, jak w tańcach afrykańskich i arabskich, różni się znacznie od reszty Europy, gdzie tańczy się wyłącznie nogami.¹⁶ Ponadto praca stóp w tańcach hiszpańskich służy głównie ekspresji, a nie lokomocji, jak w pozostałych krajach Starego Kontynentu. Jak można zauważyć, taniec z jednej strony był zjawiskiem pełnym powagi i wykonywanym w konkretnym celu, z drugiej zaś spontanicznym i przenikniętym duchem zabawy. Jedno jest pewne – taniec niejedno ma imię.

Słowo „taniec” występuje we wszystkich językach europejskich w podobnej formie i brzmieniu: niemiecki *tanz*, angielski *dance*, francuski *danse*, włoski *danza* czy

⁹ H. Ellis: *The Art of Dancing*. W: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Red. R. Copeland, M. Cohen. Oxford 1983. s. 478.

¹⁰ A. P. Royce: *Anthropology of Dance*. Hampshire 2002. s. 19.

¹² J. Frazer: *Złota gałąź*. Warszawa 1996.

¹³ E. B. Tylor: *Antropologia: wstęp do badań człowieka i cywilizacji*. Cieszyn 1997.

¹⁴ C. Sachs: *World History of the Dance*. New York 1937. s. 9-11.

¹⁵ Ibidem. s. 6.

¹⁶ Ibidem. s. 349.

rosyjski *tanec*. Podstawą słowotwórczą wszystkich tych wyrazów jest rdzeń *tand*, który w sanskrycie oznacza „napięcie”, a także „uderzać”. Również słowiańskie określenie „pląs”, które obecnie kojarzy się raczej z brakiem koordynacji ruchowej, pierwotnie oznaczało czynność klaskania towarzyszącą tańcom, spontaniczny akompaniament mogący podkreślić, a nawet zmienić strukturę rytmiczną ruchu.¹⁷ Według Aleksandra Brücknera od germańskiego wyrazu *tanz* pochodzi starosłowiański *tańc*, przekształcony na przełomie XV i XVI wieku w obecnie używany „taniec”.¹⁸ Pojęcie „taniec” w kulturze zachodniej obejmuje dość spory obszar zjawisk: taniec etniczny, taniec ludowy, taniec towarzyski, balet klasyczny, taniec modern (contemporary), taniec jazzowy, step, taniec disco, break-dance, line-dancing, etc. Właściwie każdy sposób posługiwania się ciałem różny od codziennego można określić mianem tańca. Aby uniknąć nieporozumień, na potrzeby tej pracy, słowo „taniec” używać będę zarówno w przypadku zjawisk z określonego kulturowego repertuaru tanecznego, jak i wszystkich form tanecznych na świecie. Rozróżnienie obu znaczeń wynikać będzie z kontekstu.

Instrumentem w przypadku tańca jest ludzkie ciało. Dlatego też większość jego definicji bazuje na fizycznych aspektach ruchu takich, jak przestrzeń, czas (rytm) oraz dynamika – siła, wysiłek, jakość. Taniec jest zjawiskiem trudnym do zdefiniowania. Zdaniem Drid Williams z antropologicznego punktu widzenia istnieje dokładnie tyle jego definicji, ile kultur oraz grup etnicznych na świecie.¹⁹ Definicje tańca można podzielić na dwie kategorie: z punktu widzenia twórcy (np. definicje artystyczne) oraz z punktu widzenia odbiorcy (np. definicje naukowe). Do pierwszej kategorii zaliczyć należy definicję amerykańskiego choreografa, Merce Cunnighama, dla którego „taniec to ruch w czasie i przestrzeni oraz jego przeciwieństwo. Możliwości tańca ogranicza tylko nasza wyobraźnia i fakt, że mamy tylko dwie nogi”²⁰. Dla tego prekursora tańca postmodernistycznego (*postmodern dance*) najważniejszy jest aspekt fizyczny tańca. Choreografa zupełnie nie interesuje wymiar duchowy zjawiska. Ruch może przybierać jakąkolwiek postać. Ograniczają go wyłącznie możliwości ludzkiego ciała. Dla Cunnighama ważnym komponentem choreografii jest bezruch.²¹ Odmienne podejście reprezentuje Jerome Robbins, który pojmuje taniec jako „formę, w której rzeczy nigdy

¹⁷ W. Tomaszewski: *Człowiek tańczący...* s. 8.

¹⁸ A. Brückner: *Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*. Warszawa 1957. s. 565.

¹⁹ D. Williams: *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*. Chicago 2004. s. 157.

²⁰ Cyt. za: I. Turska: *Spotkanie ze sztuką tańca*. Kraków 2000. s. 23.

²¹ Ibidem. (Zob. także: B. Sier-Janik: *Post Modern Dance*. Warszawa 1995).

nie są nazwane”²². Przyznam, iż brzmi to dość tajemniczo, aczkolwiek abstrakcyjny charakter tańca oraz próba nazwania tego, co dotąd bezimienne pociągała wielu twórców. Drugą kategorię tworzą przede wszystkim definicje ukute przez badaczy kultur tanecznych. Dla Gertrude Kurath taniec to „zrytmizowany ruch mający na celu kreowanie wizualnych obrazów poprzez szereg póz oraz kopiowanie wzorów w przestrzeni w cyklu miarowych jednostek czasu; dwa komponenty, statyczny i kinetyczny, otrzymujące różnorodne akcentowanie oraz będące egzekwowanymi przez różne części ciała w zgodzie z charakterem, artystycznymi założeniami oraz intencją”²³. Dla Kurath nadrzędną cechą tańca jest jego wizualność. Podobnego zdania jest również Williams, która mimo podejścia partykularnego podjęła próbę zbudowania ogólnej teorii tańca. Badaczka postrzega taniec jako zjawisko „wizualnie zrozumiałe, kinestetycznie odczuwalne, rytmicznie uporządkowane oraz przestrzennie zorganizowane, które istnieje w trzech wymiarach przestrzeni i co najmniej jednym czasie”²⁴. Wizualność tańca to ważny aspekt tego zjawiska, jednak nie nadrzędny. Wystarczy wspomnieć o recepcji tańca przez niewidomych. Poza tym kobiety z plemienia Irokezów praktykują pewien rytuał medyczny, którego część stanowi tzw. ‘ciemny taniec’.²⁵ Ów taniec wykonywany jest zawsze w porze nocnej w kompletnych ciemnościach. W tym przypadku strona wizualna nie istnieje. Dość trafnie zdefiniowała taniec Judith Lynne Hanna. Badaczka zanalizowała zjawisko zarówno z pozycji obserwatora, jak i z perspektywy tancerza. Z tego punktu widzenia taniec jawi się jako „rodzaj ludzkiego zachowania złożony z celowych, intencjonalnie zrytmizowanych oraz kulturowo modelowanych sekwencji pozawerbalnych ruchów ciała, różnych od zwykłych czynności motorycznych; ruch posiadający nierozzerwalnie wartość estetyczną”²⁶. Ogromną zaletą tej definicji jest uwzględnienie kontekstu kulturowego. Na koniec tego akapitu chciałbym przedstawić definicję tańca pióra Kealiinohomoku, z którą zgadza się większość antropologów. Badaczka porusza w niej ważny problem akceptacji zjawiska, a sam taniec widzi przez optykę zbliżoną do Hanny. Dla Kealiinohomoku taniec to „ulotny środek ekspresji, realizowany w określonej formie i stylu przez ludzkie ciało poruszające się w przestrzeni. Taniec powstaje dzięki celowo dobranym i rytmicznie kontrolowanym ruchom; takie zjawisko uznawane jest za taniec

²² Cyt. za: J. Highwater: *Dance: Rituals of Experience*. Oxford 1996. s. 128. Tłum. T. D.

²³ Cyt. za: J. L. Hanna: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago 1987. s. 21. Tłum. T. D.

²⁴ Cyt. za: Ibidem. s. 23. Tłum. T. D.

²⁵ Ibidem. s. 23-24.

²⁶ Ibidem. s. 19. Tłum. T. D.

zarówno przez wykonawców, jak i przez obserwujących go członków grupy społecznej”²⁷.

Taniec jako zjawisko globalne i uniwersalne to temat obszerny, wymagający wszechstronnego ujęcia. Często rzetelne opracowanie go przekracza kompetencje jednego autora. Większość historyków oraz estetyków tego fenomenu zawężyła obszar swoich zainteresowań wyłącznie do europejsko-amerykańskich form scenicznych. Trudno na podstawie tak okrojonego materiału badawczego odtworzyć jakikolwiek ogólny paradygmat. Dlatego też, aby zrozumieć taniec należy przeegzaminować go stosując narzędzia oraz metody badawcze wypracowane przez szeroko rozumianą antropologię kulturową. Z tej perspektywy badawczej jako pierwsi na taniec spojrzeli badacze amerykańscy, tworząc w ten sposób nowy dyskurs naukowy, zwany antropologią tańca. Rozwój tej dyscypliny to także zasługa amerykańskich naukowców i głównie dzięki nim antropologia tańca, zwana inaczej etnologią tańca lub etnochoreologią, osiągnęła dziś status szanowanej dziedziny akademickiej.

Funkcja i struktura

Antropologia tańca jako dyscyplina naukowa narodziła się w latach czterdziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Przypadek sprawił, iż jej początki zbiegły się z okresem, kiedy w antropologii kulturowej dominował funkcjonalizm. Przedstawiciele szkoły funkcjonalistycznej kładli nacisk na pracę w terenie, obserwację oraz – przez porównanie społeczeństw do żywego organizmu lub mechanizmu zegara – pojmowali kulturę jako złożoną całość, w której każda część odgrywa ważną rolę. Tak zarysowany paradygmat zdominował podejście do studiów kulturowych w pierwszej połowie XX wieku.

Franziska Boas czerpiąc z osiągnięć funkcjonalizmu oraz teoretycznych podstaw amerykańskiej szkoły relatywizmu kulturowego, na czele której stał jej ojciec, Franz Boas, wydała w 1944 roku jedną z najważniejszych książek w dziejach dyscypliny, *The Function of Dance in Human Society*²⁸. Cztery eseje stanowiące treść tego opracowania to zapis wykładów odbywających się w ramach zorganizowanego przez Boas dwa lata wcześniej seminarium naukowego poświęconego funkcjonowaniu tańca w czterech

²⁷ Cyt. za: I. Turska: *Spotkanie ze...* s. 23.

²⁸ F. Boas: *The Function of Dance in Human Society*. New York 1972.

odmiennych kulturach: indiańskiej (Kwakiutlowie), afrykańskiej, haitańskiej oraz balijskiej.

To seminarium poświęcone funkcji tańca w społeczeństwie ludzkim było wprowadzeniem do badania relacji pomiędzy tańcem a sposobem życia. Zwróciliśmy się ku kulturom prymitywnym i egzotycznym, ponieważ taniec odgrywa w nich niezbędną rolę, a jego znaczenie jest zaakceptowane przez społeczność. Tylko homogeniczna społeczność jest w stanie rozwinąć formę sztuki, która będzie zrozumiana przez wszystkich. W naszej zachodniej kulturze różnorodność etnosów, zainteresowań i możliwości nie pozwala na rozwój jakiejś wielkiej jednorodnej grupy. Zamiast tego, mamy wiele małych, oddzielnych grup złożonych z różnych ludzi, którzy głoszą różne filozofie. Tylko bogactwo ekspresji w życiu i w sztuce może zaspokoić potrzeby tych ludzi.²⁹

Katherine Dunham i Pearl Primus to dwie inne pionierki w dziedzinie antropologii tańca. Ze względu na czarny kolor skóry ich życie było mozolną walką o szacunek zarówno w dziedzinie tańca, jak i życiu akademickim. Obie badaczki uważały taniec za klucz do zrozumienia złożonego systemu wartości, zachowań oraz wierzeń charakterystycznych dla niektórych kultur. Dunham w swojej pracy *Island Possessed*³⁰, będącej rezultatem wielu podróży na Haiti, postulowała, iż taniec w kulturze haitańskiej jest tak samo ważny jak system pokrewieństwa, struktura polityczna czy każdy inny aspekt życia społecznego. Oprócz obserwacji i naukowej analizy zjawisk tanecznych metodą badawczą dla Dunham i Primus stała się również praktyka. Pokazy tańca były dla nich narzędziem metodycznym, za pomocą którego można było przyciągnąć znacznie większą publiczność niż tylko środowisko uniwersyteckie. Ich występy miały pomóc ludziom lepiej zrozumieć się nawzajem. W czasie, kiedy obie badaczki zaczynały prezentować publiczności kulturę taneczną Wysp Karaibskich oraz Afryki, afro-amerykański folklor taneczny kojarzony był wyłącznie ze stepem oraz formami minstrelowymi wykonywanymi głównie przez białych artystów. Dzięki afrykańskim wpływom biały człowiek wyzwolił swój tułów i okolice miednicy z zastygłych szkocko-irlandzkich wzorów ruchowych. Ten nowy dyskurs ciała całkowicie zmienił oblicze zachodniego tańca towarzyskiego, a artykulacja pracy tułowia i bioder stała się od tamtej pory podstawowym wyznacznikiem techniki tańca jazzowego – amerykańskiego idiomu tanecznego.

²⁹ Ibidem. s. 1. Tłum. T. D.

³⁰ K. Dunham: *Island Possessed*. Chicago 1969.

Przez kolejne dwie dekady antropolodzy tańca zajmowali się głównie funkcjonalną typologią zjawisk tanecznych. Gertrude Kurath³¹ jako pierwsza wyróżniła czternaście celów a właściwie okoliczności, w których taniec pełni określoną funkcję. Są to: inicjacja, zaloty, przyjaźń, wesele, praca, okresy wegetacji, tańce astronomiczne, polowanie, imitacja zwierząt, pantomima wojenna, uzdrawianie, śmierć, tańce ziemi oraz błazenada. Badania prowadzone przez Kurath cechowało podejście całościowe. Jej zdaniem kulturowa analiza tańca powinna zostać już na stałe włączona w obręb szeroko rozumianej antropologii. Oprócz tego, przedmiotem zainteresowań badaczy, poza tańcem ludowym i egzotycznym, powinny stać się także silnie skonwencjonalizowane formy sceniczne, jak na przykład balet.

Każda dychotomia pomiędzy tańcem a tańcem jako sztuką zanika, jeśli spojrzymy przez pryzmat etnologii tańca; nie jako opisu lub reprodukcji określonych gatunków tańca, ale jako podejście oraz metoda, pozwalająca wykryć pozycję tańca w życiu ludzi – jednym słowem, jako gałąź antropologii.³²

Anthony Shay³³, bazując na typologii Kurath oraz esejach zawartych w książce Boas, wyróżnił sześć kategorii funkcjonowania tańca w społeczeństwach:

- taniec jako odzwierciedlenie i uprawnomożnienie organizacji społecznej,
- taniec jako nośnik świeckiej oraz religijnej ekspresji rytualnej,
- taniec jako społeczna rozrywka lub czynność rekreacyjna,
- taniec jako pozbycie się psychologicznych napięć,
- taniec jako odzwierciedlenie wartości estetycznych lub jako czynność estetyczna *per se*,
- taniec jako odbicie wzorów ekonomicznej egzystencji lub jako czynność ekonomiczna *per se*.

Klasyfikowanie tańca wobec spełnianej przez niego funkcji ma swoje wady i zalety. Podstawowym zarzutem wobec funkcjonalnej typologizacji jest to, iż nie można na jej podstawie zbudować ogólnego paradygmatu. Taniec często pełni wiele funkcji naraz i trudno go przyporządkować do jakiejś określonej kategorii. Poza tym,

każdy taniec egzystuje w złożonej sieci relacji z innymi formami tanecznymi oraz innymi nietanecznymi sposobami posługiwania się ciałem...³⁴

³¹ G. Kurath: *Dance: Folk and Primitive*. W: *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. Red. M. Leach, J. Fried. T 1. New York 1949.

³² G. Kurath: *Panorama of Dance Ethnology*. „Current Anthropology” 1960 nr 1. s. 250. Tłum. T. D.

³³ A. Shay: *The Function of Dance in Human Societies: An Approach Using Context (Dance Event) not Content (Movements and Gestures)*. Praca magisterska. California University 1971.

W czasie, gdy amerykańscy badacze zgłębiali społeczno – kulturowy kontekst tańca, ich europejskich kolegów interesować zaczęła jego forma. Wykorzystując opracowany przez Rudolfa Labana system notacji ruchu, podjęli oni próbę opisanie morfologii tańca. Ich badania stały się podwaliną studiów strukturalnych, mających na celu wyodrębnienie „gramatyk” różnych stylów tanecznych.

Ważne jest, aby odróżnić morfologię od struktury, ponieważ, mimo tego, że często używane są one wymiennie, oba terminy nie odnoszą się do tej samej kategorii rzeczy. Mówiąc najprościej, morfologia zajmuje się formą, natomiast struktura relacjami między formami. W tym świetle analiza morfologiczna tańca jest niezbędnym pierwszym krokiem na drodze do analizy strukturalnej.³⁵

Funkcjonalizm i strukturalizm jako perspektywy badawcze produkują dwa różne typy informacji. Pierwsza pyta, po co istnieje dane zjawisko taneczne, podczas gdy drugą interesuje, z czego się ono składa. Ernő Pésovar i György Martin, dwaj węgierscy etnografowie, analizując strukturę rodzimego folkloru tanecznego, jako pierwsi rozłożyli taniec na składowe komponenty. Jednak w literaturze etnochoreologicznej za modelową przyjmuje się, dokonaną przez Adrienne Kaeppler, analizę strukturalną kultury tanecznej wyspy Tonga³⁶. Kaeppler w swojej pracy posłużyła się koncepcją Kennetha Pike'a, rozróżniającą dwa poziomy analizy: **etic** oraz **emic**. W szerokim znaczeniu etic oznacza badanie danej kultury z pozycji zewnętrznego obserwatora, emic zaś od strony jej użytkowników. Etic to poziom uniwersaliów – rzeczy i zjawisk, którym przyglądać się może obiektywny obserwator. Natomiast emic to poziom znaczących przeciwieństw w obrębie konkretnej kultury. Kaeppler traktując dyskurs ciała jak system lingwistyczny, przedstawiła elementy emiczne tongańskiego tańca. Przez porównanie struktury zjawisk tanecznych do struktury języka badaczka wyznaczyła cztery poziomy organizacji tańca na wyspie Tonga. Pierwszy z nich tworzą **kinemy**, czyli 47 podstawowych i niepodzielnych części składowych tańca tongijskiego, analogicznych do fonemów w języku mówionym. Drugi zaś to **morfokinemy** – złożone z kinemów najmniejsze jednostki struktury tańca posiadające znaczenie. Morfokinemy, łącząc się ze sobą w określony sposób, tworzą **motywy** – trzeci z poziomów. Każdy motyw to dla Tongańczyka oddzielna sekwencja taneczna. Czwartym i najwyższym poziomem organizacji tańca jest **struktura całościowa** -

³⁴ J. C. Desmond: *Embodying Differences: Issues in Dance and Cultural Studies*. W: *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Red. J. C. Desmond. London 1997. s. 31.

³⁵ A. P. Royce: *The Anthropology...* s. 65.

³⁶ A. Kaeppler: *The Structure of Tongan Dance*. Praca Doktorska. University of Hawaii 1967.

system, na który składa się ogół zjawisk tanecznych występujących na wyspie Tonga. Dodatkową kategorię stanowią **allomorfokiny**, jednostki taneczne występujące na drugim poziomie organizacji tańca, które można nawzajem wymieniać. Ważne jest, iż wymiana allomorfokinów nie powoduje zmiany znaczenia całej sekwencji tanecznej. Tak przeprowadzona analiza strukturalna pozwoliła badaczce wyodrębnić sześć rodzajów tańca tongańskiego.³⁷ Wyznacznikiem każdego z nich jest inna kombinacja elementów strukturalnych. Kaeppler, traktując taniec jako ustrukturyzowany system ruchowy, odrzuciła nasze etnocentryczne kategorie ruchowe takie, jak czas i przestrzeń, stanowiące podstawę większości zachodnich definicji tańca. Formy kulturowe powstałe na skutek operowania ludzkim ciałem w czasie i przestrzeni często określa się mianem tańca. Pojęcie to wywodzące się z tradycji europejskiej niesie ze sobą konotacje, które maskują znaczenie oraz użyteczność analizy płaszczyzny ruchowej ludzkiego działania. W wielu społecznościach nie występuje wszak kategoria porównywalna do zachodniej koncepcji tańca. Antropolodzy badający motorykę człowieka nie powinni skupiać się wyłącznie na tańcu, ale poszerzyć obszar swoich zainteresowań również o inne systemy ruchowe, włączając w to ruch towarzyszący religijnym i świeckim rytuałom, sferze rozrywki, sztukom walki, sportowi oraz zabawie. Wielu badaczy doskonale rozumiejąc systemy struktur w obrębie własnej kultury, często narzuca je na systemy obce, co może prowadzić do wielu nieporozumień. Dlatego też Kaeppler podkreśla, iż analiza strukturalna tańca wymaga od badacza świetnego przygotowania z zakresu antropologii, językoznawstwa, etnomuzykologii, notacji tańca oraz posiadania umiejętności performatywnych. Oprócz tego zawsze i wszędzie etnochoreolog zmierzyć się musi z kilkoma poziomami znaczeń.³⁸ Aby je wszystkie poprawnie wychwycić badacz zobligowany jest umieścić każdy koncept w macierzystym kontekście kulturowo – społecznym. Oto przykład: jedną z najważniejszych tradycyjnych wartości w sztuce hawajskiej jest *kaona* (ukryte znaczenie). *Kaona* przenika różne aspekty codziennego życia Hawajczyków, ich sposób myślenia oraz wszelkie formy kulturowe. Dla społeczności hawajskiej stanowi ona swego rodzaju kreatywną siłę, która pozwala lepiej zrozumieć to, czego nie widać przez to, co widoczne. Sieć relacji między jawną i ukrytą strukturą doskonale obrazuje *hula* – hawajski taniec narodowy. W kulturach

³⁷ Ibidem. s. 71. (Zob. także: Idem: *Structured Movement Systems in Tonga*. W: *Society and the Dance*. Red. P. Spencer. Cambridge 1985).

³⁸ Ibidem.

polinezyjskich taniec stanowi ważny element składowy rytuału.³⁹ Kaeppler pojmuje rytuał jako strukturę plus proces, w którym taniec jako medium stanowi część przekazywanej informacji. Mówiąc ściślej, taniec to metainformacja o tym, co zakodowane jest w rytuale.⁴⁰ Wykonawca nie musi w pełni rozumieć przekazywanych treści. Proces performatywny pełni funkcję nadrzędną. Taniec w tym przypadku to powierzchowna manifestacja ustrukturyzowanego systemu ruchowego, który egzystuje jako system wiedzy (*embodied knowledge*). W różnych kulturach ten sam system ruchowy może być używany w różnych celach bądź przy innych okazjach.

Taniec jako tekst modelowany jest przez kulturę. Efektem końcowym procesu modelowania, kształtowanego przez czynniki psychobiologiczne, historyczno-kulturowe oraz środowiskowe, jest powstanie konkretnych stylów tanecznych, których szkielet stanowią kombinacje odpowiednich wzorów ruchowych. Struktura i styl tańca odzwierciedlają wzory wzajemnego oddziaływania w obrębie danej społeczności. Taniec jako aparat przystosowujący często bywa medium łączącym przeciwieństwa (opozycje binarne), wiążącym przeszłość i przyszłość, naturę i kulturę oraz sacrum i profanum. Człowiek od zarania dziejów próbował zmierzyć się i okiełznać nieznaną. Doskonałym przykładem jest balet klasyczny będący wyrazem ludzkiego pragnienia dominacji nad siłami natury oraz pokonywania ograniczeń własnej cielesności. Oprócz tego balet jako idiom taneczny opisuje świat nadprzyrodzony. Wszystko co fantastyczne czytelne jest dla nas dzięki procesowi symbolizacji. Kreacja form symbolicznego działania to głównie domena wizjonerów i artystów. Stanowi ona jednak także esencję większości rytuałów oraz obrzędów. Celem tańców rytualnych jest nie tylko uzewnętrznianie doświadczenia danego plemienia czy społeczności, ale przede wszystkim nadanie mu symbolicznego znaczenia.

Jamake Highwater⁴¹ rozróżnia dwa typy rytuałów. Pierwszy z nich to rytuał studiowany przez antropologów, pozwalający plemionom zmierzyć się i zrozumieć siły będące poza ich kontrolą. Natomiast drugi to „idiosynkratyczny rytuał artysty, to kreacja wyjątkowego indywiduum, które przekształca swoje doświadczenie w metaforyczny idiom, jakim jest sztuka”⁴². Według badacza obie formy przenikają się nawzajem, a taniec jako kod opisuje to, czego nie można nazwać słowami.

³⁹ A. P. Royce: *The Anthropology...* s. 104.

⁴⁰ A. Kaeppler: *They Seldom Dance on Star-Trek: A Cautionary Tale for the Study of Dance and Ritual*. W: *Dance, Ritual and Music*. Red. G. Dąbrowska, L. Bielawski. Warszawa 1995. s. 106.

⁴¹ J. Highwater: *Dance. Rituals of...*

⁴² Ibidem. s. 14. Tłum. T. D.

Rys. 1.

Głęboka struktura (*langue*):

Wrodzone zdolności strukturyzujące:

- charakterystyka mózgu;
- możliwości motoryczne oraz rytmy ludzkiego biogramu.

Kultura:

- pragmatyka, syntaktyka i semantyka;
- modelowanie ciała w przestrzeni, rytmie oraz dynamice,
- trening fizyczny tancerza.

Jawna struktura - rzeczywistość empiryczna (*parole*):

Przedstawienie taneczne - choreografia oraz/lub improwizacja.

Imitacyjne przedstawienie taneczne.

Judith Lynne Hanna w swojej pracy *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*⁴³ bazując na saussure'owskim rozróżnieniu na *langue* i *parole*, przedstawiła schemat prezentujący głęboką oraz jawną strukturę tańca (Rys.1). Według badaczki zarówno biologia, jak i kultura modelują pierwszą z nich. Natomiast subiektywna filozofia oraz koncept danego twórcy/choreografa kształtują drugą. Każdą ze struktur można analizować oddzielnie, jednak aby w pełni zrozumieć dane zjawisko taneczne należy zbadać cały system. Proces tańcotwórczy często przebiega bez (samo)świadomości mechanizmów nim rządzących.⁴⁴ Należy zaznaczyć, że nie chodzi tu o zachowania czysto symptomatyczne takie, jak różnego rodzaju napady o charakterze histerycznym bądź epileptycznym, czy beztroskie podskakiwanie dziecka spowodowane nerwowym podekscytowaniem. Zupełnie nowe sekwencje taneczne często pojawiają się bez świadomości twórcy, iż proces kreacji nastąpił. Sekwencje te są oczywiście zrozumiałe dla grona odbiorców, ponieważ istnieje szereg zasadniczych – leksykalnych, syntaktycznych oraz stylistycznych – reguł, które pozwalają wtajemniczonym obserwatorom tańca rozróżnić poszczególne jego formy.⁴⁵ W balecie na przykład występuje pięć fundamentalnych pozycji nóg, trzy pozycje rąk, kilka *port de bras* oraz cała seria podstawowych kroków i figur, a mimo to istnieją dostrzegalne

⁴³ J. L. Hanna: *To Dance...* s. 71.

⁴⁴ Ibidem. s. 70.

⁴⁵ Ibidem.

różnice pomiędzy szkołą francuską, rosyjską czy amerykańską. Bez względu na różnice cały czas jest to ten sam idiom, gdyż każda forma taneczna w swych głębokich strukturach przechowuje właściwości gatunkowe uwarunkowane kulturowo oraz zakodowane w ciele tancerza.

Badania porównawcze

Studia porównawcze dzielą się na dwie kategorie.⁴⁶ Możemy zestawiać ze sobą zjawiska taneczne występujące w różnych społeczeństwach bądź na różnych obszarach geograficznych. Możemy również zbadać określoną formę lub gatunek tańca występujący w różnych rejonach naszej planety. Studia Gertrude Kurath⁴⁷ porównujące kulturę taneczną Środkowej Europy z tańcami Środkowej Ameryki oraz esej Fernau Halla⁴⁸ o trzech systemach tanecznych – *nō*, *kabuki* oraz *kathakali*, to przykład pierwszego typu badań porównawczych. Natomiast do drugiej kategorii zaliczyć należy przede wszystkim pracę Richarda Wolframa⁴⁹ poświęconą wariacjom ‘tańca oręża’ występującym na terenie Europy oraz badania Eriki Bourguignon⁵⁰ nad tańcem transowym.

W latach sześćdziesiątych zwrócono uwagę na proces migracji tańca.⁵¹ Próbowano wówczas sporządzić taneczną mapę świata oraz wyznaczyć szlaki, jakimi taniec wędrował. W tym celu posłużono się metodą komparatystyczną, dzięki czemu powstało wiele ciekawych prac porównujących czasem bardzo odległe kultury taneczne. Najbardziej znanym przykładem cross-kulturowych studiów porównawczych jest projekt ‘choreometryczny’ Alana Lomaxa.⁵²

Lomax pojmował choreometryczność jako miarę tańca – najbardziej zorganizowanego formalnie systemu komunikacji cielesnej, natomiast sam taniec jako miarę kultury. Priorytetem dla badacza i jego asystentek, Forrestine Pauley oraz Irmgardy Bartenieff, było wykrycie ciągu prawidłowości występujących w stylach

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ G. Kurath: *Dance Relatives of Mid-Europe and Middle America*. “Journal of American Folklore” 1956 nr 69.

⁴⁸ F. Hall: *Noh, Kabuki, Kathakali*. “Sangeet Natak” 1968 nr 7.

⁴⁹ R. Wolfram: *The Weapon Dances of Europe*. “Ethnomusicology” 1962 nr 6.

⁵⁰ E. Bourguignon: *Trance Dance*. W: *Moving History...*

⁵¹ A. P. Royce: *The Anthropology...* s. 134.

⁵² A. Lomax: *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement Science. Publikacja nr 88. Washington 1968.

tanecznych różnych grup ludzi. Zespół rozpoczął badania od opracowania systemu kodującego uwarunkowane kulturowo sposoby posługiwania się ciałem.⁵³ Ów system stał się doskonałym narzędziem analitycznym, niezbędnym w celu przeprowadzenia badań komparatystycznych na szeroką skalę. Istotne jest także to, iż zastosowanie kodu pozwoliło wyodrębnić szereg właściwości ruchu.

Te 'właściwości ruchu' pojawiają się we wszystkich formach zachowania się w kulturze i kontrolują sposoby, jakimi uczestnicy kultury spożytkowują energię w ich codziennym życiu. Na tym poziomie style taneczne mogą być porównywane cross-kulturowo; profile takich właściwości ruchu mogą być wykorzystane w celu wyznaczenia kręgów i regionów stylów tanecznych.⁵⁴

Lomax i jego współpracownicy poddali analizie ponad dwieście filmów prezentujących czterdzieści trzy tradycje (profile) taneczne. Następnie zestawiając podobne wzory ruchowe, wyznaczyli na mapie świata osiem regionów stylistycznych:⁵⁵

1. region indiański,
2. Australia,
3. Nowa Gwinea,
4. region pacyficzny,
5. Afryka,
6. Europa,
7. Indie,
8. region tradycyjnych kultur wysokich (japońska, chińska, koreańska, berberyjska, uzbecka, etc.).

Oprócz tego Lomax dokonał również innych podziałów zjawisk tanecznych, uwzględniając konkretny parametr systemu choreometrycznego. Na przykład, analizując pracę tułowia, wyznaczył dwa wielkie regiony stylistyczne. W Eurazji i na obszarze indiańskim tułów stanowi jedną całość, podczas gdy w Afryce, Indiach i na Polinezji tułów jest dwudzielny.⁵⁶ Analiza zjawisk tanecznych dokonana przez Lomaxa znacznie różni się od zaproponowanego przez Keappler modelu analizy strukturalnej. Badacz skupił się na silnie wypunktowanych oraz skrystalizowanych sekwencjach

⁵³ Ibidem. s. 230.

⁵⁴ Ibidem. Tłum. T. D.

⁵⁵ Ibidem. s. 235.

⁵⁶ Ibidem. s. 240.

ruchowych objętych frazami muzycznymi. Analizując poszczególne frazy Lomax zwrócił uwagę na pięć elementów kompozycji tańca:⁵⁷

- dominacja artykulacji konkretnej części ciała,
- pozycja (postawa) ciała,
- kształt ruchu podczas przemieszczania,
- wzory ruchowe łączące korpus z kończynami,
- dynamika.

Powszechnym elementem kompozycyjnym w wielu tańcach afrykańskich jest artykulacja pracy bioder. Podobna stylistyka charakteryzuje afro-amerykańskie formy tańca towarzyskiego. Zważywszy na fakt, iż podobna aktywność cechuje akt płciowy, Lomax w swojej choreometrycznej klasyfikacji dystrybucji stylów tanecznych formy te określił mianem erotycznych. Badacz postulował także istnienie relacji pomiędzy stopniem złożoności form tanecznych a poziomem rozwoju technologicznego danego społeczeństwa.⁵⁸ Taniec ewoluuje wraz z postępem cywilizacyjnym. Według Lomaxa proste formy taneczne odnaleźć można wśród plemion zbieracko-łowieckich, złożone natomiast pośród społeczności farmerskich. Rozwój technologii każdego rodzaju niesie ze sobą zmniejszenie wymogów względem ludzkiego ciała, zwłaszcza jeśli chodzi o spożytkowanie energii oraz kontrolę nad nią.

Doskonałym przykładem metody porównawczej jest także praca Kealiinohomoku⁵⁹ kontrastująca tańce Indian Hopi z kulturą taneczną Polinezji. Badaczka, analizując zjawiska taneczne oraz gestykulację, uwypukliła niepowtarzalność każdej z kultur. Nadrzędną funkcją tańca Hopi jest podtrzymywanie społecznej jedności i prezentowanie plemiennych wartości, podczas gdy na Polinezji taniec służy po to, aby uczcić dane wydarzenie oraz zjednać sobie bogów.⁶⁰ Indiańska kultura taneczna jest konserwatywna, kolektywna i nie toleruje improwizacji, natomiast tańce polinezyjskie są indywidualne i jednostkowe, a od wykonawcy oczekuje się twórczości własnej. Według Kealiinohomoku taniec odzwierciedla kulturę i każda ważna zmiana w jej obrębie powoduje zmianę w formie lub/i funkcji tańca.⁶¹ Zmiany te

⁵⁷ A. Lomax: *Choreometrics and Ethnographic Film-Making*. "The Film-Makers Newsletter" 1971 nr 4. s. 25.

⁵⁸ A. Lomax: *Folk Song*... s. 241.

⁵⁹ J. Kealiinohomoku: *Hopi and Polynesian Dance: A Study in Cross-Cultural Comparisons*. "Ethnomusicology" 1967 nr 11.

⁶⁰ Ibidem. s. 348.

⁶¹ J. Kealiinohomoku: *Culture Change – Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective Culture*. IX International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences. Chicago 1973. s. 2.

mogą ze sobą współgrać lub być w opozycji. W balijskiej sztuce tanecznej panuje demokracja zarówno w jej organizacji jak i formie prezentacji. Taniec jest domeną publiczną. Wszelkie przetwarzanie oraz dekorowanie podstawowego repertuaru cieszy się społeczną akceptacją.⁶² Balijskie formy taneczne nigdy nie zostały zakazane. Dlatego też taniec na Bali ewoluował bez przeszkód akceptując oraz adoptując obce elementy w czasie wielu kontaktów kulturowych, wprowadzając tym samym innowacje w obrębie struktury. Inaczej rzecz się miewa na Hawajach, gdzie formy taneczne poddane zostały na przestrzeni wieków wielu restrykcjom, wskutek czego hawajskie sztuki performatywne uległy znacznemu wyrafinowaniu, a liczba ich wykonawców i widzów ograniczona została do wyselekcjonowanej grupy.⁶³ Taniec na Hawajach spełnia swoją funkcję wyłącznie w tradycyjnym kontekście społeczno-religijnym. Klasyczne hawajskie konwencje estetyczne nie zezwalały na wprowadzanie jakichkolwiek zmian. Do czasu przybycia na Hawaje cywilizacji zachodniej taniec *hula* był formą pełną ‘ezoterycznego symbolizmu’. Katoliccy misjonarze, którzy przybyli na wyspy w 1778 roku, uznali taniec ten za wysoce niemoralny i zakazali jego praktykowania.⁶⁴ Renesans tej formy nastąpił dopiero za rządów króla Kalakana (1874-1891). Okres jego panowania to złota era tańca *hula*, który wraz z nastaniem XX wieku zyskał status atrakcji turystycznej. Mimo to niemożliwa jest rekonstrukcja jego oryginalnej formy. Zbyt wiele zostało nieodwracalnie utracone. Dawny system społeczny, który był macierzystym kontekstem tego tańca, już nie istnieje.⁶⁵ W obecnych czasach możemy jedynie oglądać ‘nową’ tradycyjną formę tańca *hula*.

Znaczenie tańca

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nowe pokolenie antropologów tańca, łącząc różne perspektywy badawcze oraz korzystając z osiągnięć lingwistyki, skierowało swój wzrok ku semantyce tańca.⁶⁶ Zakwestionowano wówczas nasz zachodni, etnocentryczny sposób patrzenia na taniec. Odrzucono także hierarchiczną relację Zachód – reszta świata. Zweryfikowano nasze zachodnie podejście do obcych i

⁶² Ibidem. s. 5.

⁶³ Ibidem. s. 7.

⁶⁴ Ibidem. s. 10.

⁶⁵ Ibidem. s. 15.

⁶⁶ H. Thomas: *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York 2003. s. 79-81.

własnych form tanecznych. Badaczki takie, jak Cyntia Novak, Deidre Sklar czy wspomniane już wcześniej Kaeppler i Kealiinohomoku, przyjmując nowy punkt widzenia, ponownie zanalizowały sieć relacji pomiędzy tańcem a kulturą.

Studiowanie ludzkiej motoryki nie należy do rzeczy najłatwiejszych. Każdy indywidualny użytkownik języka ciała posiada niepowtarzalny, jednostkowy moduł osobistych doświadczeń motorycznych.⁶⁷ Ów moduł kształtowany jest przez kulturę – specyficzny system, w którym dany użytkownik egzystuje. Próbuąc odseparować język ciała od indywidualnych manifestacji, separujemy tym samym to, co społeczne od tego, co indywidualne oraz to, co esencjonalne od tego, co przypadkowe.⁶⁸ Każdy język ciała jest ściśle związany z pojęciem tożsamości – osobistej, politycznej oraz przede wszystkim kulturowej. Dlatego też często wymaga on odpowiedniego przekładu. Wielu tancerzy zdaje sobie z tego sprawę, próbując opanować więcej niż jeden idiom taneczny. Zanim poszczególne ruchy ludzkiego ciała uznane zostaną za znaki lub symbole, semiotycy traktują je jako naturalne.⁶⁹ Dopiero po uzyskaniu znaczenia, stają się one częścią kultury. Taniec jako idiom to efekt końcowy symbolicznej transformacji ludzkiego doświadczenia. Symbolika tańca przejawia się w gestach, pozach oraz sekwencjach ruchowych.⁷⁰ Z tej perspektywy taniec jawi się jako symboliczna ekspozycja wiedzy choreografa/twórcy lub określonej grupy społecznej na temat ludzkiej egzystencji, manifestowana poprzez kulturowo modelowane formy aktywności ruchowej. Taniec stanowi część systemu komunikacji kulturowej.⁷¹ Jego siła tkwi w kognitywno-sensoryczno-motorycznej oraz estetycznej zdolności kreowania i przekształcania rzeczywistości. Taniec przekazując pewne znaczenia może uwypuklać bądź negować lingwistyczne formy komunikacji. Poza tym motoryka towarzysząca ludzkiej sferze emocjonalnej stymuluje lub sublimuje całą paletę uczuć.⁷² Funkcja kognitywna oraz afektywna tańca wzajemnie się przenikają i nakładają na siebie. Taniec często służy jako psychologiczny mechanizm obronny, który poprzez ucieleśnienie psychologicznie lub społecznie nieakceptowanych potrzeb w pewien sposób zaspokaja je. Taniec może także stanowić formę ucieczki od wszelkich restrykcji i ograniczeń, chociaż sam wytwarza własne więzy – technikę taneczną.⁷³

⁶⁷ D. Williams: *Anthropology and the...* s. 160.

⁶⁸ Ibidem. s. 161.

⁶⁹ J. L. Hanna: *To Dance...* s. 41.

⁷⁰ Ibidem. s. 26.

⁷¹ Ibidem. s. 4.

⁷² J. L. Hanna: *To Dance...* s. 67.

⁷³ Ibidem. s. 69.

Analizując semantyczny wymiar tańca, badacze, zwłaszcza z kręgu semiotyki, porównywali komunikacyjny aspekt tańca z innymi środkami ekspresji.⁷⁴ Najczęściej z językiem. Założenie, iż oba media funkcjonują w ten sam sposób, jest błędem. Brak analogii między językiem i tańcem wynika z różnicy między konceptami, których nośnikiem jest znaczenie słów oraz perceptami przeznaczonymi do recepcji sensualnej⁷⁵. Taniec to przede wszystkim sztuka kinestetyczna i właśnie ten aspekt tańca, zdaniem Jacka Andersona⁷⁶, odróżnia go od innych sztuk performatywnych. Jedynym i podstawowym instrumentem w przypadku tańca jest ludzkie ciało. Ciało poruszając się w czasie i przestrzeni nadaje komunikat drogą kinestetyczną.⁷⁷ Empatia między wykonawcą – emiterem a odbiorcą umożliwia transmisję informacji. Roger Garaudy zjawisko to określa mianem *metakinezy*⁷⁸, bezpośredniego współodczuwania, swoistej recepcji somatyczno-muskularnej. Oprócz drogi kinestetycznej, taniec może również przekazywać znaczenia poprzez cztery inne kanały: wizualny, dźwiękowy, dotykowy oraz zapachowy.⁷⁹ Nadawca w przypadku tańca ma zatem do dyspozycji pięć kanałów transmisyjnych. Każdym z nich może on nadać inną wiadomość. Nic więc dziwnego, że możliwość błędnego odczytania komunikatu jest tu większa niż w przypadku innych form przekazu. Każde zjawisko taneczne przekazuje znaczenia dla czterech grup odbiorców⁸⁰: tancerzy, obserwatorów (widzów), członków danej kultury lub subkultury oraz badaczy (analityków). Zadaniem tych ostatnich jest konstruowanie lub wychwytywanie znaczeń, zarówno jawnych, jak i ukrytych, które niesie ze sobą dana forma taneczna, często obca dla badacza. W tym przypadku:

pierwszym etapem analizy obcego systemu tanecznego jest znalezienie obszaru dyskursu w swoim własnym języku lub metajęzyku, który mógłby posłużyć jako narzędzie translatorskie.⁸¹

Sposób posługiwania się ciałem w czasie tańca różni się w poszczególnych kulturach. Kultura kształtuje zarówno organizację poruszającego się ciała, jak i sposób przekazu oraz nauczania tańca. Trening japońskiego tańca *nihon buyo* to ekstremalnie osobisty proces, w czasie którego młoda adeptka sztuki tanecznej podąża za

⁷⁴ B. Żyłko: *Semiotyka kultury*. Gdańsk 2009.

⁷⁵ A. P. Royce: *The Anthropology...* s. 194.

⁷⁶ J. Anderson: *Dance*. New York 1974. s. 9.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ R. Garaudy: *Danser sa vie*. W: W. Tomaszewski: *Człowiek tańczący...* s. 89.

⁷⁹ J. L. Hanna: *To Dance...* s. 88.

⁸⁰ A. Ward: *Dancing around Meaning*. W: *Dance in the City*. Red. H. Thomas, New York 1997. s. 15.

⁸¹ J. L. Hannah: *To Dance...* s. 12. Tłum. T. D.

nauczycielem naśladować jego ruchy oraz dźwięki przez niego artykułowane.⁸² Istota tego procesu tkwi w bezpośredniej, indywidualnej relacji pomiędzy mistrzem i jego uczniami. Transmisja tańca przebiega dwupłaszczyznowo – pierwszą tworzy rzeczywistość cielesna, natomiast drugą ludzka emocjonalność.⁸³ Strukturę każdej lekcji tworzy wypracowany przez tradycję rytuał. Lekcje podzielone są na określone, często powtarzające się jednostki, które z łatwością może wyodrębnić zewnętrzny obserwator. Trening rozpoczyna się ukłonem składanym mistrzowi, po czym następuje prezentacja poznanych już wcześniej sekwencji tanecznych. Każda sekwencja powtarzana jest do momentu, w którym nauczyciel uzna, iż poznany materiał został prawidłowo opanowany przez uczniów i można wprowadzić bardziej złożone układy taneczne.⁸⁴ Każdą lekcję kończy oczywiście ukłon. W powtarzalności lekcyjnego rytuału jest jakaś wygoda. Struktura, etykieta, choreografia oraz proksemika tworzą lekcyjny alfabet, pewną przestrzeń dialogu między mistrzem i jego studentami. Systematyczne powtarzanie sekwencji ruchowych pomaga przyswoić uczniom struktury muzyczno-taneczne oraz zrozumieć wielowiekową tradycję japońskiej kultury tanecznej.⁸⁵ Proces transmisji tańca przebiega wszelkimi możliwymi kanałami sensorycznymi. Wizualne, dotykowe oraz oralne drogi przekazu są ze sobą fizycznie i społecznie powiązane. Każda z nich implikuje jakościowo różne modele orientacji ciała w przestrzeni. Szczegółowa analiza podobieństw oraz różnic pomiędzy wizualnym, dotykowym i oralno-auralnym doświadczeniem byłaby z pewnością wielce pomocna w zrozumieniu, w jaki sposób człowiek nabywa umiejętność cielesnej ekspresji.

Dla Angelli McRobbie⁸⁶ zaskakujące jest, jak socjologia oraz studia kulturowe marginalizowały na przestrzeni lat wszelkie zjawiska taneczne. Taniec jest formą, która zajmuje specyficzną pozycję zarówno wśród tzw. sztuk wysokich, jak i w bogatym spektrum kultury popularnej i choćby z tego powodu, zdaniem badaczki, powinien on wzbudzić zainteresowanie antropologów oraz socjologów. Taniec należy rozpatrywać w całej jego różnorodności.⁸⁷ Świadomość jego pozycji w kulturze ludowej oraz kulturze miejskiej, a także jego statusu we współczesnym świecie powinna znacząco wpłynąć na rozwój badań nad tańcem, włączając w ich obręb takie

⁸² T. Hanh: *Sensational Knowledge. Embodying Culture through Japanese Dance*. Connecticut 2007. s. 70.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem. s. 70-71.

⁸⁶ A. McRobbie: *Dance Narratives and Fantasies of Achievement*. W: *Meaning in...* s. 207.

⁸⁷ Ibidem. s. 209.

zagadnienia, jak taniec na ekranie, popularność musicalu oraz taniec jako formę między-kulturowego dialogu. Dla McRobbie taniec to nie tylko performance, to przede wszystkim aktywność o charakterze społecznym, forma auto-ekspresji, rytuał seksualny, rodzaj ćwiczenia oraz sposób wypowiadania się poprzez ciało.⁸⁸ Taniec w każdej swojej postaci ekstremalnie silnie, niemal symbiotycznie związany jest z odbiorcą. Tworząc świat fantazji pozwala uciec od problemów życia codziennego. Widz zostając do niego zaproszony, jednocześnie staje się częścią spektaklu.⁸⁹ Jednak aby przystąpić do antropologicznej analizy tańca, należy najpierw wykształcić odpowiednie narzędzia metodologiczne oraz należyte przygotować grunt badawczy. W tym celu wielce pomocna powinna być koncepcja Deidre Sklar. Badaczka w swoim eseju *Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance*⁹⁰ przedstawiła pięć wskazówek będących teoretycznymi parametrami, pozwalającymi umieścić taniec w kontekście kulturowym:

1. Wiedza o tańcu to rodzaj wiedzy o kulturze.

Pojmowanie tańca jako rodzaju wiedzy zapisanej w ciele implikuje fakt, iż sposób, w jaki poruszają się ludzie określa to, kim są, w takim samym stopniu jak ich język i mowa. Tancerz prezentujący pozycję baletową ucieleśnia wycinek wiedzy kulturowej, który różni się od wiedzy zapisanej w ciele tancerza *kathakali*. Sposób poruszania się w czasie tańca jest czymś więcej niż biologia, więcej niż sztuka oraz więcej niż rozrywka. Każda forma taneczna powinna być rozpatrywana jako ucieleśnienie wiedzy kulturowej – kinestetyczny ekwiwalent języka mówionego.

2. Wiedza o tańcu jest zarówno konceptualna i emocjonalna, jak i kinestetyczna.

Taniec jako skodyfikowany oraz stylizowany układ ruchowy ucieleśnia idee poruszające odwieczne problemy ludzkiej egzystencji. Cieleśny aspekt życia społecznego jest spoiwem łączącym światopogląd, kosmologię, system wartości oraz przekonania polityczne w koherentny system. Balet w swojej formie i kanonach estetycznych przechowuje idee oraz wartości europejskiego rycerstwa, potężne konwencje kształtujące wyidealizowane pojęcia męskości i kobiecości. Oprócz tego *pas de deux* wykonane po mistrzowsku wprawi w zachwyt pasjonatów baletu. Zupełnie inny efekt wywarłoby ono na publiczności maoryskiej.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem. s. 216.

⁹⁰ D. Sklar: *Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance*. W: *Moving History...* s. 30-31.

3. Wiedza o tańcu splata się z innymi rodzajami kompetencji kulturowej.

4. Aby wychwycić znaczenie tańca, należy spojrzeć poza sam taniec.

Te dwie wskazówki są ze sobą ściśle związane. Koncepty ucieleśnione w tańcu niekoniecznie są oczywiste. Nie znając historii baletu trudno byłoby wywnioskować, iż wywodzi się on ze średniowiecznych rytuałów dworskich oraz kodów rycerskości.

5. Taniec to zawsze bezpośrednie doświadczenie cielesne.

Język mówiony nie jest w stanie opisać tego, co można poznać poprzez medium, jakim jest ruch i taniec. Wiedza kulturowa zapisana w tańcu może zostać w pełni zrozumiana tylko poprzez doświadczenie motoryczne. Semiotyka traktuje wszystko jako „teksty”, które trzeba „odczytać”. Ta metafora przecenia to, co wizualne, a ignoruje co kinestetyczne. Aby zrozumieć zasadę wykonywania *battement tendú* nie wystarczy tylko obserwacja. Należy samemu zmierzyć się z ćwiczeniem.

Według Sklar te pięć wskazówek powinno cechować antropologiczną analizę tańca. W celu zbadania obcych kultur tanecznych badaczka zaleca ponadto:⁹¹

- obserwację i analizę ruchu w każdym detalu i jakości – raczej świadomość tego ‘jak’ niż ‘co’ jest wykonywane pozwala zrozumieć znaczenie poszczególnych sekwencji ruchowych oraz emocji im towarzyszących;
- zdobycie wiedzy o życiu codziennym badanej społeczności, w tym celu należy rozmawiać z członkami danej społeczności nie tylko o tańcu, ale praktycznie o wszystkim;
- analizę procesu percepcji kinestetycznej, która wynika z kombinacji mimesis i empatii.

Wizualna percepcja polega na tym, że jest jakiś obiekt, który trzeba przyswoić z dystansu używając wyłącznie wzroku. Empatyczna percepcja kinestetyczna implikuje natomiast pomost między subiektywnościami⁹². Ten rodzaj percepcji tworzy intymną przestrzeń przekazu, rzeczywistość cielesną, której nie można opisać słowami. Badania nad tańcem muszą zatem, według Sklar, zawierać elementy mimesis, obserwacji, konceptualizacji oraz łączenia technik empatyczno-kinestetycznych z bardziej tradycyjnymi metodami.⁹³

Jednym z kluczowych zagadnień w badaniach etnochoreologicznych pod koniec lat osiemdziesiątych stała się auto-refleksyjność. Doskonałym tego przykładem

⁹¹ Ibidem. s. 31.

⁹² Ibidem. s. 32.

⁹³ Ibidem.

jest praca Cyntii Novak⁹⁴, analizująca balet klasyczny. Badaczka w analizie tańca posłużyła się własną biografią oraz treningiem tanecznym, jaki przeszła. To wszystko pozwoliło Novak wykryć całą sieć nierównomiernych relacji na płaszczyźnie kulturowego konstruktu płci w kulturze współczesnej oraz pokazać, w jaki sposób są one symbolizowane przez tańczące ciało. Esej ten był jednym z pierwszych, który zwiastował wkroczenie na teren antropologii tańca zupełnie nowego dyskursu. Poststrukturalizm, bo o nim tu mowa, zdominował metodologię badań nad tańcem w ostatnich dwóch dekadach. Relacje pomiędzy tańcem a czynnikami społecznymi takimi, jak gender, seksualność, rasa, tożsamość czy klasa, stały się głównym przedmiotem analizy.⁹⁵

Seksualność i taniec korzystają z tego samego instrumentu – ludzkiego ciała.⁹⁶ Taniec, jako medium będące częścią przekazywanych znaczeń, ewokuje, wzmacnia oraz klaruje pragnienia i fantazje. Odczucia oraz koncepcje odnośnie ludzkiej seksualności i ról płciowych nabierają kształtów w tańcu. Wizualne modele relacji międzyludzkich prezentowane przez tancerzy często odzwierciedlają, a także kwestionują i rzucają wyzwanie społecznym oczekiwaniom, co do ról płciowych.⁹⁷ Kiedy ruchome obrazy kreowane na scenie naruszają stereotypowe, społecznie akceptowane pojęcie męskości i kobiecości, osobliwy przekaz znaczeń stymuluje odbiorców do skonfrontowania alternatywnego stylu życia. Zakotwiczone w ewolucji oraz krępowane przez biologię życie społeczne w określony sposób kulturowo typizuje płć.⁹⁸ W kulturze zachodniej niemal każdy codzienny sposób posługiwania się ciałem komunikuje dominację tradycji patriarchalnej w tym samym stopniu, co język. Taniec posiada zdolność transformacji będących na porządku dziennym potrzeb oraz zwyczajów w szereg kinetycznych iluzji i rzeczywistości.⁹⁹ Taniec etniczny i ludowy bezspornie kieruje naszą uwagę na dominujące wierzenia oraz system kultury danej społeczności. Jest to widoczne w fakturze stylów tanecznych. Tradycyjne techniki partnerowania w wielu formach tanecznych odzwierciedlają dualizm męskiego maskulinizmu oraz kobiecego feminizmu.¹⁰⁰ W większości tańców ludowych

⁹⁴ C. Novak: *Ballet, Gender and Cultural Power*. W: *Dance, Gender and Culture*. Red. H. Thomas. London 1993.

⁹⁵ H. Thomas: *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York 2003. s. 81.

⁹⁶ J. L. Hanna: *Dance, Sex, Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago 1988. s. 13.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem. s. xiii-xiv.

⁹⁹ Ibidem. s. 5.

¹⁰⁰ Ibidem. s. 166.

sekwencje kroków i figur przeznaczonych dla partnera eksponują siłę fizyczną, kładą nacisk na technikę wykonania oraz modelują przestrzeń w dość istotny sposób. Cały czas dominuje silne poczucie linearności w kompozycji. Natomiast w tańcach kobiet, nawet tych najbardziej dynamicznych i energetycznych, kładzie się nacisk na precyzyjną pracę stóp oraz gestykulację rąk. Ciało kształtuje przestrzeń poprzez ruch zaokrąglony. Taniec eksponuje silny związek z ziemią – ruch jest zsynchronizowany z siłą grawitacji.¹⁰¹

Jedna z najbardziej powszechnie znanych definicji tańca sugeruje, iż jest on „wertykalną ekspresją horyzontalnego pożądania”.¹⁰² Jest to szczególnie widoczne w przypadku współczesnej kultury klubowej. Według Fiony Buckland improwizowane tańczenie klubowe istnieje tylko w określonej czasoprzestrzeni. Ten aspekt różni tę formę taneczną od takich tańców towarzyskich jak tango czy lindy hop. Improwizowane tańczenie klubowe to raczej czasownik niż rzeczownik, to raczej proces niż obiekt poznania. Taniec w takiej postaci to dla Buckland wielogłosowa i elastyczna sfera społecznej działalności, w której te same wzory ruchowe mogą generować różne znaczenia w zależności od historycznie i kulturowo uwarunkowanego kontekstu, w jakim egzystują.¹⁰³ Na parkiecie tanecznym partycypujący „choreografują” siebie zarówno jako podmioty, jak i przedmioty pożądania. Erotyczna siła tańca jest kreowana w takim samym stopniu przez tańczących, jak i obserwujących, a przez to jest ona zależna nie tylko od motoryki i cielesności, ale również sieci relacji pomiędzy wszystkimi uczestnikami.¹⁰⁴

Camille Paglia w swojej pracy *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*¹⁰⁵ odkryła prowokujące powiązania między sztuką i pogańskimi rytuałami. Paglia spojrzała na wybrane teksty kultury zachodniej jak na pole bitwy pomiędzy dionizyjskimi siłami ciemności a apolińskim pragnieniem porządku i harmonii. Zdaniem badaczki Apollo zdominował nasz zachodni punkt widzenia.¹⁰⁶ Jego siła zamraża to, co żywe w obiekty sztuki lub kontemplacji oraz sprawia, iż człowiek gotów jest do rebelii przeciwko tyranii natury. Apollo czyniąc nas widzialnymi, daje nam tożsamość. Apoliński żywioł ponownie odkryty przez renesans

¹⁰¹ J. LaPointe-Crump: *Of Dainty Gorillas and Macho Sylphs: Dance and Gender*. W: *The Dance...* s. 166.

¹⁰² F. Buckland: *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*. Connecticut 2002. s. 112.

¹⁰³ Ibidem. s. 7.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ C. Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London 2001.

¹⁰⁶ Ibidem. s. 104.

oraz utrwalony w strukturze baletu klasycznego, wytworzył widzialną, hierarchiczną przestrzeń społeczną, w której ten system taneczny nadal istnieje.¹⁰⁷ Kaukaska linia ciała tancerza, symetria oraz proporcje to ewidentnie sygnatura Apollona. Jego szeroko rozpostarte ramiona reprezentują bunt wyższych partii ciała przeciwko chtonicznemu (dionizyjskiemu) pelwicyzmowi¹⁰⁸. Balet ideologicznie przeciwstawia się siłom grawitacji. Wielcy tancerze potrafili zawiesić skok w najwyższym jego punkcie, jakby chcieli chociaż na moment zerwać wszelkie więzy z ziemią. Również tancerki torturując swoje stopy w puentach, starają się ograniczyć kontakt z ziemią do niezbędnego minimum. Balet charakteryzuje ceremonialność oraz hieratyczność.¹⁰⁹ Jego pogarda wobec zwykłego, materialnego życia stanowi źródło jego autorytetu i splendoru. Balet jest zdecydowanie apolińskim tekstem kultury. Natomiast prawdziwy taniec dionizyjski to ekstremalnie ekstatyczny ciąg porywających konwulsji.¹¹⁰ Gwałtowne i szorstkie akcenty perkusyjne u Igora Strawińskiego, Marthy Graham oraz w muzyce rockowej składają się na kosmiczny wstrząs – salwę pierwotnej i nieskażonej siły. Natura dionizyjska razi siłą kataklizmu. Nasze ciała to pogańskie świątynie, nieokrzesany sprzeciw przeciwko judeochrześcijańskiej duszy i rozumowi.¹¹¹ Przyjąć zaproszenie do dionizyjskiego tańca jest równoznaczne z podpisaniem wiążącego kontraktu poddania się naturze. Być owładniętym przez Dionizosa to ulec chtonicznym spazmom targającym naszymi ciałami. Żywioł dionizyjski wprawia materię w ruch oraz napędza ją energią.¹¹² Obiekty ożywają, a ludźmi zaczynają kierować instynkty. Martha Graham wskrzesiła dionizyjską naturę tańca. Jej taniec cechował prymitywizm oraz pelwicyzm. Jej bose stopy adorowały ziemię, a ciało współgrało z ziemskimi siłami. Wraz z odrodzeniem tańca dionizyjskiego odżyła fantazja o prymitywnym (pierwotnym) ciele. Za fantazją tą stoi ewolucja idei, iż pod cywilizacyjną fasadą każdy człowiek wie o sekretnym życiu, które konsekwentnie narusza formalne reguły życia społecznego¹¹³. Rdzeń tego sekretnego życia stanowi wiązka pierwotnych energii, pragnień i popędów, których siedliskiem jest ludzkie ciało i które niczym lawa wypływają w snach, obsesjach oraz perwersjach. Fantazja o prymitywnym ciele jest stale podsycana przez strach a także fascynację faktem, iż erupcja tych pierwotnych sił

¹⁰⁷ Ibidem. s. 105.

¹⁰⁸ Centrum ruchu zogniskowane jest w miednicy; w strukturze tańca dominuje artykulacja pracy bioder.

¹⁰⁹ C. Paglia: *Sexual Personae...* s. 356.

¹¹⁰ Ibidem. s. 94.

¹¹¹ Ibidem. s. 95.

¹¹² Ibidem. s. 105.

¹¹³ N. Bryson: *Cultural Studies and Dance History*. W: *Meaning in...* s. 74.

jest w stanie zburzyć fundamenty naszej cywilizacji.¹¹⁴ W świecie tańca fantazja ta przybiera różne formy – taniec jazzowy będący wyrazem obsesji na punkcie ‘czarnego’ ciała, Josephine Baker jako obiekt nieustającego voyeryzmu czy Wacław Niżyński ze swoją animistyczną wizją świata – wszystkie kluczowe dla wczesnego modernizmu. Jednak najlepszym tego przykładem jest *Święto wiosny*. Balet ten uznany przez Modrisa Eksteinsa¹¹⁵ za właściwy mit XX wieku streszczający bez słów cały modernizm Zachodu i przepowiadający późniejsze kataklizmy wojenne, składa się z dwóch nakładających się na siebie struktur temporalnych: odległe czasy prehistoryczne (freudowska horda pierwotna) oraz ultranowoczesne czasy awangardy. Niebezpieczna siła prymitywnego ciała znajdująca ujście w partyturze i choreografii *Święta wiosny*, zostaje ostatecznie obezwładniona – wybrana dziewczyna wycieńczona ekstatycznym tańcem pada przed starszą plemienną.¹¹⁶ Fantazja prymitywnego ciała zostaje bezpiecznie stłumiona przez władzę patriarchy i mimo tego, iż cała scena jest etnicznie obca publiczności, triumf zachodniej cywilizacji jest czytelny.

Lata dziewięćdziesiąte obfitowały w wiele interesujących publikacji na temat tańca. Jednak największe uznanie w środowisku antropologicznym zyskały trzy prace poświęcone wybranym aspektom kultury tanecznej Ameryki Łacińskiej: *Tango and the Political Economy of Passion* Marty Savigliano, *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba* pióra Yvonne Daniel oraz Barbary Browning *Samba: Resistance in Motion*.¹¹⁷ Savigliano¹¹⁸ swoją analizę rozpoczęła od zarysowania drogi, jaką tango przebyło od swych korzeni przez slumsy hiszpańskich i włoskich emigrantów, przez salony kulturalnych metropolii świata takich, jak Paryż, Londyn, Tokio czy Nowy Jork, aby z powrotem wrócić na ulice Buenos Aires jako zupełnie nowa zdeautoryzowana i rekodyfikowana forma taneczna. Według badaczki wiele głosów przemawia poprzez ciało w przypadku tanga. Argentyński taniec narodowy za każdym razem opowiada historię pełną pożądania, namiętności oraz erotycznych napięć.¹¹⁹ Dlatego też dyskurs ciała dla Savigliano to narzędzie metodologiczne służące do kulturowej analizy ‘ekonomii (oszczędności) namiętności’, która przemawia wyłącznie poprzez ruch. Tango emanując ludzką seksualnością, wyraża głęboką tęsknotę za miłością, a właściwie romantyczną wizją miłości jako ‘komunii dusz’. Seks

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ M. Eksteins: *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Warszawa 1996.

¹¹⁶ N. Bryson: *Cultural Studies and Dance History*. W: *Meaning in...* s. 75.

¹¹⁷ H. Thomas: *The Body...* s. 148-158.

¹¹⁸ M. Savigliano: *Tango and the Political Economy of Passion*. New York 1995.

¹¹⁹ Ibidem. s. 11-12.

był jedną z nielicznych rzeczy, których samotnym mężczyznom w Buenos Aires nie brakowało. Tango to symultaniczny rytuał oraz spektakl.¹²⁰ Dwóch wykonawców, ale trzech partycypantów, tworzy tango: mężczyzna (*leader*), który panuje nad tańcem i wyznaje swe smutki, kobieta (*follower*), która uwodzi, opiera się uwodzeniu, aż w końcu daje się uwieść oraz widz (*gaze*) obserwujący te zdarzenia. Para *leader-follower* odgrywa rytuał, natomiast widz konstytuuje spektakl. Dla kolonizatorów pożądanie obecne w tangu było odzwierciedleniem ich nienasyconej chęci zdobywania oraz dominacji.¹²¹ Natomiast namiętność symbolizowała opór stawiany przez kolonizowanych. W tangu erotyka współlistnieje z egzotyką i tylko pełne zrozumienie egzotycznych komponentów tej formy tanecznej pozwala prawidłowo odczytać jej erotyczny ekwiwalent.¹²² Po przybyciu do Europy tango, zresztą jak większość tzw. ‘tanecznych skandali’ (walc, polka, can-can, apache, etc.), złamało już istniejące i ustanowiło nowe reguły. Tango zaprezentowało europejskiej publiczności nowy rodzaj erotyzmu, który jest wielce sugestywny, ale jednak kontrolowany. Seksualna polityka tego tańca tkwi w procesie uwiedzenia – podejrzany mężczyzna oraz *femme fatale*, pomimo widocznej proksemiki, trzymają swe erotyczne impulsy pod kontrolą i mierzą siły przeciwnika.¹²³ Choreografia tanga przypomina grę w szachy, podczas której tancerze-zawodnicy swoimi stopami kreślą kolejne ruchy na parkiecie-szachownicy. Ich obustronna fascynacja oraz wstręt przybierają postać nieznośnego i niekończącego się napięcia.

Namiętność i erotyka charakteryzują również rumbę, jedną z najbardziej zmysłowych form tanecznych na świecie. Taniec ten pełen jest gwałtownych i wijących się ruchów bioder, ramion oraz całego korpusu. Analizą tej formy zajęła się Daniel¹²⁴. W swej pracy o kubańskim folklorze tanecznym badaczka pokazała, jak wyidealizowane reprezentacje gender artykułowane są poprzez język ciała. Daniel poddała analizie przede wszystkim jakość ruchu prezentowanego przez tancerzy. Rumba w wykonaniu kobiet to taniec miękkiej, subtelny, zmysłowy i pełen wdzięku, natomiast mężczyźni prezentują w nim swą siłę, odwagę i brawurę.¹²⁵ Poza tym rumba jest nośnikiem politycznej ideologii. Jako taniec ludowy była ona kojarzona z nizinami

¹²⁰ Ibidem. s. 73-74.

¹²¹ Ibidem. s. 76.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem. s. 106.

¹²⁴ Y. Daniel: *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indianapolis 1995.

¹²⁵ Ibidem. s. 4-5.

społecznymi.¹²⁶ Jej seksualny charakter nie przypadł do gustu elitom. Dlatego też balet oraz taniec nowoczesny cieszyły się na Kubie znacznie większym poważaniem. Stan ten zmienił się diametralnie w 1959 roku, kiedy to rządy na wyspie przejęli rewolucjoniści. Aby podkreślić afrykańskie korzenie kubańskiego dziedzictwa kulturowego, uznano rumbę za kubański taniec narodowy.¹²⁷ Na wyspie występują trzy odmiany tej formy tanecznej: *guaracha* – miejska odmiana tańczona w dość szybkim tempie, *bolero* – ludowa odmiana przypominająca akt seksualny, tańczona w wolnym tempie oraz *son* – forma nie posiadająca cech niepohamowanej rumby ludowej i zawierająca najwięcej elementów tańców afrykańskich.¹²⁸

Browning¹²⁹ w swojej książce poświęconej sambie również potraktowała dyskurs ciała jako formę narracji. Według badaczki tekst taneczny należy odczytać jak tekst literacki. Samba w jej mniemaniu relacjonuje historię kontaktu trzech kultur: afrykańskiej, europejskiej oraz rdzennie brazylijskiej.¹³⁰ Narracja nie jest w tym przypadku odgrywana mimetycznie. Jej nośnikiem jest każda pojedyncza fraza muzyczna. Język ciała artykułuje historię kulturowego oporu ze strony afrykańskiej i afro-brazylijskiej diaspory.¹³¹ Samba przemawia poprzez całe ciało. Taniec jest wielowarstwowym dialogiem, w którym różne części ciała symultanicznie rozmawiają ze sobą i to w obcych językach. Samba historię zderzenia kultur opowiada nie tylko diachronicznie, wzdłuż przebiegu osi czasu, ale także synchronicznie z każdym pojedynczym akcentem muzycznym.¹³² Formą wyjściową dla brazylijskiej samby była *maxixe* – nowy sposób tańczenia istniejącego już repertuaru tanecznego.¹³³ *Maxixe* powstała z trans-kulturowej asymilacji elementów europejskich oraz afrykańskich. Była ona wynikiem mieszania się ras i narodowości. Jako forma pre-sambowa *maxixe*, podobnie zresztą jak *milonga* i *danzòn*, wyrosła nie tyle wśród poszczególnych społeczności, co w między-kulturowej przestrzeni pomiędzy nimi.¹³⁴ Taniec ten charakteryzują: specyficzna artykulacja pracy bioder zwana *requibrando*, synkopowany rytm oraz bliskie objęcie – twarz przy twarzy, ciało przy ciele. *Maxixe*

¹²⁶ Ibidem. s. 13.

¹²⁷ Ibidem. s. 1.

¹²⁸ I. Driver: *A Century of Dance. A Hundred Years of Musical Movement, from Waltz to Hip Hop*. London 2000. s. 81-82. (Zob. także: M. Wiczyski: *Tańczyć może każdy*. Warszawa 2006).

¹²⁹ B. Browning: *Samba: Resistance in Motion*. New York 1995.

¹³⁰ Ibidem. s. 2.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem.

¹³³ J. C. Chasteen: *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque 2004. s. 21.

¹³⁴ Ibidem. s. 31.

była tańczona w parach. Samba odrzuciła tę konwencję. Od lat dwudziestych XX wieku, kiedy to zaczęły powstawać pierwsze szkoły tego tańca, stała się ona kwintesencją karnawału w Rio – spektaklem, współzawodnictwem oraz przede wszystkim wydarzeniem o charakterze społecznym.¹³⁵ Parady karnawałowe celebują afrykańskie dziedzictwo oraz brazylijską wielorasową tożsamość narodową. Pełne zrozumienie samby wymaga zrozumienia całego święta.¹³⁶

Antropologia tańca to stosunkowo młoda dziedzina nauki. Od czasu jej nieśmiałył początków znacznie dojrzała, pozwalając lepiej zrozumieć fundamentalne problemy ludzkiej egzystencji. To właśnie amerykańscy badacze podjęli trud zdefiniowania podstawowych zagadnień, jak i samej dyscypliny, a przez opracowanie metod analitycznych znacznie poszerzyli granice dyskursu, pokazując tym samym, jak patrzeć na taniec. Tylko szczegółowa analiza tańca i jego powiązań z innymi elementami kultury pozwala uchwycić jego istotę, uwarunkowania społeczne oraz funkcję, którą pełni.

¹³⁵ B. Browning: *Samba: Resistance...* s. 152.

¹³⁶ Ibidem. s. 159.

Taniec w kulturze europejskiej

Taniec to ukryty język duszy.
Martha Graham

Europejskie formy taneczne różnią się znacząco od orientalnych oraz wszelkiego rodzaju form tańca prymitywnego, które jeszcze stosunkowo niedawno można było znaleźć pośród wielu kultur prostych. Trudno jest sobie wyobrazić Europejczyków konwulsyjnie poruszających korpusem w rytm wybijany przez bęben. Nie perkusja, lecz fraza melodii tworzą podstawę rytmiczną tańców europejskich.¹³⁷ Wydawać by się mogło, iż biały człowiek najbardziej zbliża się do perkusyjnego rytmu, gdy stąpa z nogi na nogę. To prawda, aczkolwiek podłoże rytmiczne tej akcji stanowi najważniejszy puls ludzkiego ciała – bicie serca. Drugą miarą jest ludzki oddech. Jego rytm organicznie współgra z melodycznym frazowaniem europejskiej muzyki. Te dwa parametry, odzwierciedlające kluczowe, biologiczne procesy zachodzące w każdym żywym organizmie, stanowią rytmiczny fundament wszystkich form tańca w naszym kręgu kulturowym.¹³⁸

Kolebką cywilizacji europejskiej jest, jak wiadomo, antyczna Grecja. Dlatego też w celu znalezienia korzeni tańca europejskiego, należy udać się właśnie w ten obszar kulturowy. Fizyczne piękno ludzkiego ciała fascynowało Greków od zawsze. Stąd też zamięłowanie do estetycznego ruchu i gestu rzutowało na wiele dziedzin życia. Jak ważną rolę odgrywał taniec w kulturze greckiej przeczytać możemy chociażby w eposach Homera lub filozoficznych rozprawach Platona czy Lukiana z Samosaty. Taniec pojawia się również w wielu greckich mitach – uwielbiająca tańczyć Rea, matka Zeusa, nakazała swym kreteńskim kapłanom poprzez taniec bronić swego syna przed

¹³⁷ B. Quirey: *May I Have The Pleasure? The Story of Popular Dancing*. London 1976. s. 10.

¹³⁸ Ibidem.

jego ojcem.¹³⁹ Poza tym Apollo, Ares, Dionizos czy Pan często przedstawiani są jako bóstwa tańczące. Taniec w kulturze starożytnych Greków pełnił różne funkcje.¹⁴⁰ Przygotowanie taneczne stanowiło ważną część treningu wojskowego Spartan. Praca nad pięknym i harmonijnym ruchem kształtowała zarówno piękno formy ludzkiego ciała, jak i jego siłę, zręczność, precyzję oraz wigor. Taniec w Sparcie służył zatem jako narzędzie kształtujące sprawność fizyczną przyszłych adeptów sztuki militarnej.¹⁴¹ Doskonałym tego przykładem jest *hyporchema*, imitacyjny taniec wojskowy, wymagający doskonałego przygotowania tanecznego od wykonawców. Jego strukturę stanowiły sekwencje złożone z wysokich skoków oraz ruchów imitujących walkę z użyciem miecza, włóczni oraz tarczy.¹⁴² Pantomimiczne umiejętności musieli również posiadać Spartanie wykonujący *pyrriche* oraz *gymnopedie*. Były to najszlachetniejsze i najbardziej cenione przez Greków formy tańca.¹⁴³ W pierwszej z nich kładziono nacisk na precyzję i klarowność motoryki ciała. W kompozycji dominowała charakterystyczna praca ramion oraz szybkie zwroty korpusu. Ruch był lekki i obrazowy. Taniec ten przedstawiał walkę z fikcyjnym wrogiem.¹⁴⁴ Jego zwieńczeniem było symboliczne podziękowanie bogom za przychylność podczas starcia. Cały spektakl odbywał się przy akompaniamencie kitary i aulosu. *Gymnopedia* natomiast początkowo była formą tanecznego kultu, odprawianego zawsze na początku lipca. Celem tego obrzędu było zjednanie sobie przez Spartan przychylności Artemidy oraz Apolla.¹⁴⁵ Taniec ten wykonywany był przez nagich chłopców i mężczyzn, którzy podzieleni byli odpowiednio na grupy wiekowe. W późniejszym okresie forma ta utraciła swój religijny charakter i została zepchnięta do roli stadionowej rozrywki, w czasie której nadzy młodzieńcy prezentowali swoją zręczność i siłę.¹⁴⁶

Lukian pojmował taniec jako swego rodzaju medium, którego funkcją jest wyrażanie ludzkich przeżyć duchowych.¹⁴⁷ Poprzez swą wizualność taniec powinien uzmysłwić ludziom to, co dla nich tajemnicze i niepojęte. Dla Lukiana taniec zjawiał się równocześnie z chwilą, w której powstał wszechświat¹⁴⁸ i choć stanowisk w

¹³⁹ J. Parandowski: *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa 1978.

¹⁴⁰ I. Turska: *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków 1983. s. 47.

¹⁴¹ Ibidem. s. 51.

¹⁴² E. Scott: *Dancing in All Ages. The History of Dance*. London 1899. s. 64-66. Podobne umiejętności są niezbędne we wschodnich sztukach walki.

¹⁴³ Ibidem. s. 60-64.

¹⁴⁴ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 50-51.

¹⁴⁵ W. O. E. Oesterley: *Sacred Dance in the Ancient World*. Dover 2002. s. 69.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ Lukian z Samosate: *Dialog o tańcu*. Warszawa 1951. s. 34-36.

¹⁴⁸ Ibidem.

związku z genezą tego zjawiska jest wiele, w przypadku antycznej Grecji przyjmuje się, iż każda z form tanecznych posiada religijno-obrzędowe korzenie.¹⁴⁹ Tam też Platon dzieląc taniec na dziki i szlachetny¹⁵⁰, po raz pierwszy zwrócił uwagę na dwoistość natury tańca. Wiąże się to bezpośrednio z kultami dwóch przeciwstawnych sobie pod wieloma względami bogów – Dionizosa oraz Apolla, razem z którymi „prosto z głębin natury wynurzyły się wieczne i pierwotne moce artystyczne”, pradawne i elementarne żywioły przenikające cały świat sztuki zachodniej.¹⁵¹

Według Lukiana źródłem wszelkiego tańca jest Eros – odwieczna miłość.¹⁵² Erotyzm jako jeden z najważniejszych elementów tańca pełnił funkcję ponadużytkową. Orgiastyczność i ekstaza cechowały każdą z form tańca związaną bezpośrednio z kultem dionizyjskim. Eksplozja uczuć prowadząca wprost do upojenia oraz intoksykacji pozwalała obcować Grekom z tym, co transcendentne.¹⁵³ Z potęgi ekstatycznej siły tańca świetnie zdawał sobie sprawę Friedrich Nietzsche pisząc, że „śpiewając i tańcząc, objawia się człowiek jako członek wyższej społeczności... i jest gotów... wzbić się w powietrze”¹⁵⁴, a ten lotny stan osiągnąć może tylko dzięki temu, iż:

Dytyramb dionizyjski pobudza człowieka do najwyższego spotęgowania wszystkich swych zdolności symbolicznych; coś nigdy nie odczutego musi się uzewnętrznić... Teraz ma się wyrazić symbolicznie istota przyrody; potrzeba nowego świata symbolów, całej symboliki cielesnej, nie tylko symboliki ust, wzroku, słowa, ale pełnego, poruszającego rytmicznie wszystkie członki gestu tanecznego.¹⁵⁵

Pochodzenie kultu Dionizosa nie zostało do końca wyjaśnione. Do dnia dzisiejszego trwają spory czy było to bóstwo autochtoniczne, czy też przybyło z Azji Mniejszej. W wielu przedstawieniach scen bachicznych w otoczeniu boga znajdują się postaci orientalne, co wskazywać by mogło na obcość kultu.¹⁵⁶ Poza tym w czasie świąt dionizyjskich tańczono najprawdopodobniej *oklasmę*, taniec pochodzenia perskiego polegający na szybkim i energicznym wyskakiwaniu w górę.¹⁵⁷ W tańcu świętę Dionizosa stanowiły upojone winem bachantki oraz przywdziewający maski satyrowie.

¹⁴⁹ W. O. E. Oesterley: *Sacred Dance...* s. 21.

¹⁵⁰ Platon: *Prawa*. Kraków 1960. s. 51-54.

¹⁵¹ F. Nietzsche: *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*. Kraków 2006.

¹⁵² Lukian z Samosate: *Dialog...* s. 34-36.

¹⁵³ B. Ehrenreich: *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*. London 2007.

¹⁵⁴ F. Nietzsche: *Narodziny tragedii...* s. 22.

¹⁵⁵ Ibidem. s. 24.

¹⁵⁶ W. O. E. Oesterley: *Sacred Dance...* s. 119-121.

¹⁵⁷ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 50.

Celem bachicznego tańca było wprowadzenie wyznawców kultu w oszołomienie. Pełno w nim było gwałtownych obrotów, dynamicznych wyrzutów nóg, energicznych ruchów głowy i tułowia oraz egzaltowanej gestykulacji.¹⁵⁸ Najbardziej ekstremalną formą tańca dionizyjskiego była *oreibaia*, zimowy taniec wykonywany tylko i wyłącznie przez kobiety.¹⁵⁹ W określonym czasie wyznawczynie kultu Dionizosa udawały się w odludne miejsce, aby kolektywnie poddać się dzikiej manii tanecznej.¹⁶⁰ Praktykowanie *oreibai* mogło doprowadzić bachantki do szaleństwa, a nawet autodestrukcji. Dionizos silnie oddziaływał na grecką kulturę ludową. Wielokrotne narodziny tego boga płodności oraz wszelkiej wegetacji odzwierciedlały kwintesencję greckiej filozofii – człowiek powinien wieść życie w zgodzie z rytmem natury.¹⁶¹ Cykl życia trwa nadal, każdą tragedię śmierci przyćmiewa cud narodzin. Żywioł dionizyjski to żywioł barbarzyński, w którym moce niegdyś obalone i zlekceważone zaczęły dochodzić do głosu¹⁶², a ponieważ w przyrodzie, jak i w świecie człowieka musi tkwić równowaga, dlatego też dzikość i szaleństwo, spontanizacja oraz ludowy entuzjizm tańców związanych z kultem Dionizosa równoważyły szlachetność i godność tańców związanych z bogiem słońca, Apollem. Apollo, przywódca wszystkich muz, reprezentował pierwiastek ładu, porządku i harmonii w sztuce, artystyczny ideał sztucznej doskonałości. Żywioł apoliński odzwierciedlał „piękny pozór światów snu”, w którym pełne mądrości bóstwo uwalnia ludzi od „dzikich wzruszeń” nakładając na nich „pełne miary ograniczenie”.¹⁶³ Taniec apoliński to przede wszystkim taniec korowodowy. Ruchowi zawsze towarzyszyła pieśń, *hyporchema*.¹⁶⁴ Przy akompaniamencie aulosu i kitary procesje dziewcząt i chłopców sławiły imię olimpijskiego boga. Taniec ten prowadził do wzniosłego spokoju duszy. Do tańców korowodowych zaliczyć należy również *hormos*, w czasie którego młodzi maszerowali trzymając się za ręce w różnych formacjach liniowych oraz *dipodię*, taniec wytwornych kobiet ubranych w chitony, które tańczyły z rękoma podniesionymi do góry.¹⁶⁵ Ciekawym przykładem jest także *bibasis*, skoczny taniec, którego figury przypominały baletowe *cabriole* oraz *jetté*.

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 34 -35.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² F. Nietzsche: *Narodziny tragedii...* s. 29.

¹⁶³ Ibidem. s. 20-21.

¹⁶⁴ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 50.

¹⁶⁵ E. Scott: *Dancing in...* s. 54.

Połączenie dionizyjskich dytyrambów oraz apolińskich hyporchemów dało załazek tragedii greckiej. Ścisły związek muzyki, poezji i tańca stanowił fundament antycznego teatru. Poza tym, według Carol Lee, harmonijne zintegrowanie elementów dionizyjskich i apolińskich można będzie również odnaleźć później w wielkich dziełach europejskiego baletu takich, jak *Giselle*, *Śpiąca Królowna* czy *Les Sylphides*.¹⁶⁶ Od około 540 roku p.n.e. zaczęły się formować trzy porządki tańca scenicznego, których nazwy pochodzą od imion trzech satyrów z dionizyjskiego orszaku.¹⁶⁷ *Emmeleia* przynależała tragedii. Był to taniec pełen powagi.¹⁶⁸ Od tancerzy wymagano pokornego i skromnego nastawienia oraz eleganckiej i pełnej wdzięku motoryki. *Kordax* natomiast był tańcem komicznym. Forma ta stanowiła przeciwieństwo *emmelei*. Jej charakter był rubaszny i obsceniczny.¹⁶⁹ W choreografii dominowała błazenada i falliczna gestykulacja. Formą pośrednią był przynależny dramatowi satyrowemu *sicinnis*. Taniec ten zawierał w sobie elementy zarówno *emmelei*, jak i *kordaxu*. W czasie tańca parodiowano znane osobistości.¹⁷⁰ Nie oszczędzano nawet bogów. *Sicinnis* wyróżniał się spośród pozostałych form ogromną żywiołowością i dynamizmem. Wraz z rozwojem scenicznej sztuki tanecznej nastąpił proces sekularyzacji form tanecznych związanych dotąd ściśle z obrzędami religijnymi. Wiele z tańców straciło swój sakralny charakter i przybrało postać zabawy. *Arkteia*, niegdyś taneczny rytuał inicjacyjny, w czasie którego dziesięcioletnie dziewczynki były oddawane pod opiekę Artemidy, stała się jednym ze sposobów spędzania wolnego czasu.¹⁷¹ Również imitującą zaślubiny Dionizosa z Ariadną formę zwaną *xenophon*, spotkał ten sam los. Podobnie było także z innymi tańcami imitacyjnymi takimi, jak choćby z naśladowaniem ruchy i zachowania żurawia *geranos* czy parodiującym naturę i przyzwyczajenia starców *hypogypones*.¹⁷² Odrębną formę rozrywki stanowiły tańce mitologiczne – *gra trojańska*, *taniec Ariadny*, *labirynt* – choreografię tego ostatniego stanowiły skomplikowane ewolucje, odzwierciedlające złożoność mitycznej, kreteńskiej budowli.¹⁷³

W przeciwieństwie do starożytnych Greków Rzymianie z niechęcią patrzyli na muzykę i taniec. *Saltatio* (łac. taniec) uważany był wręcz za czynnik demoralizacji

¹⁶⁶ C. Lee: *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. London 2002. s. 2.

¹⁶⁷ E. Scott: *Dancing in...* s. 71-73.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 53.

¹⁷¹ W. O. E. Oesterley: *Sacred Dance...* s. 68.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ E. Scott: *Dancing in...* s. 50-51.

oraz zniewieścienia.¹⁷⁴ Praktykowanie go zdecydowanie nie przystawało ludziom trzeźwym. Fizyczne piękno tańczącego ciała, tak wielbione przez Greków, zepchnięte zostało w Rzymie do roli brukowej rozrywki nacechowanej erotycznie.¹⁷⁵ Mimo tego taniec zajmował pewne miejsce w życiu społeczeństwa rzymskiego. W czasie Luperkaliów wykonywano ku czci boga pasterzy żywiołowe tańce wokół płonących stopów siana. Chłopcy pragnąc popisać się swoją brawurą i odwagą, skakali przez rozpalone ogniska.¹⁷⁶ Podczas Saturnaliów mieszkańcy Rzymu ulegali sile szalonego, ulicznego tańca i wspólnie świętowali aż po świt. W maju kapłani należący do *Fratres Arvales* odprawiali wewnątrz świątyni taneczny rytuał o charakterze magiczno-wegetacyjnym.¹⁷⁷ Celem tych tańców obrzędowych było zapewnienie społeczności obfitego urodzaju. Jednak najważniejsze dla Rzymian były dwie formy elitarnego tańca militarnego. Upamiętniająca porwanie Sabinek przez Romulusa *Bellicrepa saltatio* to pierwsza z nich.¹⁷⁸ Akompaniament tego tańca stanowił dźwięk oręża. W marcu i październiku wykonywano drugą z form – *tripudium*. Strukturę rytmiczną tego tańca stanowiły powtarzające się trzy takty. Dlatego też jego kompozycja oparta była na trójkroku.¹⁷⁹ Adresatem tańca był sam Mars. Dokładnie wyselekcjonowani młodzieńcy pochodzący z najznakomitszych rodów miarowo uderzając mieczem w dwupłatową tarczę, oddawali cześć bogu wojny.¹⁸⁰ *Tripudium* jako forma tańca ewoluowała i przybierając postać tańca liturgicznego przetrwała do wieków średnich. W czasie wielkanocnym w Bazylice św. Marka w Wenecji taniec ten wykonywali starsi członkowie kleru.¹⁸¹ Księża podążali wyznaczoną przez kamienie ścieżką, symbolizującą drogę, którą pokonuje słońce w czasie roku. Droga ta to oczywiście metafora życia Chrystusa – jego narodzin, śmierci oraz zmartwychwstania.¹⁸² *Tripudium* zatraciło swój świecki, wojskowy charakter. Niezmienna pozostała struktura rytmiczna tańca oparta na trójkroku. Forma choreograficzna zatem przetrwała, zmianie uległ kontekst społeczno-kulturowy. Taki los spotkał wiele z antycznych form tańca. Zmienność funkcji następowała w obrębie amplitudy wynikającej z binarnej natury tańca. Dualizm: dzikość – szlachetność, dionizyjskość – apolińskość, wyznaczył

¹⁷⁴ J. N. Robert: *Rzym*. Warszawa 2007. s. 209-210.

¹⁷⁵ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 47-48.

¹⁷⁶ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 57.

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ E. Scott: *Dancing in...* s. 79.

¹⁷⁹ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 57.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ C. Lee: *Ballet in...* s. 7-8.

¹⁸² Ibidem.

bieguny, pomiędzy którymi rozpościerać swe skrzydła będzie europejska kultura taneczna. *Choreia*, która niegdyś była własnością wspólnoty i stanowiła krąg równych, w procesie postępu cywilizacyjnego rozszczepi się na dwa nurty: oficjalny, akceptowany przez kler lub/i klasę rządzącą oraz plebejski, rozwijający się pośród najniższych warstw społecznych.¹⁸³ *Choreia* plebejska stanowić będzie źródło wszelkich form tańca. Jej rodowód sięga pogańskiej obrzędowości. Dlatego też nurt ten cechować będzie ludyczność oraz dionizyjski charakter, tak bliski sercu człowieka.

Średniowieczne formy tańca

Kultura taneczna wczesnego średniowiecza była dość zróżnicowana. Jej trzon stanowiły formy taneczne ludów pogańskich zamieszkujących obszar Europy.¹⁸⁴ Formy te synkretyzowały pozostałości kultury tanecznej cywilizacji antycznych oraz chrześcijaństwa. Stosunek religii chrześcijańskiej wobec tańca był dwojaki. Z jednej strony biblijne opisy oraz często występujące w sztuce średniowiecznej przedstawienie tańczących aniołów powodowały uwielbienie go. Z drugiej zaś taniec kojarzony był z praktykami barbarzyńskimi.¹⁸⁵ Wiele z pogańskich form tańca, dzięki pogardzie kleru, z czasem zaginęło. Niektóre zaadaptowano dla potrzeb nowej religii. Inne zaś, pomimo wielu zakazów, przetrwały pod postacią ludowego folkloru tanecznego. Chrześcijaństwo na początku średniowiecza było zdecydowanie religią taneczną. Dość częstym i powszechnym zwyczajem było tańczenie wewnątrz oraz wokół budynków kościelnych.¹⁸⁶ Lud płaśał tam przy okazji niemal każdego święta. Tańcem nasycona była także liturgia chrześcijańska. Nic więc dziwnego, iż tańcowi oddawali się nawet księża. W katedrach w Toledo oraz Sewilli odprawiano nabożeństwa według obrzędu mauretańskiego, w czasie których szesnastu kardynałów przy akompaniamencie tamburynu przemierzało kościelną nawę krokiem tanecznym.¹⁸⁷ Obyczaj ten przetrwał do początku XX wieku. Jednak z czasem kościelni zwierzchnicy postanowili wytoczyć wojnę tańcowi. Bronią kleru była groźba wiecznego potępienia w postaci mąk piekielnych. Powstało wówczas wiele legend miejskich o tym, jak tańczących za ich

¹⁸³ W. Tomaszewski: *Człowiek...* s. 26.

¹⁸⁴ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 61.

¹⁸⁵ C. Lee: *Ballet in...* s. 8-10.

¹⁸⁶ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 77.

¹⁸⁷ C. Lee: *Ballet in...* s. 7-8.

dzikie i nieprzyzwoite zachowanie raził piorun.¹⁸⁸ Według innych opowieści tańczącej gromadzie akompaniował nawet sam diabeł. W XIII wieku potępienie tańca osiągnęło szczyt. Taniec został uznany za wysoce niemoralny. Zaczęto go traktować jako jeden z grzechów, z których należało się spowiadać przynajmniej raz w roku.¹⁸⁹ Walkę Kościoła z tańcem należy wpisać w szerszy kontekst tępienia wszelkich przejawów przedchrześcijańskich tradycji ludowych.¹⁹⁰ Poza tym wiele z budynków kościelnych powstało na miejscu istniejących już wcześniej świątyń pogańskich. Taniec w oczach kleru stanowił kontynuację dawnych tradycji. Przez ustanowienie zakazów Kościół starał się ostatecznie odciąć Europejczyków od ich pogańskiej przeszłości.

Średniowieczna fascynacja życiem wiecznym spłodziła *danse macabre*, typowy dla wieków średnich motyw tańca śmierci. *Danse macabre* był raczej przedstawieniem literacko-plastycznym niż określoną formą tańca.¹⁹¹ W literaturze przejawiał się on w postaci dialogu pomiędzy konającym i figurą śmierci. W sztukach plastycznych natomiast przedstawiany był jako płaszący szkielet często zwany kostuchą. Atmosfera makabry oraz grozy, towarzysząca stanom ostatecznym, była skutecznie podsycana przez kościół.

Począwszy od XI wieku w kulturze średniowiecznej zaczęły pojawiać się tzw. manie i obłądki taneczne.¹⁹² Zjawiska te, porywające masy ludzi, a często nawet całe populacje miejskie, były najprawdopodobniej skutkiem niedoboru ekstatycznej siły tańca, której wraz z zakazami ze strony kleru zaczęło ludziom brakować. Poprzez ruch człowiek wyrażał się w najbardziej bliski mu, instynktowny sposób. Potrzeba ekspresji cielesno-ruchowej była silniejsza niż jakiekolwiek zakazy. Taniec ten nie posiadał określonej formy oraz nazwy.¹⁹³ Jego podstawę stanowiła raczej kolektywna improwizacja. Ludzie poddani jakiejś tajemniczej mocy tańczyli, dopóki starczyło im sił. Wielu padało z wycieńczenia.¹⁹⁴ Niektórzy sądzili, iż manie taneczne były skutkiem praktykowania magii oraz kontaktów z samym diablem. Ci bardziej oświeceni widzieli w tym zjawisku pewien rodzaj zbiorowej hipnozy. Inni zaś uważali, że to histeryczne zachowanie spowodowane było wdychaniem, mających halucynogenne właściwości,

¹⁸⁸ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 83-84.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ C. Lee: *Ballet in...* s. 5-8.

¹⁹¹ Ibidem. s. 12-13.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 86.

¹⁹⁴ C. Lee: *Ballet in...* s. 11-13.

zarodników jakiegoś pasożytniczego grzyba lub rośliny.¹⁹⁵ W basenie Morza Śródziemnego manie taneczne określano mianem *tarantyzmu*, gdyż sądzono, iż ta nieracjonalna czynność jest wynikiem ukąszenia przez tarantulę. W głębi kontynentu europejskiego w związku z grasującą epidemią dżumy pojawiły się masowe obłędy, zwane *tańcami św. Wita*, które miały przeciwdziałać chorobie. „Kilka osób rozpoczynało konwulsyjne ruchy taneczne, trwające nieraz po kilka godzin, a widzowie wciągani magiczną siłą tańca przyłączali się do nich; te płasające, rozhisteryzowane, na wpół przytomne gromady włóczyły się po całym kraju, szerząc chorobliwą psychozę.”¹⁹⁶

Ludzie niegdyś tańczyli, ucztowali, bawili się i odgrywali scenki komiczne wewnątrz budynków kościelnych. W późniejszym czasie czynności te – wykonywane już poza przestrzeniami sakralnymi – towarzyszyły większości dni świątecznych, by w końcu przybrać postać karnawału. Wczesnośredniowieczne obrzędy świątynne przekształciły się w uroczystości o charakterze laickim.¹⁹⁷ Coś jednak przy tej transformacji bezpowrotnie zostało utracone. „W antycznych rytuałach ku czci Dionizosa moment ekstremalnego ‘szaleństwa’ był również chwilą religijnej kulminacji całego obrzędu, w czasie której uczestnicy przeżywali komunie z istotą boską. Starożytni wyznawcy Dionizosa oczekiwali, iż Bóg zjawi się, gdy muzyka osiągnie zawrotne tempo a wino swobodnie będzie krążyć w organizmie.”¹⁹⁸ Chrześcijaństwo zlaicyzowało tę przyjemność wspólnotową. Sekularyzacja oddała w ręce ludzi władzę nad okresem zabawy, czyniąc go tym samym dobrem społecznym. Dlatego też planowaniu różnych laickich świąt i uroczystości poświęcano wiele czasu i energii. U progu średniowiecza ludzie wierzyli, iż doznanie ekstazy jest darem samego boga.¹⁹⁹ Lecz gdy drzwi świątyń zostały przed nimi zamknięte, źródłem jakiejkolwiek radości musieli stać się oni sami. Potrzeba kolektywnego przeżywania stanów ekstazogennych była jednym z powodów, dla których – jak to ujął Michaił Bachtin²⁰⁰ – ludzie wymyślili karnawał dla samych siebie. Wielu badaczy widzi w karnawale continuum antycznych, greckich i rzymskich świąt oraz lokalnych pogańskich kultów wegetacyjnych i agrarnych. W czasie karnawału „dochodzi do symbolicznego wskrzeszenia zachowań i

¹⁹⁵ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 84-86.

¹⁹⁶ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 73.

¹⁹⁷ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 87-88.

¹⁹⁸ Ibidem. s. 88. Tłum. T. D.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais`go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Kraków 1975.

obzędów, które były typowe dla przed- lub niechrześcijańskich świąt zimowych: rytuału odwrócenia z Saturnaliów, zwierzęcych kostiumów z Luperkaliów, masek z dawnych kultów zmarłych itp.”²⁰¹. Poligenetyczny charakter karnawału warunkuje jego złożoność i wielopłaszczyznowość. Zjawisko to jest realizacją idei święta totalnego, które całkowicie zawiesza rytm codzienności.²⁰² Na karnawał składa się wiele czynności: jedzenie, picie, tańczenie, uprawianie gier i sportów, także rytualne formy okrucieństwa wobec zwierząt, jak i również szereg działań mających na celu obalenie przyjętych norm społecznych. Bez względu na to, do jakiej kategorii społecznej człowiek został zaliczony, karnawał dawał mu szansę na wydobywanie się z niej.²⁰³ Celem takich zabiegów było kontestowanie kultury oficjalnej. Odwrócenie ustalonego ładu oraz wkroczenie w iluzoryczną, alternatywną rzeczywistość służyło głównie umocnieniu istniejącego w świecie realnym systemu.²⁰⁴

Fenomen karnawału polega na tym, że opiera się on na sprzecznościach, że jest heterogeniczny, że jest pluralistyczny. W związku z tym mogą się w nim ścierać wpływy i elementy różnych porządków, różnych ideologii, różnych religii; *profanum* może brać początek z *sacrum* i odwrotnie, a pogańskie współistnieć z chrześcijańskim...”²⁰⁵

Podobnego zdania jest Norbert Schindler, dla którego karnawał to zrytualizowana rebelia, w czasie której następuje inwersja ról społecznych, przez co zostaje odwrócony porządek świata.²⁰⁶ Karnawał obnaża „drugą stronę wszystkich rzeczy... i w ten sposób uwiarykowuje pary przeciwieństw – bieguny, między którymi konstytuują się doświadczenie powszednie: wysoki i niski, biedny i bogaty, duży i mały, piękny i brzydki, młody i stary, ale także mężczyzna i kobieta, zima i lato, niebo i piekło itd.”²⁰⁷. Wszystkie pary przeciwieństw są sobie równe. Przeistoczenie się w inną postać pozwala uzewnętrznić tłumione, nieświadome ‘ja’. Praktyki karnawałowe należałoby zatem uznać za odpowiedź na represyjny charakter obowiązujących na co dzień norm. Destruktywizacja ładu społecznego prowadzi do zawieszenia wszystkich obowiązujących praw, czego efektem jest kreacja nowej rzeczywistości. Według Bachtina w czasie karnawału nad powagą i zadumą życia codziennego bierze górę tzw.

²⁰¹ W. Dudzik: *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005. s. 63.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ B. Ehrenreich: *Dancing in...* s. 88.

²⁰⁴ N. Schindler: *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*. Warszawa 2002. s. 211-212.

²⁰⁵ W. Dudzik: *Karnawały w...* s. 64.

²⁰⁶ N. Schindler: *Ludzie prości...* s. 211-212.

²⁰⁷ Ibidem. s. 211.

‘dół materialno – cielesny’, którego istotę tworzy wszystko to, co związane jest bezpośrednio z biologicznymi funkcjami ludzkiego organizmu (spożywanie, wydalanie, seksualność, etc.) oraz tym, co nieprzyzwoite i niemoralne.²⁰⁸ Również Schindler uważa karnawał za święto ciała. Dla badacza karnawał obrazuje konflikt ciała ‘dzikiego’ oraz ciała ‘cywilizowanego’, a co za tym idzie: potrzeb podstawowych oraz potrzeb wyższego rzędu lub mówiąc inaczej swobody oraz przymusu.²⁰⁹ Dlatego też w szeregu działań karnawałowych dominuje eksploatacja cielesności, zwłaszcza w przerysowanej mimice, gestykulacji, tańcu oraz zabawie. Kultura korporalna, rozumiana jako zespół reguł dyscyplinujących ciało, związana była ściśle z życiem społeczności miejskich. Proces cywilizacyjny doprowadził do stłumienia popędów i zahamowania afektów.²¹⁰ Przez uwikłanie jednostki w szereg różnych funkcji doszło do eliminacji spontanicznych wybuchów namiętności. Refleksja jednostki zaczęła znacznie wykraczać poza daną chwilę i objęła „przeszłe łańcuchy przyczyn i przyszłe skutków”.²¹¹ Według Norberta Eliasa samodyscyplina, rozumiana jako walka z własnym ciałem, była równie intensywna oraz pełna pasji jak jej przeciwieństwo – batalia o zaspokojenie żądzy rozkoszy. „Aparaturze kontroli i nadzoru w społeczeństwie odpowiada aparatura kontrolująca, jaka wykształca się w psychice indywidualnej jednostki.”²¹² Wszystko po to, aby człowiek zapanował nad swoimi namiętnościami, nie będąc już dłużej zabawką w rękach swoich własnych uczuć. W czasie karnawału proces ten został odwrócony. Karnawał w złożonej strukturze społeczeństw industrialnych poszukiwał znamion pierwotnej wspólnoty. Dla Milli Cozart Riggio źródłem tego złożonego zjawiska było dialektyczne napięcie między tym, co cywilizowane i budzące respekt (logika, rozum, linearność) a tym, co pierwotne i kolektywne (wyobrażenia, fantazja, cykliczność).²¹³ Karnawał był zatem nośnikiem ‘pamięci kultury’ i sam sobie wyznaczał reguły kontroli oraz granice, których nie powinno się przekraczać. Taniec karnawałowy często przybierał dziwaczne formy. Pastisz i karykatura były jego integralnymi składnikami. Zabieg ten pełnił funkcję kontrapunktu dla dostojnej i posągowej prezentacji ciała w kulturze oficjalnej.²¹⁴ Poprzez parodię i śmiech ludzie próbowali także pokonać własne słabości.

²⁰⁸ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka...* s. 154.

²⁰⁹ N. Schindler: *Ludzie prości...* s. 251.

²¹⁰ N. Elias: *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Warszawa 1980. s. 376.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem. s. 381.

²¹³ W. Dudzik: *Karnawały w...* s. 112-113.

²¹⁴ N. Schindler: *Ludzie prości...* s. 244.

Ta „wspólna cielesna groteska” pozwalała uczestnikom zabaw karnawałowych „zignorować własną cielesną ograniczoność we wszystkich jej postaciach”.²¹⁵

Taniec korowodowy to najstarsza formacja taneczna. Jego korzenie sięgają najprawdopodobniej czasów cywilizacji minojskiej.²¹⁶ W średniowieczu korowód taneczny stanowił podstawę wszelkich form tańca ludowego. Pośród społeczności wiejskich popularne tańce przekazywano z pokolenia na pokolenie. Z czasem wiele z nich stało się bardziej zorganizowanymi, zyskało nazwy, a nawet ustalono zasady wykonywania ich kroków podstawowych, elementarnych figur oraz towarzyszących im wartości rytmicznych.²¹⁷ Większość sekwencji i wzorów ruchowych pochodzących z folkloru ludowego zostało przejętych przez społeczność mieszczańską i dworską. Około 1000 roku każdą z form korowodu tanecznego zaczęto określać w krajach romańskich mianem *carole* (od łac. *chorea*).²¹⁸

Społeczeństwo średniowiecznej Europy było społeczeństwem stanowym. Warstwa chłopska i rycerska stanowiły fundament w hierarchii społecznej. Tańce typu korowodowego były powszechne w obrębie każdej z klas. Dwie podstawowe odmiany średniowiecznych *carole* to tańczone w formacji kolistej lub półkolistej, *branle* oraz *farandole* – taniec w liniowych figurach przestrzennych.²¹⁹ Te pierwsze formy tańca towarzyskiego stały się punktem wyjściowym dla wszystkich późniejszych form renesansowych i barokowych. *Branle* ustanowiło wartości rytmiczne oraz kroki, natomiast *farandole* zestaw figur i podstawowych sekwencji. *Branle* zadomowiło się w Europie Północnej, gdzie stało się powszechnie znaną formą mieszczańskiej i dworskiej rozrywki. Taniec ten był stosunkowo prosty. Nacisk kładziono głównie na rozróżnienie szybkiego i wolnego tempa przenoszenia ciężaru ciała. Kroki wykonywano w przód i tył oraz z boku na bok.²²⁰ *Farandole* zaś zdominowało kraje Europy Południowej. Tę formę tańca charakteryzowało ciągle posuwanie się w przód. Częstym motywem była inicjowana przez lidera tańczącej grupy serpentyna przypominająca kształtem muszlę ślimaka oraz formacja łuków symbolizująca bramę do lepszego, niebiańskiego świata.²²¹ W krystalizowaniu się określonych kodów tanecznych ważną rolę odegrali prowansalscy trubadurzy, którzy podczas swych podróży absorbowali wiele różnych

²¹⁵ Ibidem. s. 245.

²¹⁶ B. Quirey: *May I Have...* s. 10-11.

²¹⁷ C. Lee: *Ballet in...* s. 10-11.

²¹⁸ K. Silen: *Dance in Late Thirteenth-Century Paris. W: Dance, Spectacle, and Body Politick, 1250-1750*. Red. J. Nevile. Bloomington 2008. s. 71.

²¹⁹ C. Lee: *Ballet in...* s. 17-19.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ B. Quirey: *May I Have...* s. 13-14.

informacji, często pochodzących z odległych kręgów kulturowych.²²² Trubadurzy, jak i inni wędrowni artyści (waganci, minstrelowie, goliardzi, etc.) oprócz wygłaszania poezji, śpiewania pieśni oraz prezentowania tańców i akrobacji, nauczali również zasad dworskiej etykiety. Poprzez ustalanie surowych reguł dali oni także podwaliny dziedzinie kompozycji tańca. Z czasem wielu z nich osiadło i wykorzystując swe kreatywne umiejętności powołało do życia nową profesję – nauczyciela tańca.²²³ Przed nauczycielami tańca stało nielada wyzwanie. Do ich obowiązków należało zagospodarowywanie wolnego czasu mieszkańcom dworów. W tym celu służyć im miała kreacja coraz to nowych form tańca. Zaczęli oni więc zapożyczać formy ludowe i dostosowywać je do wymogów społeczności dworskich. Tańce stawały się coraz bardziej wyrafinowane. Z form ludowych usuwano elementy dynamiczne i obsceniczne, takie jak skoki, szybkie obroty, falliczną gestykulację. Spontaniczność i żywiołowość tańca ludowego zastąpiły elegancja, finezja, kontrola i rygor tańca dworskiego. Taniec, który dla ludu był czynnością spontaniczną, stał się elementem zrygoryzowanej mody. Dlatego też podstawową funkcją tańców szlachty było prezentowanie się na dworach.²²⁴ W czasie paradowania i pozowania się tańczący pysznili się swoją urodą i eleganckim strojem. Oprócz tego tańce dworskie stanowiły formę zalotów. Wiąże się to bezpośrednio ze średniowieczną koncepcją ‘miłości dworskiej’, która dość silnie pobudzała wyobraźnię Zachodu. Adorowanie przez rycerzy ‘wybranek ich serc’, tak często opiewane w pieśniach trubadurów, bezpośrednio przyczyniło się do powstania tańca parami – *danse à deux*.²²⁵ Formą poprzedzającą pojawienia się *basse danzy*, pierwszej w pełni ukształtowanej formy dworskiego tańca w parach, było *estampie*. Taniec ten od około XII wieku był integralnym składnikiem korowodu tanecznego szlachty. Łańcuch tańczących nagle pękał i dowolna para zaczynała tańczyć razem, wymyślając przy tym nowe kroki i figury. Para tańczyła zarówno dla własnej rozrywki, jak i dla pozostałych tancerzy, którzy w tym momencie stawali się widzami zdarzenia.²²⁶ Podstawową różnicą pomiędzy *estampie* i *carole* była orientacja przestrzenna. *Estampie* miało wyraźny przód. Formę tę tańczono przed władcami danego dworu oraz osobami stojącymi najwyżej w hierarchii społecznej. Adresatem *estampie* stali się zatem możnowładcy i

²²² C. Lee: *Ballet in...* s. 14-15.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Ibidem. s. 18-19.

²²⁵ B. Quirey: *May I Have...* s. 17.

²²⁶ Ibidem.

książęta. Stąd też późniejsza *basse danza* była formą przeznaczoną wyłącznie dla społeczności dworów. Taniec ten rozpoczął długi proces kształtowania się dworskiej kultury tanecznej. *Basse danza* była formą tańca-procesji, w czasie którego para tańczyła za parą.²²⁷ Frazy muzyczne tego tańca były zawsze czterotaktowe. Choreografia oparta była na czterech, występujących w ściśle określonej kolejności krokach. Partnerzy zaczynali każdy krok tą samą nogą. Partner prawą ręką ujmował lewą dłoń partnerki. Całą kompozycję para tańczyła w niskim trzymaniu. *Basse danza* zastąpiła w kulturze dworskiej pochodzącą z pogranicza romańsko-mauretańskiego moreskę (hiszp. *moresco*, wł. *morisco*, fr. *moresque*). Była to forma tanecznej opowieści podejmującej temat religijno-terytorialnej walki Chrześcijan z Maurami.²²⁸ Charakter przedstawianych scen był prześmiewczy. Nadgarstki i kostki tancerzy odgrywających Maurów przyodziane były w dzwoneczki, a twarze pomalowane na czarno. W scenie finałowej Maurowie przegrywali z kretelem.²²⁹ Stereotypowe przedstawienie służyło upodleniu „niewiernych” i pokazaniu wyższości cywilizacji europejskiej. Ten parodystyczny taniec bawił bywalców dworskich fet do końca XV wieku. Jego echa odnaleźć można w angielskim *morris dance*.²³⁰

Pisząc o dworskiej kulturze tanecznej średniowiecza warto również wspomnieć o powstaniu pierwszych nadwornych trup tanecznych. Posiadanie zespołu profesjonalnych tancerzy świadczyło o zamożności oraz prestiżu danego dworu. Dlatego też istniała dość ostra konkurencja w tego typu przedsięwzięciach.²³¹ W 1489 r. odbył się słynny bankiet, celebrujący zawarcie małżeństwa przez Izabelę Aragońską z księciem mediolańskim. W trakcie bankietu tancerze przebrani za greckich bogów swoimi występami okraszali podanie każdego z dań. Wyłonienie się nowej grupy zawodowej – profesjonalnych tancerzy, pozwoliło na odnowienie w kulturze europejskiej tradycji tańca teatralnego i bez względu na to, jak społeczeństwo europejskie końca XV wieku marginalizowało ten zawód, powołanie odpowiednich instytucji było krokiem nieuniknionym. Dzięki temu cieszyć oko mogą dziś występy Baletu Opery Paryskiej czy londyńskiego Royal Ballet.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 91-92.

²²⁹ C. Lee: *Ballet in...* s. 19-20.

²³⁰ W. Lipoński: *Dzieje kultury brytyjskiej*. Warszawa 2003. s. 127.

²³¹ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 89.

Rozwój dworskiej kultury tanecznej

Człowiek średniowiecza wiódł życie według zasad moralnych narzuconych przez Kościół. Jego ziemską egzystencja prowadziła prosto do bram Królestwa Niebieskiego, gdzie czekało nań wieczne szczęście i radość. Bóg stanowił absolutny początek i koniec wszystkiego. Stąd też zajmował centralną pozycję w średniowiecznym światopoglądzie. Kościół świadomie trzymał w ryzach ludzki umysł. Niekontrolowany dostęp do wiedzy mógł stanowić zagrożenie dla doktryny. Mimo to ciekawości świata i praw nim rządzących, rzecz jasna, nie można było do końca wyplewić. Głód wiedzy oraz pragnienie ciągłego poszerzania horyzontu wprowadziły świat kultury zachodniej w nową erę, której fundamentem stało się dziedzictwo antyku oraz wiara w niewyobrażalnie wielki ludzki potencjał. W średniowieczu europejski świat przesądów i ignorancji mierzył swe siły ze zmysłowością świata bizantyjskiego. Włochy, leżące na styku tych dwóch światów, stały się kolebką renesansu – nowej epoki w dziejach kultury europejskiej.

Fascynacja kulturą antyku zmieniła sposób postrzegania świata. W centrum zainteresowania znalazł się sam człowiek. Fuzja klasycznych idei oraz chrześcijańskich wartości przybrała postać humanizmu, jednego z głównych, renesansowych nurtów. W sztuce starano się połączyć duchowość wieków średnich wraz z intelektualnymi możliwościami nowej epoki. Neoplatonizm uporządkował każdy wymiar ludzkiego doświadczenia. Zrodził również renesansową koncepcję „tańca kosmicznego”, według której wysoce zorganizowane tańce dworskie odzwierciedlały boską harmonię wszechświata.²³² Człowiek renesansu żył w pełnym proporcji świecie, którego stwórcę uważał za genialnego matematyka. Dlatego też jedność, ład oraz klarowność cechowały wszelkie formy renesansowych tańców.²³³ Nikt dzisiaj nie zastanawia się już nad tym, czy rozpoczęcie kroku tanecznego złą nogą może spowodować coś więcej niż tylko możliwość zdeptania partnera lub partnerki. Dla człowieka żyjącego w XV wieku miało to ogromne znaczenie. Ruch wykonany niewłaściwie lub w złym kierunku mógł spowodować klęskę w zbiorach lub też ściągnąć na najbliższych jakieś nieszczęście.²³⁴ Kierunek ruchu dawnych tańców korowodowych przebiegał zawsze zgodnie z ruchem wskazówek zegara, co symbolizowało drogę słońca ze wschodu na zachód. Taniec

²³² C. Lee: *Ballet in...* s. 27.

²³³ B. Quirey: *May I Have...* s. 40-43.

²³⁴ Ibidem.

inicjowano lewą nogą. Zasada ta przetrwała aż do drugiej połowy XVII wieku, kiedy to na sale balowe wkroczył menuet. Taniec w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara, co dzisiaj stanowi normę, niegdyś przypisywano czarownicom.²³⁵ W trakcie sabatów wiedźmy, łamiąc ustalony porządek ruchu, swymi płasmi miały rzekomo przywoływać wszelkie siły zła.

Głównym czynnikiem kształtującym renesansową kulturę taneczną była działalność nadwornych mistrzów (nauczycieli) tańca. Dzięki ich staraniom taniec stał się ważną częścią oficjalnego życia klas wyższych, a kroki poszczególnych form tanecznych zaczęto identyfikować jako oddzielne wzory ruchowe.²³⁶ W północnych Włoszech w XV wieku wykrystalizowały się dwie naczelné zasady charakteryzujące prawidłową technikę wykonywania tańców dworskich.²³⁷ Pierwsza z nich to *movimento*, reguła wznoszenia się i opadania w trakcie wykonywania podstawowych kroków oraz figur. Jedno wzniesienie się i opadnięcie towarzyszyło każdemu taktowi muzyki lub akompaniamentu. *Maniera*, czyli ruch przeciwnej strony ciała to druga z nich. Zasada ta stanowiąc ekstensję naturalnej motoryki ciała ludzkiego, polegała na płynnej opozycyjności ruchu ramienia i korpusu względem nogi inicjującej krok do przodu.²³⁸ Jej korzeni należy szukać w ruchu złączonych ramion tancerzy wykonujących średniowieczne *farandole*. Na strukturę kroku podstawowego tej formy składały się dwie pozycje: otwarta i zamknięta (skrzyżowana).²³⁹ W pozycji otwartej ta sama noga i ramię znajdowały się z przodu lub z tyłu. Natomiast w pozycji zamkniętej rzecz miała się odwrotnie, co powodowało, iż wyimaginowana linia łącząca prawe ramię z prawą stopą tworzyła kształt litery X z linią łączącą lewe ramię i stopę. *Maniera* oraz *movimento* jako dwie naczelné reguły w obrębie techniki tańca z różnym natężeniem przetrwały do dnia dzisiejszego, dominując tym samym elementarne zasady wykonywania nowoczesnych tańców towarzyskich takich, jak walc, foxtrot czy quickstep.²⁴⁰ Oprócz tego ewolucja tej pierwszej dość znacząco kształtowała tradycję tańca europejskiego i w kolejnych stuleciach przeobraziła się w wielce istotne dla baletu *épaulement croisé* oraz *effacé*.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ C. Lee: *Ballet in...* s. 29.

²³⁷ B. Quirey: *May I Have...* s. 24.

²³⁸ Ibidem.

²³⁹ Ibidem. s. 25.

²⁴⁰ Ibidem. s. 26.

Kinetyczne podstawy tańców włoskiego renesansu ustanowił Domenico da Piacenza, jeden z najznakomitszych autorytetów epoki w dziedzinie sztuki tanecznej.²⁴¹ Piacenza od najmłodszych lat trenował różne formy tańca. Jego wiedzę i doświadczenie ceniono na niemalże wszystkich dworach piętnastowiecznej Europy. Dzięki finansowemu wsparciu włoskich rodów dynastycznych mistrz oraz jego dwaj uczniowie, Antonio Cornazano i Guglielmo Ebreo, podróżowali po całym kontynencie szerząc nową modę taneczną. Piacenza uważał wypracowany przez siebie, lombardzki styl tańca za aktywność będącą odzwierciedleniem słodkiej harmonii, jaką w sercu człowieka tworzy muzyka.²⁴² Harmonia ta uzewnętrznia się w postaci pełnych gracji i piękna wzorów ruchowych. Taniec poza krokami, które mistrz podzielił na naturalne i sztuczne, powinien również zawierać elementy mistyczne, co wyraźnie odróżnia go od innych form aktywności fizycznej. Wpływ działalności Piacenzy oraz jego uczniów na postrzeganie ciała w kulturze renesansu był dość znaczny. Cieleśność ludzką zaczęto traktować jako medium nowych idei oraz nośnik nowego kodu tanecznego. Człowiek renesansu powinien dążyć do osiągnięcia boskiej harmonii między poruszającym się ciałem, sferą duchową, muzyczną inspiracją oraz rozwojem intelektualnym.²⁴³ Taniec zajął zatem godne miejsce w renesansowym światopoglądzie, stając się tym samym ważnym narzędziem edukacyjno-wychowawczym. Piacenza uważał również, iż w procesie nabywania odpowiednich umiejętności w zakresie rzemiosła tanecznego ważną rolę odgrywają trzy komponenty estetyczno-kinetyczne²⁴⁴:

misura – zmysł proporcji, kształcenie którego pozwala na to, aby każda sekwencja taneczna harmonijnie współgrała z odpowiednią frazą muzyczną;

memoria – holistyczna koncepcja tańca, która uczyła adeptów sztuki tanecznej precyzyjnej pamięci ruchowej oraz kompozycyjnego porządku tańca;

compartimento di terreno – spontaniczna zdolność umiejscowienia choreografii w dostępnej przestrzeni tak, aby widz nie stracił wrażenia lekkości oraz elegancji; płynność tańca powinien dodatkowo podkreślać ruch rąk i ramion, które winny swobodnie falować wokół ciała eksponując frazę muzyczną.

W piętnastowiecznych Włoszech po raz pierwszy podzielono formy taneczne na *danze* oraz *balli*.²⁴⁵ Podział ten nie oznaczał różnic w technice tańca. Zarówno *danze*,

²⁴¹ C. Lee: *Ballet in...* s. 29.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Ibidem. s. 30.

²⁴⁴ B. Quirey: *May I Have...* s. 26-28.

²⁴⁵ C. Lee: *Ballet in...* s. 30.

jak i *balli* oparte były na identycznych podstawach technicznych. Różnica leżała w strukturze muzycznej. *Danze* posiadały jedną wartość rytmiczną, natomiast *balli* co najmniej dwie i właśnie dzięki swej różnorodności stały się bardziej atrakcyjne dla ludzi, dając im znacznie większą swobodę ekspresji ruchowej. *Basse danza*, *quadinaria*, *salterello* oraz *piva* stanowiły cztery podstawowe odmiany rytmiczne.²⁴⁶ Pochodząca ze średniowiecza *basse danza* była najwolniejszą i najbardziej statyczną, natomiast *piva* najszybszą i najbardziej rustykalną w charakterze. Renesansowe *balli* musiały zawierać przynajmniej dwie z nich, jednak najczęściej składały się z wszystkich czterech. *Medley* tańców opartych na czterech kontrastujących ze sobą rytmach wydaje się stanowić regułę w europejskiej kulturze tanecznej. W szesnastowiecznej Anglii oraz Francji tańczono zestawioną ze sobą pawanę, galiardę, *almain* oraz *coranto*. Oprócz tego te dwa ostatnie tańce wraz z sarabandą i *gigue* tworzyły barokową suitę instrumentalną. Również dzisiejsze formacje tańców standardowych bazują na kompozycji *quattrocenti balli*. Ich strukturę stanowi walc, tango, foxtrot oraz quickstep, cztery tańce o zróżnicowanych wartościach rytmicznych.

Kultura taneczna Anglii i Francji na przełomie XVI oraz XVII wieku była stosunkowo zbliżona do kultury włoskiej, zwłaszcza jeśli chodzi o warstwę rytmiczną. Włosi górowali jednak nad innymi narodami swoim wysoko rozwiniętym wyczuciem przestrzeni.²⁴⁷ U progu XVII wieku taniec stał się sztuką, w opanowaniu której nie wystarczały już same zdolności wrodzone. Tańca trzeba było się uczyć latami, nie było już w nim miejsca na improwizację oraz swawolę tańczących. Kształcenie odpowiedniego wyczucia przestrzeni zaczęło stanowić fundament w procesie nauczania tańca. Taniec przybrał postać niemej rozmowy. Każdy ruch i gest zyskał umowne znaczenie. Elementy mimetyczne wyparte zostały przez elementy abstrakcyjne. Na salach balowych wszystkich dworów zaczęły królować tańce takie, jak pawana, galiarda, *almain*, wolta oraz *coranto*. Pawana stanowiła podstawowy kod taneczny dojrzałego renesansu. Tańczenie pawany przypominało przemierzanie sali balowej dumnym krokiem pawia, stąd też nazwa tego tańca (wł. *il pavo* – paw).²⁴⁸ Był to taniec powolny i nieco rozwlekły, o metrum parzystym. „Panowie tańczyli ze sztyletem u boku, w berecie na głowie, w bramowanym futrem płaszczu na ramionach, damy w sukniach z trenami. Pewność siebie przebiegała już z samego stroju. Damy winny były

²⁴⁶ B. Quirey: *May I Have...* s. 26-28

²⁴⁷ Ibidem. s. 33.

²⁴⁸ Ibidem.

tańczyć ze spuszczonej oczami, a tylko od czasu do czasu spojrzeć ślicznie na swe otoczenie... Dzięki swej uroczystości i majestatyczności pawana dobrze odpowiadała sztywnemu ceremoniałowi królewskiego i szlacheckiego dworu, pysznej wyniosłości mieszczańskich kupców i burmistrzów, którzy wcześniej podpatrzyli ją u arystokracji”²⁴⁹. Kontrapunkt dla sztywnej i ceremonialnej pawany stanowiła szybka i energiczna galarda. Galarda była tańcem wyjątkowym.²⁵⁰ Ciężar jej wykonania spoczywał na partnerze, dla niego to bowiem przeznaczone były sekwencje taneczne oparte głównie na skokach. Rola partnerki była raczej bierna. Do jej obowiązków należało obejście partnera od czasu do czasu oraz podziwianie jego wyczynów. Galarda wymagała od tancerzy ogromnej siły i doskonałej kondycji fizycznej. Struktura ruchowa była dość symetryczna. Kroki inicjowane od lewej nogi powtarzano od nogi prawej i odwrotnie. Choreografia była wielce atletyczna i zarazem subtelna. W galardzie prym wiedli – o dziwo – Anglicy. Sama królowa Elżbieta uprawiała ją jako gimnastykę poranną i zwyczaj ten praktykowała nawet do późnej starości.²⁵¹

Wraz z przemianami społeczeństwa i jego gustów, zmianie ulegają formy taneczne, ich tempo, rytm oraz charakter. Kultura taneczna staje się zatem strukturą dynamiczną. Tańce wchodzi i wychodzą z mody. Jedne formy zanikają, a na ich miejsce pojawiają się nowe, bardziej dostosowane do wymogów rozwijającej się cywilizacji. Pochodząca z Prowansji wolta zdobyła popularność dopiero, gdy obyczaje dworskie stały się znacznie swobodniejsze.²⁵² Był to taniec żywy i energiczny, nieco plebejski w swoim charakterze. W choreografii dominowały obroty i podskoki. Para dość ciasno obejmowała się, jak w późniejszym walcu. Stąd też niektórzy uważają woltę za formę pre-walcową. Partner od czasu do czasu chwycił partnerkę w tali, pomagając jej w ten sposób w wyskoku. To nieprzyzwoite trzymanie spowodowało oburzenie wielu moralistów uważających praktykowanie woltę za niestosowne i urągające społeczności dworskiej.

Ciekawą kategorię stanowiły angielskie *country dances*. *Country dances* nie były formami ludowymi czy wiejskimi, jakby mogła wskazywać to ich nazwa. Tańczyli je monarchowie, szlachta oraz ziemiaństwo, zawsze w dworskim stylu i manierze. Określenie *country* pochodziło najprawdopodobniej od francuskiego *contre*, co w tym

²⁴⁹ J. Rey: *Taniec...* s. 168.

²⁵⁰ B. Quirey: *May I Have...* s. 34.

²⁵¹ J. Rey: *Taniec...* s. 170.

²⁵² Ibidem.

przypadku oznaczało, iż pary rozpoczynały taniec stojąc twarzą w twarz.²⁵³ *Country dances* bezpośrednio wywodziły się z dawnych *rounds* oraz *heys*, angielskich odpowiedników średniowiecznych *branle* i *farandole*. Do najbardziej popularnych i lubianych należały trzy, różne pod względem formacji przestrzennej tańce: tańczony na planie dużego koła *Sellenger's Round*; *Dargason*, w którego choreografii dominowała linearność oraz nazwany imieniem słynnego mistrza tańca *Parson's Farewell*, w którym tancerze pływali w formacjach czwórkowych.²⁵⁴ Obok całego systemu współczesnego tańca towarzyskiego *country dances* stanowiły znaczący wkład Brytyjczyków do europejskiego dziedzictwa tańca.

W połowie XVII wieku renesansowe formy tańca zaczęły stopniowo zanikać. Technika taneczna uległa drastycznym zmianom. Wiązało się to bezpośrednio ze zmianą ubioru. Sztywne i wypchane brokaty charakterystyczne dla elżbietańskiej i jakobińskiej Anglii zaczęły ustępować miejsca miękkim jedwabiom, satynom oraz koronkom modnym w czasach Karola II i Ludwika XIV.²⁵⁵ Obuwie zyskało wysoki obcas, co sprawiło, iż środek ciężkości przesunął się nieco do przodu. Ludzie o wyższym statusie społecznym zaczęli chodzić wykręcając stopy. Ten nowy sposób chodzenia miał definitywnie odróżnić ich od biednego mieszczaństwa, pospólstwa oraz gawiedzi. Kolebką tych nowych trendów był oczywiście dwór francuski, który w XVII i XVIII wieku stał się centrum europejskiej mody.²⁵⁶ Według nowych zaleceń taniec powinien wyglądać tak, jakby nie wymagał żadnego wysiłku od wykonawców. Atletyczna i żywiołowa galarda z dnia na dzień stała się *passé*. Popularność zdobył natomiast francuski *courante*, stanowiący pomost pomiędzy dawną, włoską techniką renesansową oraz nową, dopiero co rozwijającą się, francuską techniką barokową. Ten powolny taniec był jednym z ulubionych przez Ludwika XIV.²⁵⁷ Włoska technika renesansowa zakładała równoległe prowadzenie stóp. Od połowy XVII wieku wykręcone pozycje stóp stały się naczelną zasadą w nowej, wykształconej na francuskim dworze technice tańca.

Barokową technikę tańca często określa się mianem techniki Beauchamps-Pécourt lub też Feuillet-Rameau, od nazwisk czterech wielkich nauczycieli-mistrzów tańca związanych z dworem Ludwika XIV. Jej rozkwit przypadł na drugą połowę XVII

²⁵³ B. Quirey: *May I Have...* s. 39.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ibidem. s. 44-45.

²⁵⁶ Ibidem.

²⁵⁷ Ibidem. s. 47.

wieku, natomiast zmierzch nastał wraz z wybuchem Rewolucji Francuskiej. Nową techniką taneczną posługiwali się zarówno amatorzy, jak i profesjonalni tancerze.²⁵⁸ W czasie tańca wykonawcy starali się trzymać wykręcone pozycje nóg od bioder przez kolana, aż po stopy. Wykręcenie powinno być naturalne, na tyle, ile pozwala rotacja stawu. Pierre Beauchamps ustalił pięć podstawowych pozycji stóp. Każdej z nich przypisane zostało określone ułożenie rąk i ramion, których ruch stanowił kontrapunkt dla pracującej nogi. Renesansowe *movimento* (wznoszenie się i opadanie) zostało rozciągnięte do ekstremum. Antypodyczne pozycje określono jako *plié* oraz *relevé*. Popularnym krokiem w nowej technice tanecznej był często wykorzystywany *fleuret*. Na jego strukturę składały się: szybko zmieniające nogę *demi-coupé* oraz dwa kroki chodzone zwane *pas marchés*.²⁵⁹ Technika barokowa dała silne fundamenty baletowi – klasycznemu idiomowi tańca w naszym kręgu kulturowym. Wśród arystokracji królować zaczęły: menuet, gawot, *bourrée*, sarabanda oraz angielski *gigue*. Wszystkie te formy oparte były na nowej technice tańca. Pochodzący z okolic Poitou menuet implikował pewien porządek społeczny.²⁶⁰ Była to ostatnia forma taneczna, w której partnerzy zaczynali pierwszy krok tą samą nogą, zawsze prawą. Menuet posiadał cztery podstawowe figury: figurę otwierającą, figurę Z, figurę jednoręczną oraz figurę zamykającą. Taniec ten był wielce wysublimowany. Zawarte w jego kompozycji ukłony i gesty świadczyły o wysokiej kulturze ruchu, łączącej dostojeństwo, wdzięk oraz elegancję. Para dobrze tańcząca menueta cieszyła się w towarzystwie wielkim poważaniem.²⁶¹ Menuet był czymś więcej niż zwykłą formą taneczną. Potwierdzając ustalony ład społeczny i system wartości, stanowił nadrzędny składnik każdej ceremonii dworskiej.

Jak powszechnie wiadomo, Ludwik XIV był wielkim pasjonatem tańca. Już od najmłodszych lat szkolił się we wszelkich możliwych i dostępnych mu formach tanecznych. W 1661 roku założył Królewską Akademię Tańca.²⁶² Była to pierwsza instytucja poświęcona całkowicie sztuce tańca w świecie zachodnim. Jej zadaniem było doprowadzenie rzemiosła tanecznego do perfekcji. W tym celu monarcha zatrudnił aż trzynastu nauczycieli tańca. W 1713 roku otworzył on także szkołę baletową przy budynku przyszłej Opery Paryskiej, rozpoczynając tym samym długą tradycję

²⁵⁸ Ibidem. s. 50-55.

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ A. P. Royce: *The Anthropology of Dance*. Hampshire 2002. s. 99.

²⁶¹ J. Rey: *Taniec...* s. 171-172.

²⁶² C. Pardo: *Ballet: A History in Broad Brushstrokes*. W: *The Dance Experience: Insights into History, Culture and Creativity*. Red. M. H. Nadel, M. R. Strauss. Princeton 2003. s. 100-101.

francuskiego baletu. Szkoła ta istnieje do dziś i kształci jednych z najlepszych tancerzy na świecie. W XVII wieku obsadę spektakli dworskich stanowili wyłącznie mężczyźni. W 1681 roku zerwano z tym zwyczajem przyjmując do trupy baletowej tancerki.²⁶³ Sam Ludwik XIV w swojej młodości wystąpił w wielu przedstawieniach baletowych. Do najśłynniejszych należały *Les Noces de Pélée* (1654), *Le Ballet des plaisirs* (1655) oraz *Le Ballet et de Psyché* (1656). Jednak najważniejsza była dla niego rola Apolla w *Le Ballet de la Nuit* (1653).²⁶⁴ Ludwik XIV stanowił centralny punkt tego przedstawienia. Jego kostium imitował wschodzące słońce. Wezwany przez boginię świtu Apollo pojawiał się na scenie w orszaku czterech postaci symbolizujących miłość, honor, łaskę oraz pokój. Cały spektakl trwał około sześciu godzin i składał się z czterech integralnych części. Kreowany przez Ludwika XIV Apollo odzwierciedlał polityczne aspiracje monarchy. Taniec symbolizował dążenie do władzy absolutnej. Podobnie jak egipscy faraonowie, Ludwik XIV zaczął identyfikować się ze Słońcem, ogłaszając się w ten sposób *Le Roi Soleil*. Ludwik XIV jako Król Słońce stanowił od tej pory dla Francji światło, centrum oraz źródło wszelkiej energii.²⁶⁵

Recepcja francuskich form tańca w Anglii było dość ambiwalentna. Mimo, iż Karol II próbował przeszczepić nowy sposób tańczenia na swój grunt, Anglicy uznali, że zupełnie brakuje mu witalności. „Technika barokowa wyrażała olimpijski spokój francuskiej myśli klasycystycznej. Stanowiła taneczny ekwiwalent dramatycznego stylu Corneille’a i Racine’a”²⁶⁶. W oczach Anglików francuski sposób tańczenia był zupełnie pozbawiony ludycznego charakteru. Taniec stawał się coraz bardziej steatralizowany. Zabawa zaczęła ustępować miejsca niemal scenicznemu popisom. Dlatego też na Wyspach starano się pielęgnować własną kulturę taneczną. Jedynym francuskim tańcem, który zadomowił się po drugiej stronie kanału La Manche był, tańczony w formacjach czteroosobowych, kotylion. Stało się tak, gdyż muzyka towarzysząca tej formie tanecznej była stosunkowo szybka i dynamiczna, porywała Anglików swoją żywiołowością.

Przełom wieku XVIII i XIX był pod wieloma względami rewolucyjny. Dawny porządek świata został obalony. Upadek francuskiej arystokracji sprawił, iż radykalnie

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ C. Lee : *Ballet in...* s. 68.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ B. Quirey: *May I Have...* s. 60. Tłum. T. D.

zmniejszyło się zainteresowanie dworskimi formami tańca. Europę opanowała nowa mania taneczna – walc.

Na fali politycznej, romantycznej oraz industrialnej rewolucji powstała zupełnie nowa, oparta na nowych wartościach rytmicznych forma taneczna, która na płaszczyźnie społecznej, psychologicznej i materialnej doskonale harmonizowała z nowymi warunkami życia. Forma ta odzwierciedlała nowe standardy oraz zaspakajała nowo powstałe potrzeby.²⁶⁷

Będący kwintesencją zmian dokonujących się w zachodniej cywilizacji walc swą popularność zawdzięczał rosnącej w siłę klasie robotniczej oraz coraz to bogatszemu mieszczaństwu. Bliskie obejmowanie się pary, tak charakterystyczne dla tego tańca, było wielce gorszące dla starszej generacji. Walc raził ją swoją wulgarnością i frywolnością. ‘Szanujący się’ obywatele widzieli w nim esencję upadku moralnego epoki.²⁶⁸ Tańczenie walca uważano za nieprzyzwoite i niebezpieczne. Według moralistów nieustający ruch wirowy mógł doprowadzić panny do utraty zmysłów oraz szaleństwa, a jego dłuższe praktykowanie nawet do prostytucji.²⁶⁹ U progu XIX wieku dla starszego pokolenia walc był tylko i wyłącznie tanecznym skandalem.

Walc w prostej linii wywodził się z austriackich i niemieckich tańców ludowych takich, jak *waltzer*, *ländler*, *dreyer* oraz *weller*. Jego adaptacja w przestrzeniach miejskich organicznie stopiła się z rewolucją obyczajową. Trafiając na salony taniec ten zatracił swój rustykalny charakter. Z czasem stał się symbolem romansu, finezji, dostatku oraz dobrej zabawy. Elegancja tej nowej, salonowej formy tanecznej oraz potrzeba samokontroli, jakiej wymagał jej wirowy charakter odzwierciedlały gusta dziewiętnastowiecznego społeczeństwa.²⁷⁰ Walc swoje wyrafinowanie zawdzięczał głównie melodiom komponowanym specjalnie w jego rytmie. Zaufanie, jakim obdarzono ten taniec, otworzyło drogę na salony również innym tańcom pochodzenia ludowego czy regionalnego – czeskiej polce, polskiemu mazurowi (w jego licznych odmianach) oraz węgierskiemu czardaszowi. Walc tańczony jest po dzień dzisiejszy, a jego krok podstawowy rozpoznaje niemal każdy Europejczyk. Na salonach dziewiętnastowiecznej Europy od tańczących wymagano płynnego wykonywania walca. Każdy ruch winien być pełen gracji i podkreślać każdy takt łatwo wpadającej w ucho melodii. Pary wirujące dookoła sali dość szybko dawały się uwieść hipnotycznej

²⁶⁷ Ibidem. s. 70. Tłum. T. D.

²⁶⁸ M. H. Nadel: *Social Dance: A Portrait of People at Play*. W: *The Dance Experience...* s. 65-67.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ B. Quirey: *May I Have...* s. 70.

sile walca. Jego dynamika wprowadzała tańczących w oszołomienie. Wszyscy ekscytowali się tym tanecznym upojeniem.²⁷¹ Walc posiadał także wymiar metaforyczny. Przebieg linii tego tańca przeciwny do ruchu wskazówek zegara symbolizował drogę Ziemi wokół Słońca. Natomiast wirowanie tańczącej pary imitowało ruch obrotowy Ziemi wokół własnej osi. Przestrzeń personalna obojga partnerów tworzyła ich własny mikrokosmos. Adresatem tańca stali się oni sami. Widz jako element sytuacji tanecznej przestał być istotny. Poza tym walc doskonale wpisał się w romantyczny światopogląd.²⁷² Inspirowanie się folklorem wypleniło z sal balowych francuską, barokową technikę tańca. Technika ta, będąca fundamentem baletu, przetrwała tylko i wyłącznie na scenie, gdzie stała się doskonałym idiomem opisującym romantyczną ideologię.²⁷³ Kreacji nieziemskich stworzeń posłużył taniec na puentach. Balet w pierwszych dekadach XIX wieku definitywnie zerwał wszelkie więzy z życiem dworskim, stając się tym samym instytucją samoistną. Greccy bogowie i herosi charakterystyczni dla *ballets de cour* przybrali postać bezcielesnych, eterycznych nimf i zjaw, a jasny, helleński pejzaż stał się ciemnym, germańskim lasem.²⁷⁴

Walc nie tylko podbił serca Europejczyków, stosunkowo szybko zadomowił się także po drugiej stronie Atlantyku. W Stanach Zjednoczonych najbardziej popularne stały się dwie jego wolniejsze odmiany – *Boston waltz* i *Tennessee waltz*. Obie formy szturmem zdobyły największe salony Nowego Jorku oraz Nowego Orleanu. Mimo upływu czasu walc do dnia dzisiejszego stanowi najbardziej rozpoznawalny kod taneczny w naszym kręgu kulturowym. Razem z nim zachodnia kultura taneczna zatoczyła pełny krąg, co świadczy, być może, o jej cyklicznym charakterze. Formy tańca towarzyskiego stały się wysoce steatralizowane i wysublimowane. Cechowała je sztuczność oraz bezwzględna konwencjonalność. Ludzie zapragnęli powrotu do naturalności i spontaniczności. Walc wniósł z powrotem na parkiet radość i żywiołowość. Stąd też szybko zyskał miano, zresztą całkiem zasłużenie, króla salonów. Świadczy o tym fakt, iż nawet po dwóch stuleciach:

Popularne wyobrażenie mężczyzny i kobiety ramię przy ramieniu wirujących w koło, oczy wpatrzone w siebie nawzajem, ciągle stanowi symbol romansu i wyrafinowania. Wdzięk i posmak walca zdaje się przypominać nam o

²⁷¹ M. H. Nadel: *Social Dance...* s. 65-67.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ B. Quirey: *May I Have...* s. 76.

²⁷⁴ Ibidem.

szczęśliwszych czasach, kiedy życie było spokojne, a miłość rozkoszna. Walc pochodzi ze świata, który łatwiej jest zrozumieć.²⁷⁵

Taniec towarzyski w dwudziestym wieku

Począwszy od końca XV wieku Europejczycy eksportowali do nowoodkrytych i podbitych przez siebie terytoriów dzisiejszych obu Ameryk własną kulturę tańca. Wraz z diasporyzacją murzyńskich społeczności przywieźli do Nowego Świata również bogatą tradycję tańca afrykańskiego w całej jego różnorodności. Przybyłe formy synkretyzowały formy już istniejące, tworząc w ten sposób coraz to bardziej złożone struktury. Cały system nieustannie ewoluował. Wielokulturowość sprzyjała dyfuzji różnych kodów motorycznych. ‘Biali’ podarowali swoje poczucie linearności, symetrię, elegancję oraz dystans. Natomiast ‘czarni’ swoją pierwotność, luz, radość istnienia, policentryzm, oraz ekstazo- i transogenność. Charakterystyczny dla niemalże wszystkich form tańca afrykańskiego ruch izolowany miednicy i bioder zachwiał statyczność wertykalnej linii ciała typowej dla form europejskich, które w odwecie złamały afrykańskie tabu tańczenia w parze. W kulturze europejskiej afrykański sposób posługiwania się ciałem ze względu na ewidentnie erotyczny charakter nacechowany był pejoratywnie. W Nowym Świecie stał się natomiast podstawą nowych post-afrykańskich²⁷⁶ systemów tanecznych. Z drugiej strony europejskie *danse a deux* zaczęło stanowić archetyp dla form tańca w Ameryce Łacińskiej, który na przestrzeni kilku stuleci wygenerował ponad sto ludowych wariacji, sukcesywnie wchłaniając każdą modę taneczną, jaka przybyła ze Starego Kontynentu.²⁷⁷ Na przełomie wieku XIX i XX sytuacja uległa zmianie. Kierunek migracji form tanecznych obrał bieg przeciwny. Post-afrykańska kultura tańca stała się dla Europejczyków źródłem fascynacji oraz natchnienia. W Europie rozpoczęto trwający do dziś proces adaptacji form zza Atlantyku.

²⁷⁵ I. Driver: *A Century of Dance. A Hundred Years of Musical Movement, from Waltz to Hip Hop*. London 2000. s. 14. Tłum. T. D.

²⁷⁶ Terminu ‘post-afrykański’ używam w odniesieniu do zjawisk przynależących do afro-amerykańskiej, afro-karaibskiej oraz afro-latynoskiej kultury tańca.

²⁷⁷ J. C. Chasteen: *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque 2004. s. 13.

Początek XX wieku w Stanach Zjednoczonych przyniósł zupełnie nową manię taneczną. Ragtime, który zrewolucjonizował oblicze muzyki popularnej, zainspirował młode pokolenia do poszukiwania nowych form ekspresji.²⁷⁸ Fala tańców animalistycznych zawładnęła amerykańskimi parkietami. Tańce te oparte na improwizacji oraz rytmie synkopowanym odzwierciedlały poczucie indywidualizmu i wolności jednostki w nowoczesnym społeczeństwie. Prymitywizm tych form doskonale punktował nowe standardy życia oraz idee w nowoczesnych miastach i metropoliach. Miasto stało się przestrzenią nowych możliwości, źródłem radości i szczęścia oraz miejscem, gdzie spełniają się wszelkie marzenia. Pierwotne akcje ciała uwypuklały mechanizmy rządzące dynamicznie rozwijającym się i tętniącym życiem organizmem miejskim. Pierwszym tańcem ragtime`owym był *cakewalk*. Forma ta pełna dziwacznych ruchów przetarła szlaki całej gamie różnych, często komicznych tańców naśladujących zachowania oraz motorykę zwierząt.²⁷⁹ I tak amerykańskimi salami klubowymi zawładnęły: *turkey trot*, *squirrel step*, *duck waddle*, *bunny hug*, *camel walk*, *horse trot*, *buffalo glide*, *lame duck*, *the snake*, *kangaroo hop*, *chicken scrach* czy *grisly bear*. Tańce animalistyczne były zbyt szalone dla europejskiej publiczności, która gustowała w bardziej wyrafinowanych formach rozrywki. Foxtrot jako pierwszy taniec synkopowany zadomowił się na naszym kontynencie. W tańcu tym, po raz pierwszy zaprezentowanym przez Harry`ego Foxa w 1913 roku, ujarzmiono i przetransformowano dzikość tańców animalistycznych w bardziej elegancką formę.²⁸⁰ ‘Wybielanie’ obcych form tańca było znamienne dla kultury Zachodu. Proces adaptacji zjawisk przynależących do post-afrykańskiej kultury tanecznej polegał na ich deautoryzacji oraz rekodyfikacji. Kod taneczny dostosowywano do możliwości ruchowych oraz kanonów estetycznych ‘białego’ człowieka. Pierwsze próby usystematyzowania nowych kroków tanecznych podjęło małżeństwo Irene oraz Vernona Castle. Vernon uosabiał wyrafinowanego, miejskiego galanta, natomiast Irene wyzwoloną mieszkankę wielkiej metropolii.²⁸¹ Małżeństwo Castle na nowo przywróciło sztuce tańca towarzyskiego wdzięk i godność. Ich pełna elegancji oraz finezji interpretacja tańców ragtime`owych spowodowała, iż formy te stały się nieodłącznym elementem życia klasy średniej, a słynny *Castle walk* przybliżył nową modę taneczną dojrzałej publiczności. Irene oraz Vernon Castle zyskali sławę pionierów nowoczesnych

²⁷⁸ M. H. Nadel: *Social Dance...* s. 69.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem. s. 70.

²⁸¹ Ibidem.

form tańca towarzyskiego, które u progu XX wieku stały się popularną rozrywką praktykowaną każdego dnia. Dalszej stylizacji oraz rozpowszechnianiu tych form przysłużyło się w głównej mierze kino, zwłaszcza masowa produkcja hollywoodzkich musicali. Fred Astaire wraz ze swoimi licznymi partnerkami filmowymi popularyzował kroki skodyfikowane przez małżeństwo Castle. Musical chłonał każdą nową modę taneczną, nadążając w ten sposób za zmianami w społeczeństwie amerykańskim. Film stał się nowym medium dla kultury tanecznej. Dzięki niemu zachodnie formy tańca towarzyskiego dotarły do niemal każdego zakątka świata.

Rozwój muzyki jazzowej pociągnął za sobą wzrost zainteresowania folklorem Ameryki Łacińskiej. Muzycy poprzez improwizację łączyli jazz z brzmieniami latynoskimi. Fuzja tych idiomów otworzyła przed zachodnią cywilizacją zupełnie nową przestrzeń ludyczną. Wielość rytmów wymagała opracowania nowych kroków tanecznych, które w następstwie stawały się nośnikami bogactwa kultury latynoskiej. Standaryzacją nowych wzorów motorycznych zajęli się Arthur oraz Kathryn Murray. Podarowali oni społeczeństwu zachodniemu nowoopracowany system nauki tańca towarzyskiego, na którym pedagodzy tańca bazują do dziś.²⁸² Murray'owie wypracowali również formułę, pozwalającą 'białym' cieszyć się nowymi rytмами XX wieku. Formy tańca towarzyskiego traktowane były przez nich jako innowacyjne. Poczucie autentyczności nie stanowiło priorytetu. Ważna była cała paleta możliwości kinetycznych, jaką przed choreografem czy pedagogiem otworzyły nowe rytmy i brzmienia.

Pierwszym tańcem latynoskim, który szturmem zdobył Europę było tango. Korzenie importowanego z Argentyny oraz Urugwaju tanga sięgały przywiezionych wcześniej przez afrykańskich niewolników na tereny otaczające estuarium La Plata form tańca. Rozwijające się w portowych knajpach i domach publicznych tango odzwierciedlało życie klas najniższych wraz z jego brudem, okrucieństwem oraz społeczną ignorancją.²⁸³ Taniec ten, podobnie zresztą jak menuet i walc, stanowił społeczny metakomentarz. Zmysłowe i pełne namiętności tango było częścią złożonego rytuału seksualnego praktykowanego przez ludzi, których przewrotny los zepchnął na margines. Forma ta stanowiła zatem swego rodzaju preludium przed współżyciem.²⁸⁴ Taniec i seks były jedynymi drogami eskapizmu od egzystencji pełnej znoju i nędzy.

²⁸² Ibidem.

²⁸³ Ibidem. s. 71.

²⁸⁴ J. C. Chasteen: *National Rhythmes...* s. 13.

Kombinacja płynnych ruchów z nagłymi zwrotami ciała uwypuklała seksualne napięcie pomiędzy partnerami. Taniec towarzyski zawsze był silnie zgenderyzowany. Niemal każda z jego odmian precyzyjnie rozróżniała role mężczyzny i kobiety. Do końca XIX wieku formy tańca towarzyskiego ucieleśniały powszechnie przyjęte normy w zakresie relacji damsko-męskich. Tango je zdecydowanie obaliło. Walc otworzył drogę ekspresji romantycznej, natomiast „tango otworzyło drzwi sypialni”²⁸⁵.

W pierwszych dekadach XX wieku Europą zawładnęła prawdziwa tangomania. W każdej liczącej się stolicy organizowano tzw. *tango teas*, podczas których filiżanka herbaty stanowiła dodatek do tańca. Londyński hotel Savoy urządzał nawet *tango dinners*. Każdy kraj, do którego tango dotarło, wypracował swój własny styl jego tańczenia. Do dziś tańczone jest tango angielskie, amerykańskie, francuskie, a nawet, co niektórych mogłoby dziwić, tango fińskie.²⁸⁶ Każdy styl precyzyjnie wymodelowany został przez specyfikę danej kultury. Na przykład w angielskiej odmianie tanga, która weszła w skład międzynarodowego systemu tańca towarzyskiego, obowiązuje ścisły kod taneczny. Ruch podkreśla raczej potęgę niż intymność i namiętność. Ekwiwalent kinetyczny góruje nad emocjonalną płaszczyzną tańca. Tango stosunkowo szybko wkomponowało się w także paryski pejzaż, doskonale oddając fin-de-sieclową atmosferę Montmartre. Bywalcom tej dzielnicy artystów i myślicieli przypadło do gustu poczucie niebezpieczeństwa, jakie tango ze sobą niosło. Powszechnie przecież wiadomo, iż Montmartre u progu XX wieku przeciwstawiał się wszystkiemu, co zwyczajne i konwencjonalne. W Paryżu tango wchłonęło strukturę francuskiego *apache*. *Apache* był tańcem-pantomimą ukazującym walkę pomiędzy kobietą i mężczyzną z paryskiej klasy robotniczej. Taniec ten pełen wulgarnych figur stanowił ulubioną formę rozrywki paryskiej biedoty. Masochistyczna relacja prezentowana w *apache* mieściła się w filozofii tanga. Tango stało się także alternatywą dla francuskiego kankana. Kankan z charakterystycznym wyrzucaniem nóg oraz wirowaniem spódnic zyskał status ulubionej atrakcji Paryża. Ten prowokacyjny i fascynujący zarazem taniec nawet dziś stanowi wizytówkę paryskiego życia nocnego.²⁸⁷ Razem z pokazami tańca brzucha oraz stripteasem kankan celebrował kobiecą fizyczność, będącą niewyczerpalnym źródłem inspiracji dla paryskiej bohemy. Na płaszczyźnie tańca romantyczny archetyp *femme fragile* u progu XX wieku przeobraził się w

²⁸⁵ M. H. Nadel: *Social Dances...* s. 71. Tłum T. D.

²⁸⁶ P. Pellicoro: *Paul Pellicoro on Tango*. London 2002. s. 41-42.

²⁸⁷ M. Savigliano: *Tango and the Political Economy of Passion*. Oxford 1995. s. 101-106.

enigmatyczną, destrukcyjną siłę zwaną *femme fatale*. Eteryczne, czyste oraz bezcielesne dziewczę romantyzmu przekształciło się w niebezpieczną i świadomą swej seksualnej władzy kobietę modernizmu. Tango zmieniając również archetyp męski poszło nawet krok dalej. W tańcu tym *femme fatale* mierzy swe siły z mężczyzną fatalnym, który tak jak ona jest mistrzem w będącej starciem dwóch równie silnych energii seksualnej grze, w której oręż to sztuka uwodzenia.²⁸⁸

W latach dwudziestych i trzydziestych sensacją Paryża stała się Josephine Baker. „Czarna Pantera”, jak ją wkrótce nazwano, przywiozła do Europy nowe formy tańca jazzowego takie, jak *blackbottom* czy charleston, stając się przy tym ambasadorem tego drugiego na Starym Kontynencie. *Blackbottom* po raz pierwszy pojawił się w Nowym Orleanie. Publiczności nowojorskiej formę tę przybliżył George White w swojej rewii *Scandals of 1926*, po czym taniec ten śmiało wkroczył na sale taneczne. Podobnie było zresztą z charlestonem. Badacze genezy tej formy doszukiwali się w kulturach tanecznych Trynidadu oraz Zachodniej Afryki. Jej nazwa niewątpliwie pochodzi od małej miejscowości na południu Stanów Zjednoczonych. Dzika i egzotyczna Josephine Baker w oczach europejskiego widza jawiła się jako upostaciowienie afro-amerykańskiej kultury.²⁸⁹ Z dnia na dzień stała się żywą legendą swoich czasów. „Dla Paryża będącego pod wrażeniem *Le Jazz Hot* Baker ucieleśniała ducha krainy, z której przybyła. Dzięki miksturze ekscentrycznego tańca, idiosynkratycznego śpiewu jazzowego, nagości oraz prowokacyjnych kostiumów szturmem zdobyła miasto.”²⁹⁰ Jej *La Revue Nègre* stała się oknem, przed którym swój pejzaż roztoczyła amerykańska kultura taneczna.

Na fali charlestona do Europy przybył swing. Jego energia oraz horyzontalne, bigbandowe brzmienie stanowiły dla młodej generacji źródło niepohamowanej radości i zabawy. Ruch stał się eksplozją siły i młodości. Swing zrodził wiele form: *west coast*, *east coast*, *lindy hop* czy najważniejsza z nich jitterbug. Formy te czerpały z siebie nawzajem. Ciągła rotacja elementów skutkowałą płynnością struktury każdej z nich. Odważny i wielce atletyczny jitterbug był czymś więcej niż tylko forma tańca. Odzwierciedlał właściwie stan umysłu, swoistą mentalność celebrującą młodość, jej szaleństwa oraz zar.²⁹¹ Jitterbug stanowił jedną z ulubionych rozrywek młodzieży w

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ I. Driver: *A Century of Dance...* s. 57-59.

²⁹⁰ I. Driver: *A Century of Dance...* s. 57. Tłum. T. D.

²⁹¹ Ibidem, s. 141.

faszystowskich Niemczech. Spontaniczność, ludyczność i witalność tego tańca pozwalały młodym choć na chwilę uciec przed nazistowskim rygorem i nadzorem.

Na Wyspach Brytyjskich terminem 'jazz' określano każdą formę tańca przybyłą z Atlantyku.²⁹² Rozróżniano w ten sposób nową, obcą modę taneczną od form rodzimych. W 1926 roku przy *Imperial Society of Teachers of Dancing* powołano filię tańca towarzyskiego.²⁹³ Komisyjnie zaczęto ustalać zasady wykonywania poszczególnych tańców. Opracowany system nazwano brytyjskim, w odróżnieniu do systemu amerykańskiego. Ustalono wówczas kroki, figury oraz tempa czterech podstawowych tańców nazwanych później standardowymi – walca, tanga, foxtrota oraz powstałego z połączenia tego ostatniego z charlestonem quickstepa. Wszystkie one w opracowanej przez Towarzystwo postaci tańczone są do dziś, co świadczy o trafności obranej strategii. Dodam tylko, że cztery dekady później czwórkę tańców standardowych poszerzono o bardziej dynamiczną odmianę walca, różnicując w ten sposób wolniejsze tempo walca angielskiego oraz szybsze wiedeńskiego. Pod koniec lat czterdziestych na warsztat wzięto również amerykańskiego jitterbuga, który swoimi akrobacjami i powietrznymi trickami wywołał szok i przerażenie wśród Brytyjczyków. Mimo to witalność muzyki fascynowała, zwłaszcza londyńczyków. Zmusiło to poważanych nauczycieli tańca do kreacji własnej odmiany jitterbuga, już bez akrobatycznych popisów zachowując jedynie charakterystyczny rytm swingowy. Tak powstał jive – angielska odpowiedź na amerykańskiego jitterbuga.²⁹⁴

Jive pomimo swego rodowodu zaliczony został do grona tańców latynoamerykańskich. Nie zmieniło to jednak faktu, iż europejskie szlaki formom tańców latynoskich przetarło na początku XX wieku tango. Tańce latynoamerykańskie wchodzące w skład międzynarodowego systemu tańca towarzyskiego stanowią właściwie stylizację rdzennych form latynoskich.

Przez kontrast dla takich tańców, jak foxtrot czy swing, które zyskały akceptację na sali tanecznej zaraz po tym, jak odniesienie do czarnej kultury, z której się wywodzą, zostało dostatecznie wymazane, tańce latynoskie

²⁹² M. Wiczysty: *Tańczyć może każdy*. Warszawa 2007. s. 207-210.

²⁹³ I. Driver: *A Century of Dance...* s. 143.

²⁹⁴ M. Wiczysty: *Tańczyć może...* s. 207-210.

zyskały popularność ściśle dlatego, iż skapitalizowały one swoje odniesienie do nie-zachodniej oraz nie-białej kultury.²⁹⁵

Formy te opierały się głównie na stereotypowej recepcji kultur Ameryki Łacińskiej. Tango mimo zmitologizowania swojej genezy zostało uznane za taniec standardowy. Oprócz jive'a do kategorii tańców latynoamerykańskich zaliczono: brazylijską sambę, kubańską rumbę i cha-chę oraz hiszpańskie pasodoble. Latynoską kulturę tańca przybliżył europejskiej publiczności taneczny duet Doris Lavelle oraz Pierre'a Zürcher Margolie.²⁹⁶ Para ta wielokrotnie podróżując po Ameryce Środkowej i Południowej skrupulatnie gromadziła wszelkie materiały dotyczące latynoskiej kultury tanecznej. Mimo licznych podróży i podjętego wysiłku przy studiowaniu obcych form tańca w ich macierzystym kontekście reinterpretacji nie można było jednak uniknąć.

Praktyka taneczna jest czymś więcej niż tylko spisem kroków i wykazem wartości rytmicznych. Kultura oraz wartości wyznawane przez jej uczestników są osadzone w każdej pozie, geście oraz dynamice tańca... Rekontekstualizowane na europejskim parkiecie gdzieś pomiędzy walcami i foxtrotami tańce latynoskie zostały zaadaptowane przez angielskie ciała w celu przynależności do ich własnych kulturowych ideałów i wartości. Pozy wyprostowano, rytmy uproszczono, a kroki nazwano i skategoryzowano.²⁹⁷

Latynoska kultura tańca stworzyła złożony system kodów ruchowych, będący produktem trans-kulturowej fuzji różnych wzorów. Afrykańskie rytmy, europejska melodyka, pochodzące z wielu kontynentów instrumenty muzyczne – to wszystko składało się na mozaikę latynoskiej muzyki i tańca. Na płaszczyźnie kinetycznej tańce latynoamerykańskie, tzw. „łacina”, stworzyły kolejny system wtórnie modulując system już istniejący.

Tańce standardowe i latynoamerykańskie z założenia stanowią dwie opozycyjne kategorie. Każda z nich posiada ścisły kod taneczny. W standardzie dodatkowo obowiązuje „rama”, czyli ściśle zrygoryzowany sposób trzymania się (obejmowania się) partnera i partnerki. Łacina w tej kwestii jest bardziej liberalna. Oferuje tancerzom większą swobodę, poszerzając tym samym gamę możliwych pozycji ciała.²⁹⁸ W tańcach standardowych nacisk kładziony jest przede wszystkim na precyzyjną technikę

²⁹⁵ J. McMains: *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry*. Connecticut 2006. s. 112. Tłum. T. D.

²⁹⁶ Ibidem. s. 114-115.

²⁹⁷ Ibidem. Tłum. T. D.

²⁹⁸ Ibidem. s. 133-137.

wykonania, w latynoamerykańskich natomiast w większym stopniu dopuszczana jest wyrazista ekspresja emocjonalna. Jeżeli przyjmiemy, iż standard uosabia cywilizację Zachodu oraz ‘białą’ arystokrację, to łacinę należałoby uznać za reprezentanta egzotyki, dzikości i rustykalności. Tańce standardowe swoją poetyką wpisują się w romantyczną tradycję w kulturze europejskiej, tańce latynoamerykańskie zaś podkreślają bardziej pierwotny i uniwersalny modus ludzkiej egzystencji.²⁹⁹ Taniec towarzyski jest zarazem rytuałem, ceremonią, rozrywką, festiwalem, spektaklem, popisem, celebracją i konkursem.³⁰⁰ Jako tekst kultury stanowi sieć powiązanych ze sobą znaczeń. Wielopłaszczyznowość oraz – posługując się terminologią Victora Turnera³⁰¹ – ‘orkiestracje mediów’ mają w tym przypadku na celu ubarwienie oraz wyeksponowanie komunikatów, jakie taniec ze sobą niesie. System generuje pewne archetypy: eleganckiego ‘standardowca’ oraz dzikich, nieokiełznanych ‘latynowców’. Tancerze stają się znakami. Role przez nich kreowane, ich taniec, kostium i stylizacja świadczą o narzuconej na nich semiozie. Kod jest zarówno jawny jak i ukryty. Turnieje tańca towarzyskiego, będące zjawiskiem skupiającym w sobie elementy spektaklu, sztuki, zabawy oraz sportu, tworzą spójną strukturę, której reguły mogą być niezrozumiałe dla kogoś z zewnątrz społeczności. Zawody taneczne konstytuują także społeczną przestrzeń, w której partycypujący (tancerze, sędziowie, publiczność, etc.) obcuja ze sobą. Rytualizacja zachowań obejmuje każde działanie począwszy od treningu na sali tanecznej, a na turniejowym parkiecie skończywszy. „Taniec towarzyski jest zarówno zrytualizowany jak i rytualistyczny, posiada zatem wiele cech rytuału, wliczając w to bycie performowanym, posiadanie relatywnie wysokiego stopnia sformalizowania, odnoszenie własnego ‘ja’ do większej całości, transformację osób, itd.”³⁰². Rytuał w tym przypadku to nie tylko byt, to również kategoria analityczna. Długotrwałe, niemal obsesyjne powtarzanie określonych działań i zachowań decyduje o ich zrytualizowaniu. Taniec towarzyski od czasów swych narodzin zawsze stanowił komponent różnego rodzaju dworskich, mieszczańskich, plebejskich czy też salonowych rytuałów i ceremonii. W XX wieku tworząc międzynarodowy system stał się globalnym, samoistnym rytuałem.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ J. S. Marion: *Ballroom. Culture and Costume in Competitive Dance*. Oxford 2008. s. 30.

³⁰¹ V. Turner: *The Anthropology of Performance*. New York 1987. s. 23.

³⁰² J. S. Marion: *Ballroom...* s. 104. Tłum. T. D.

W latach pięćdziesiątych taniec i muzyka stanowiły sedno kultury młodzieżowej.³⁰³ Ruch stał się nadrzędną formą muzycznego konsumpcjonizmu. Telewizja urosła do rangi nowego nośnika i popularyzatora form tanecznych. Zjawiska w obrębie kultury tańca stały się medium politycznej ideologii. W życiu codziennym polityka rasowa separowała przestrzeń ‘białych’ i ‘czarnych’. Społeczeństwo nie zezwalało na mieszanie się dwóch porządków. Mimo tych zasad muzyka popularna opierała się w głównej mierze na idiomie jazzowo-swingowym. Również formy taneczne czerpały z folkloru murzyńskiego. Prawdziwym wyzwaniem dla segregacji rasowej stała się rockowa rebelia, będąca jednocześnie reakcją i manifestacją młodego pokolenia przeciw społecznej pruderii i hipokryzji.³⁰⁴ Wszelkiego rodzaju bariery stanowiły pretekst dla fizycznej auto-ekspresji. Młodzieżowe programy telewizyjne miały służyć budowaniu i wzmacnianiu przynależności etnicznej. Muzyka rockowa była wyrazem buntu powojennej generacji przeciwko konformizmowi oraz jednostronności opinii. Na fali rocka telewizja zaczęła kształtować kulturę tańca. Gwiazdy estrady kreowały nowe trendy taneczne. Poza tym sama muzyka zaczęła nadawać ton formom tańca. Taniec artykułował poczucie optymizmu i nadziei, którą obdarowano młode pokolenie.³⁰⁵

Pionierem nowej ekspresji korporalnej był niewątpliwie Elvis Presley. Jego wirujące biodra i erotyczna egzaltacja przyprawiały żeńską część publiczności o dreszcze i wprowadzały ją w nieustający zachwyt. Dzięki niemu charakterystyczną cechą rock and rolla, będącego hybrydą rhythm and bluesa, swingu oraz muzyki gospel, stała się wielce rytmiczna i otwarcie seksualna motoryka jego wykonawców. Mówiąc inaczej, rock and roll był nowym gatunkiem muzycznym ściśle związanym z „kreatywnym, nieformalnym, pulsującym ruchem”³⁰⁶. Muzyczne ikony lat pięćdziesiątych doprowadziły do wzrostu znaczenia prezentacji wizualnej. Koherentność przekazu muzycznego i tanecznego stała się głównym wyznacznikiem poetyki rodzącego się videoclipu oraz występu estradowego, a one z kolei zaczęły kreować nowe i ogromnie popularne zwłaszcza w latach sześćdziesiątych formy taneczne, jak:

- tańczony oddzielnie, przez co uwypuklający indywidualizm wykonawcy twist;

³⁰³ T. Wall: *Rocking Around the Clock. Teenage Dance Fads from 1955 to 1965*. W: *Ballroom, Boggie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*. Red. J. Malning. Chicago 2009. s. 183.

³⁰⁴ B. Ehrenreich: *Dancing in the Streets...* s. 207.

³⁰⁵ T. Wall: *Rocking Around...* s. 196.

³⁰⁶ B. Ehrenreich: *Dancing in the Streets...* s. 209. Tłum. T. D.

- będący wyrazem hipisowskiej ideologii i nie posiadający założeń technicznych *psychodelic*;
- czy też chłodny, opanowany, narcystyczny i stanowiący alternatywę dla rock and rolla, brytyjski *mod*.

Wszystkie te formy stopniowo przygotowywały zachodni świat tańca do nowej ery lat siedemdziesiątych – ery disco.

Subkultura disco, generując nową modę taneczną, sposób ubierania się oraz specyficzny, podkreślający luzacki stosunek do wszystkiego sposób poruszania się, wprowadziła do obiegu kultury oficjalnej nowy styl bycia. Taniec dyskotekowy stanowił swego rodzaju kanał pozwalający ująć energii libidinalnej.³⁰⁷ Choreografia była zwierciadłem ludzkiego pożądania. Upolitycznione ciało dążyło do wyzbycia się wszelkich barier i zahamowań. Nowy styl bycia otworzył narcystyczną i hedonistyczną przestrzeń, a wykreowane wzory zachowania dopuszczały seksualny promiskuityzm. Taniec, alkohol oraz wszelkiego rodzaju środki odurzające dawały tańczącym iluzoryczne poczucie zatracenia się w sobie.³⁰⁸ Kolektywne obcowanie w grupie prowadzące do ekstazy lub wprowadzające w trans było kluczowym dla kultury tanecznej lat siedemdziesiątych zjawiskiem. W choreografii znaleźć można było sekwencje kroków we wszelkich możliwych konfiguracjach: taniec grupowy w różnych formacjach przestrzennych, tańczenie w parze, występy solowe, ruch synchroniczny, kanon, elementy popisowywania się, współzawodnictwo, etc.

Tańcząc w zawężonej przestrzeni, w której ograniczone ciało bywa zagubione w prelingwistycznym morzu dotyku i czucia, uczestnicy doświadczali subiektywności w braku egotyzmu, co sugeruje, iż teoria polimorficznej perwersji może być czymś więcej niż tylko przywołaną metaforą.³⁰⁹

Jeżeli fallocentryczny rock swoją seksualną naturą sięgał okolic miednicy, to disco wyzwalalo ją każdym centymetrem ludzkiej cielesności. Disco rozpoczęło w kulturze zachodniej trwającą do dziś tradycję clubbingu.

Subkultura disco jako pierwsza w dziejach tańca zaczęła wykorzystywać w przestrzeni publicznej każdy możliwy sposób rejestracji dźwięku. Nośniki muzyki

³⁰⁷ T. Lawrence: *Beyond the Hustle. 1970s Social Dancing, Discotheque Culture, and the Emergence of the Contemporary Club Dancer*. W: *Ballroom, Boggie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader*. Red. J. Malning. Chicago 2009. s. 200.

³⁰⁸ Ibidem. s. 2005.

³⁰⁹ Ibidem. s. 2007. Tłum. T. D.

sprawiły, iż stała się ona dostępna wszędzie i o każdej porze dnia i nocy.³¹⁰ Na gruncie muzyki tanecznej ciągle eksperymentowano i poszukiwano nowych rozwiązań. W tym celu miksowano i nakładano na siebie różne ścieżki dźwiękowe. Łączone także ze sobą opozycyjne brzmienia oraz rytmy. Pod koniec lat siedemdziesiątych nowojorski Bronx był synonimem społecznej degradacji i marginalizacji. Muzyka i taniec stały się w rękach młodych bronią wymierzoną przeciwko społecznej ignorancji. Ulica zaczęła generować nową modę taneczną. Hip-hop stanowił pierwszy ważny nurt w kulturze ulicznej. W jego skład wchodziły zjawiska takie, jak Djing, rap, graffiti oraz breakdance.³¹¹ Określenie ‘breakdance’ wykreowane zostało przez media w celu opisu wczesnych, hip-hopowych form tańca. Stanowił on „atletyczną kombinację szybkiej pracy stóp, wirowania ciała oraz mechanicznych zatrzymań”³¹². Ulica stała się nową przestrzenią dla tańca. W Południowym Bronxie istniała tradycja urządzania tanecznych bitew. Pejzaż urbanistyczny stawał się areną, na której kreowano nowe figury i kroki. Następnie o upowszechnieniu ich decydowała akceptacja grupy lub jej brak. Taniec był dla młodej generacji głosem sprzeciwu wobec społecznej niesprawiedliwości i alienacji. Ruch stał się doskonałym katalizatorem agresji. Na przedmieściach Los Angeles rozwinął się *locking* oraz *popping*. Powstały z fascynacji nurtem science-fiction *locking* stanowił pastisz motoryki robota. Dla jego ekstensji ukuto określenie *popping*. W tym stylu ruch był znacznie bardziej płynny. Taniec wywoływał wrażenie prądu przeszywającego ludzkie ciało. Stąd też *popping* zyskał miano ‘*electric boggie*’. Po wymieszaniu się przytoczonych wyżej stylów wśród tańczących zaczęły pojawiać się specjalizacje – *b-boys*, *lockers*, etc. W choreografiach zaczęto inspirować się życiem blokowisk, codziennymi czynnościami, sztukami walki oraz zespołowymi grami sportowymi. W połowie lat osiemdziesiątych wszelkie formy tańca ulicznego zaczęto uważać za hip-hop.³¹³ Breakdance zyskał miano ‘*old school*’ i został wyparty przez ‘*new style*’ hip-hop. *New style* był mniej akrobatyczny. Nacisk kładziono w nim przede wszystkim na izolacyjną motorykę ciała oraz ruch izometryczny. Muzycznie hip-hop stanowił hybrydę brzmień takich, jak *reggae* oraz *soul*. Hip-hop wydostał się ze slumsów i wszedł do głównego nurtu kultury popularnej, generując coraz to nowsze trendy klubowe, a wśród nich: *ambient*, *drum and bass*, *garage*, *house*, *jungle* oraz

³¹⁰ I. Driver: *A Century of Dance...* s. 228.

³¹¹ Ibidem. s. 230-231.

³¹² Ibidem. s. 230. Tłum. T. D.

³¹³ Ibidem. s. 234-235.

techno.³¹⁴ Videoclip nadal stanowił narzędzie komunikujące nowe trendy taneczne. Wielu artystów popowych również zaczęło sięgać do tanecznej poetyki teledysku, popularyzując przy tym ciekawe kombinacje taneczne. Doskonały przykład takiej taktyki stanowią niewątpliwie: *moonwalking* Michaela Jacksona, *voguing* Madonny oraz wykreowany przez Janet Jackson i Paulę Abdul *funky-jazz*.

W Wielkiej Brytanii kultura klubowa przybrała postać zjawiska *rave*.³¹⁵ *Rave* bezpośrednio wywodził się z psychodelicznej kontrkultury lat sześćdziesiątych. Nadrzędnym celem tej subkultury było – podobnie zresztą jak w przypadku disco – „zjednoczenie społeczności poprzez taniec i muzykę”³¹⁶. Początkowo były to spontanicznie organizowane imprezy taneczne w opustoszałych budynkach postindustrialnych. Zadaniem takich spędów było wprowadzenie uczestników w alternatywne stany fizyczne oraz psychiczne. Służyć temu miały: odseparowana lokalizacja (często na przedmieściach), potężny system nagłaśniający, odpowiednio zaprogramowane oświetlenie oraz powszechność i łatwy dostęp do narkotyków.³¹⁷ To wszystko gwarantowało tańczącym transogenną atmosferę w czasie zabawy. Brytyjski *rave* swoją naturą zbliżony był do niemieckiej subkultury *techno*.

W ostatniej dekadzie XX wieku dość sporą popularnością zaczęła cieszyć się salsa. Taniec ten odnowił wśród publiczności zachodniej radość obcowania z rytmem latynoskimi. Mimo, iż u podstaw rytmicznych, melodycznych oraz harmonicznym jej struktur leży kubańskie *son*, salsa jest stosunkowo młodym kodem tanecznym.³¹⁸ Formę tą należałoby uznać za esencję kubańskiej kultury tańca. Jej struktura choreograficzna stanowi amalgamat podstawowych stylów tanecznych Kuby. Rumba, mambo, cha-cha, conga, danzon – wszystkie te formy ukształtowały kinetyczną płaszczyznę salsy. Taniec w Ameryce Łacińskiej wyrażał przede wszystkim szczęście i radość istnienia. W przestrzeni społecznej starał się celebrować chwile kolektywnego radowania się.³¹⁹ „Dziś salsa odnosi fenomenalny sukces, spajając podziały między kulturami i nacjami oraz pomiędzy różnorodnymi indywidualnymi tańcami latynoskimi.”³²⁰ Salsa w latach siedemdziesiątych zyskała ogromną popularność w basenie Morza Karaibskiego. Powstało wówczas wiele odmian tego tańca. W samej Hawanie wykształciło się

³¹⁴ Ibidem.

³¹⁵ Ibidem. s. 236-237.

³¹⁶ Ibidem. s. 236. Tłum. T. D.

³¹⁷ Ibidem. s. 236-237.

³¹⁸ J. C. Chasteen: *National Rhythms...* s. 9.

³¹⁹ Ibidem. s. 165.

³²⁰ I. Driver: *A Century of Dance...* s. 91. Tłum. T. D.

kilkadziesiąt stylów salsy tańczonej solo, w parze lub w formacji grupowej. Publiczności europejskiej formę tą przybliżyły filmy muzyczne, a wśród nich nieśmiertelny *Dirty Dancing* oraz gwiazdy muzyki pop takie, jak Gloria Estefan, Ricky Martin, Jennifer Lopez czy Marc Anthony. Od tej pory kluby salsy stanowią ważną część nocnej sceny tanecznej każdej stolicy na całym świecie.

Zachodnia kultura tańca wkroczyła w XXI wiek z nieładą bagażem doświadczeń. Fuzja europejskich oraz post-afrykańskich wzorów ruchowych kształtowała ją przez cały zeszły wiek. Zgodnie z mechanizmami jej działania u progu nowego stulecia powinna ona zatoczyć krąg i odnaleźć kolejne źródła inspiracji. Tendencje globalizacyjne sprawiły, iż przepływ kodów tanecznych zyskał znacząco na sile. W praktyce scenicznej wielu twórców zaczęło łączyć elementy rodzimych form tańca z bogactwem kultury Wschodu. Być może również na gruncie tańca towarzyskiego przyszedł czas na Orient. Warto śledzić jego rozwój, bo przecież „sposób, w jaki ludzi się bawią, być może głębiej odsłania ich kulturę niż sposób pracy – daje bowiem ogląd w wartości serca”³²¹.

³²¹ V. Turner: *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002 nr 3-4, s. 159.

Balet klasyczny

*Do tańca potrzeba atlety, natomiast
artysty do tego by być tancerzem.*
Shanna La Fleur

Balet jako przedmiot badań naukowych

Joann Kealiinohomoku w swoim, uważanym przez wielu za dyskusyjny, esej *An Anthropologist Look at Ballet as a Form of Ethnic Dance* potraktowała balet jak formę tańca etnicznego.³²² Każdy element tego systemu choreograficznego świadczy, zdaniem badaczki, o jego etnicznej przynależności. Etniczność w tym przypadku należy rozumieć jako multi- lub, jak kto woli, makro-etniczność konstytuującą europejską tożsamość. Kontekst kulturowy odgrywa tu istotną rolę. Bez jego znajomości pełne zrozumienie systemu jest wykluczone. Balet to tekst (zbiór tekstów) kultury europejskiej. Jego korzeni należy dopatrywać się w zrodzonej we Włoszech w dobie renesansu nowożytnej kulturze tanecznej. Dalszy rozwój tej formy zawdzięczamy Francuzom, którzy, łąkając włoskiego sposobu tańczenia, uczynili z baletu wraz z nastaniem XIX wieku formę autonomicznej teatralnej rozrywki. Kilka dekad później centrum rozwoju sztuki baletowej znalazło się w imperialnej Rosji, w której to nieustające dążenie do perfekcji uczyniło zeń niemal sport ekstremalny. Taki ciąg wydarzeń doprowadził do wykrystalizowania się trzech szkół (stylów) tańca klasycznego³²³ – włoskiej, francuskiej oraz, powstałej z połączenia tych dwóch,

³²² J. Kealiinohomoku: *An Anthropologist Look at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. W: *Moving History/Dancing Cultures. A Dance History Reader*. Red. A. Dils, A. C. Albright. Connecticut 2001.

³²³ W wieku XX George Balanchine dał podwaliny amerykańskiej tradycji oraz szkole baletu. Poza tym w wielu krajach, bazując na tradycji włoskiej, francuskiej lub rosyjskiej, stworzono lokalne szkoły tańca klasycznego.

rosyjskiej. Warto tutaj dodać, iż niemały wpływ na rozwój tej formy tańca mieli również Duńczycy. Wielki Auguste Bournoville ugruntował duńską tradycję tańca scenicznego. Na kształt baletu wpłynęło zatem wiele kodów oraz tropów charakterystycznych dla kultury europejskiej. Zainscenizowane obyczaje oraz ceremonie, romantyczna koncepcja nieszczęśliwej miłości, przedstawiona fauna oraz flora, rozwarstwienie klasowe, fantastyczny świat nieziemskich stworzeń, ludowe wierzenia oraz moralność czy w końcu baśniowa koncepcja dobra i zła – to tylko niewielka ich część, stanowiąca *de facto* najczęściej omawiany materiał na wszelkiego rodzaju zajęciach z historii tańca, która wpisuje balet, zdaniem Kealiinohomoku, w szeroki kontekst kultury europejskiej.³²⁴ Poza tym, porządkując nieco bałagan pojęciowy, który niestety jeszcze dominuje w choreologii rozumianej jako szereg nauk o tańcu, badaczka w tym wielce, moim zdaniem, przydatnym dla antropologii tańca esej podjęła polemikę z charakterystycznym dla zachodniej tradycji akademickiej używaniem określenia ‘etniczny’ w sposób pozbawiony obiektywizmu.³²⁵ Często pojęcie to traktowano jako synonim takich epitetów, jak: dziki, pogański, obcy czy egzotyczny. Sformułowanie ‘taniec etniczny’ pojawiało się przy opisie kultur prostych. Niechętnie określano nim formy taneczne wykształcone pośród kultur wysokorozwiniętych, jak kultura hinduska, japońska, chińska, o europejskiej już nie wspominając. Taniec etniczny, zdaniem Kealiinohomoku, to forma taneczna wygenerowana przez określoną społeczność – grupę ludzi genetycznie, lingwistycznie oraz kulturowo ze sobą powiązanych.³²⁶ Każdy tekst taneczny stanowi produkt jakiejś etniczności. Dlatego też każdej formie tanecznej przysługuje status tańca etnicznego bez względu na położenie geograficzne czy stopień rozwoju społeczności, wśród której powstała.

Słowo ‘balet’ dla każdego tancerza oznacza przede wszystkim codzienną, poranną rutynę lekcji tańca klasycznego, której celem jest przygotowanie każdego mięśnia oraz ścięgna ludzkiego organizmu do dalszych działań ruchowych. Mimo to pojęciu temu w tanecznym świecie przypisuje się wiele znaczeń:

1. Balet oznaczać może zinstytucjonalizowany oraz posiadający określoną strukturę zespół tancerek i tancerzy (np. Balet Opery Narodowej).

³²⁴ J. Kealiinohomoku: *An Anthropologist Look...* s. 40.

³²⁵ Ibidem. s. 41.

³²⁶ Ibidem.

2. Za balet uznać należy także tekst muzyczny (partyturę) z opracowanym dla niego librettem (np. „Dziadek do orzechów” Piotra Czajkowskiego).
3. Baletem jest również określony tekst choreograficzny przekazywany dawniej z pokolenia na pokolenie, a obecnie często także posiadający zapis cyfrowy (np. „Dziadek do orzechów” Mariusa Petipa).
4. Przez balet rozumieć można także całokształt sztuki baletowej danej epoki (np. balet romantyczny) lub danego kraju (np. balet brytyjski/balet w Wielkiej Brytanii).

Balet, jak widać, jest pojęciem stosunkowo szerokim. Polisemia stanowi trzon wielu jego encyklopedycznych definicji. Warto w tym miejscu przytoczyć także definicję słownikową. *Oxford Dictionary of Dance* zjawisko to definiuje w sposób następujący:

Balet – forma zachodniego, akademickiego tańca teatralnego oparta na technice znanej jako *danse d'école* (szkoła tańca klasycznego), prezentowana zazwyczaj z towarzyszeniem muzyki oraz scenografii, zestawionych w celu uzyskania dramatycznego lub lirycznego efektu.³²⁷

W definicji tej ważną rolę odgrywa, wykształcona w klasycystycznej Francji przez takich mistrzów sztuki tanecznej, jak Pierre Beauchamps, Carlo Blasis czy też Charles Louis Didelot, technika tańca, której podstawowe wyznaczniki to: *dehors* (rozwarcie), *aplomb* (równowaga) oraz *plié* (elastyczność). Charakterystyczne są dla niej również: pięć pozycji ułożenia nóg, kilka rodzajów *port de bras*, *épaulements* (pozy) *écartée*, *effacé*, *croisé* oraz *arabesques* i *attitudes*.

Każde dzieło baletowe, zdaniem Magdaleny Malskiej, składa się z czterech warstw³²⁸:

- warstwy znaczeniowej,
- warstwy świata przedstawionego,
- warstwy wygląków wzrokowo-brzmieniowych,
- warstwy ideowej.

Język fenomenologicznych dywagacji może wydawać się nieco anachroniczny. Mimo to warto tu zagłębić się w kilka kwestii poruszonych przez Malską, dla której balet to przede wszystkim tekst muzyczno-choreograficzny. Recepcję baletu ograniczają czynniki kulturowe. Jego treść i przekaz, zrozumiałe dla Europejczyków, nie muszą być

³²⁷ *Oxford Dictionary of Dance*. Red. D. Craine, J. Mackrell. Oxford 2004. s. 40-41. Tłum. T. D.

³²⁸ M. Malska: *Filozofia baletu*. Kraków 1998. s 89.

czytelne dla odbiorców pochodzących z innych kręgów kulturowych. Balet jako zjawisko wielopłaszczyznowe niesie ze sobą wiele warstw znaczeń. Oglądając „Śpiącą królową” w choreografii Mariusa Petipy widz podąża za tradycyjnym porządkiem znanej wszystkim baśni. Może on także ‘wejść’ głębiej w strukturę baletu i odczytać cały szereg odniesień do francuskiego absolutyzmu, co w zamierzeniu choreografa miało stanowić wzór do naśladowania dla rosyjskiej monarchii.³²⁹ Balet, wbrew powszechnej opinii, to tekst złożony. Jego sedno dość trafnie uchwyciła Malska pisząc, iż:

Balet sam w sobie nie jest błahą rozrywką dostarczającą widzom jedynie wartości estetycznych, choć jako taki już by miał określony cel i nie byłby jedynie sposobem na przyjemne spędzanie czasu. Balet posiada swój własny język i sposób jego przekazu. Nie jest to tylko treść – istnieją przecież balety bez treści, które jednak coś przekazują. Nie są to też tylko myśli i odczucia choreografa, kompozytora i tancerza – razem wzięte – ukazujące widzowi specyficzny świat, podwójnie odmienny od rzeczywistego. Podwójnie, bo jest to teatr, czyli wycinek rzeczywistości tworzony przez ludzi, i jest to jednocześnie możliwość ujrzenia sposobu, w jaki inni ludzie ten świat postrzegają.³³⁰

Rodzaj motoryki pojawiający się w tańcu, co wielokrotnie w tej pracy podkreślam, jest kulturowo uwarunkowany. Na estetykę danej formy tanecznej wpływa wiele kulturowych determinant: sposób postrzegania ciała oraz podejście do ludzkiej cielesności, kody ubioru, stereotypy płciowe, dominujące trendy muzyczne, etc. W przebiegu ruchu zakodowane jest fundamentalne (w sensie kulturowym) znaczenie. Ta płaszczyzna to rodzaj kulturowej narracji. Dopiero na nią nałożona zostaje, zdaniem Malskiej, znakowość baletu jako tekstu artystycznego.³³¹ Na dodatkową warstwę znaczeniową składa się treść baletu. Semantykę pojawiających się w choreografii sekwencji motorycznych może determinować kulturowo zakodowana klasyfikacja ruchu ze względu na kierunek jego przebiegu. Gerardus van der Leeuv wyróżnił dwa podstawowe kierunki ruchu – wstępujący (do góry, w prawo, do przodu) oraz zstępujący (często określany jako odwrotny).³³² Ruch wstępujący konotowany jest dodatnio. Przepływ energii przebiega w nim ze sfery *sacrum* ku człowiekowi oraz od człowieka do *sacrum*. Natomiast nacechowany pejoratywnie ruch zstępujący,

³²⁹ J. Homans: *Apollo's Angels. A History of Ballet*. London 2010. s. 275.

³³⁰ M. Malska: *Filozofia...* s. 90.

³³¹ Ibidem. s. 91.

³³² G. van der Leeuv: *Fenomenologia religii*. Warszawa 1997. s. 130-141.

najczęściej wyrażany poprzez bezruch, może stanowić taneczne tabu. Wybór określonej motoryki bywa często, zdaniem Malskiej, utożsamiany z nieświadomym kodowaniem pewnych treści.³³³ Pamiętać należy przy tym, iż treść nie zawsze bywa tożsama z przekazem. Widz odbiera treść śledząc prezentowane na scenie wydarzenia oraz losy każdego z bohaterów. W ten sposób odbiorca wnika w fabułę spektaklu. Natomiast przekaz często odbierany jest w sposób podprogowy. Widz chłonąc myśl przewodnią, wkracza tym samym na symboliczną wykładnię przedstawienia baletowego, będącą jednocześnie odzwierciedleniem w określonej skali symbolicznego porządku kultury. Na warstwę świata przedstawionego w balecie składa się kilka systemów. Scenografia, oświetlenie, rekwizyty oraz kostiumy współtworzą określoną czasoprzestrzeń, w której to tancerze poprzez taneczne *pas* często wzbogacone gestykulacją ‘odgrywają’ losy oraz odczucia poszczególnych bohaterów. W sferze wygląków wzrokowo-brzmieniowych, zdaniem Malskiej, taniec i pantomima zastępują miejsce tekstu głównego w dramacie, natomiast muzyka zastępuje didaskalia.³³⁴ Nie zawsze jednak teza ta jest prawdziwa. W spektaklu baletowym muzyka i taniec, wzajemnie współgrając i przenikając się, tworzą koherentną strukturę. Oba systemy należałoby zatem uznać za odpowiedniki tekstu głównego. Do jakości, które mieszczą się w baletowej estetyce, autorka zalicza: piękno, lekkość, wzniosłość, miłość, tragizm, ekstatyczność, czystość oraz patos.³³⁵ Zdarza się, iż balet bywa dziedziną sztuki o charakterze tendencyjnym. Choreograf – pełniący w tym przypadku rolę nadawcy – może niezależnie od istniejącego libretta szukać ukrytych treści lub nowych kluczy interpretacyjnych. Może również w strukturę przedstawienia wpleść określoną ideologię, niejednokrotnie prezentując tym samym własną koncepcję zagadnień fundamentalnych.

Spektakl baletowy stanowi syntezę wielu sztuk. Podstawową wartością estetyczną, którą często uważa się za kwintesencję baletu, jest piękno formy.³³⁶ Widz, wybierając tę dziedzinę sztuki, w pełni świadomie akceptuje jej estetykę, do wyznaczników której zaliczyć należy przede wszystkim: harmonię oraz czystość linii, symetrię rysunku przestrzennego, dominację formy nad treścią prowadzącą do tanecznej egzaltacji oraz określoną pracę nóg, które ‘tną’ przestrzeń z precyzją cyrkla. Esencjonalność baletu najpełniej wyrażona jest w tańczonym przez głównych

³³³ M. Malska: *Filozofia...* s. 91.

³³⁴ Ibidem. s. 98.

³³⁵ Ibidem. s. 101.

³³⁶ Ibidem. s. 109.

bohaterów *pas de deux*. Taneczny duet wykonywany przez protagonistów stanowi najwznioślejszy składnik struktury przedstawienia baletowego. Charakterystyczna dla dziewiętnastowiecznej klasyki baletu kompozycja *pas de deux* wygląda następująco:

- *entreés* (wejście) solistów oraz wspólne *adagio*,
- wariacja solisty,
- wariacja solistki,
- *coda* w wykonaniu każdego z bohaterów,
- wspólne zakończenie.

Estetyka baletu stanowi potencjalny klucz do jego zrozumienia. Dążenie do ideału formy wyznaczonego przez kanony jest celem nadrzędnym każdego baletowego twórcy oraz tancerza. Piękno jako kategoria estetyczna wpisana jest w naturę tej dziedziny sztuki. W dyskursie estetycznym intencjonalność oraz interpretacja mają kluczowe znaczenie.³³⁷ Należy pamiętać przy tym, iż wszelkie zjawiska estetyczne zajmują znacznie większą przestrzeń niż świat sztuki. Konstytuują one, zdaniem Sondry Horton Fraleigh, 'jakościowy wymiar' znajdujący się zarówno dookoła nas, jak i w nas samych.³³⁸ Balet, zresztą jak każda forma tańca, może stanowić deskryptywno-interpretacyjne wyzwanie. Jako intencjonalny artefakt jest nośnikiem ludzkiego potencjału. „Deskryptywna metoda stosowana w fenomenologii (...) zmierza do odkrycia i opisanego tego, co najbardziej oczywiste, choć często ukryte lub stwarzające pozory w czasie naszej percepcji.”³³⁹ Tańcem nie można przecież określić każdego rodzaju motoryki człowieka. Zjawiska taneczne stanowią *de facto* niewielki wycinek obszaru, na który składają się ruchowe możliwości gatunku ludzkiego. Aby określony ruch został sklasyfikowany jako element tańca musi zaistnieć odpowiednia intencja twórcy/nadawcy. W przypadku baletu sprawa się nieco komplikuje, gdyż mamy tu do czynienia ze ścisłym kodem tanecznym oraz estetycznym. Interpretacja zjawisk tanecznych, zdaniem Fraleigh, to złożony proces „tkania z różnych nici”.³⁴⁰ Przede wszystkim wymaga ona świadomego przejścia w umyśle i wyobraźni badającego dany taneczny fenomen z płaszczyzny ruchu na płaszczyznę języka. Proces interpretacyjny przebiega wieloetapowo³⁴¹:

³³⁷ S. H. Fraleigh: *Witnessing the Frog Pond. W: Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. Red. S. H. Fraleigh, P. Hanstein. Pittsburgh 1999. s. 194.

³³⁸ Ibidem. s. 190.

³³⁹ Ibidem. s. 194-195. Tłum. T. D.

³⁴⁰ Ibidem. s. 190-191.

³⁴¹ Opis faz procesu interpretacji w oparciu o koncepcję S. H. Fraleigh.

1. wychwycenie i opis estetycznych jakości w zakresie formy oraz środków ekspresji,
2. porównanie z innymi działaniami tanecznymi,
3. opis stylu choreograficznego,
4. określenie konceptu całości (reprezentacyjność-symbolika),
5. uchwycenie napięć w obrębie mitu i narracji, które w tańcu mogą pojawić się nieświadomie,
6. rozważenia politycznego, społecznego oraz historycznego kontekstu.

Estetyka stanowi kluczowy, pierwszy etap w zrozumieniu danej formy tańca. Złożoność procesu interpretacyjnego otwiera przestrzeń dla wielu możliwych odczytań tego samego zjawiska tanecznego. Znaczenie w przypadku niektórych dzieł sztuki trudno jest w pełni uchwycić i zwerbalizować. Usilne jego poszukiwanie może przyćmić funkcję afektywną tańca. Interpretacja nie zawsze ma na celu wykazanie reprezentatywnego czy symbolicznego znaczenia i to, zdaniem wielu badaczy, czyni proces ten wielce ekscytującym. W celu opisanie specyfiki zjawisk baletowych konieczne jest zarysowanie linii fabularnych poszczególnych dzieł, co też czynię w dalszej części tej pracy. Taki zabieg pozwoli mi w klarowny sposób przedstawić wizje choreograficzne twórców baletowego kanonu.

Pojęcie klasyczności w balecie

Balet uważany jest za klasyczny idiom taneczny naszego kręgu kulturowego. W świecie zachodnim taniec klasyczny często traktuje się jako opozycję dla zrodzonego w XX wieku tańca współczesnego (określanego w języku angielskim: *modern dance* w Stanach Zjednoczonych lub *contemporary dance* w Wielkiej Brytanii). Oba systemy tworzą obszerne przestrzenie, przy czym taniec współczesny stanowi znacznie bardziej heterogeniczny twór niż balet. Terminem tym określa się jednak wiele technik i stylów tanecznych. Lapidarnie rzecz ujmując, na płaszczyźnie działań taneczno-teatralnych wszystko, co nie jest baletem, zaliczyć należałoby do kategorii tańca współczesnego. Formułowanie tego typu stwierdzeń, będących wielkim uproszczeniem, wynika z bagatelizowania lub nieznajomości niektórych faktów. W tańcu scenicznym wykorzystywane są stylistycznie oraz genetycznie różne kody

ruchowe. Oprócz baletu i tańca współczesnego twórcy czerpią inspiracje również z innych systemów, jak taniec ludowy, taniec towarzyski czy taniec jazzowy. Poza tym z perspektywy dzisiejszej praktyki taneczno-teatralnej wiele z choreografii uznanych niegdyś za nowoczesne, obecnie uważa się za klasykę tego tanecznego idiomu. Na czym jednak polega klasyczność baletu? Które z jego elementów decydują o tym, iż nosi on miano tańca klasycznego w kulturze europejskiej?

Klasyczność w naszym kręgu kulturowym może być różnie pojmowana. Władysław Tatarkiewicz w swojej pracy *Dzieje sześciu pojęć*³⁴² rozróżnił sześć sposobów rozumienia 'klasyczności' oraz tego co 'klasyczne':

1. Klasyczny oznacza doskonały, ceniony, wzorcowy, uznany przez ogół;
2. Klasyczny znaczy tyle, co powstały w czasach starożytnych;
3. Klasyczny to świadomie nawiązujący lub czerpiący z wzorców antycznych;
4. Klasyczny oznacza zgodny z obowiązującymi regułami;
5. Klasyczny znaczy przyjęty, ustalony lub ugruntowany przez tradycję;
6. Klasyczny to pełen harmonii, spokoju i równowagi.

Wymienione powyżej sposoby rozumienia 'klasyczności' odnoszą się w głównej mierze do literatury oraz sztuk pięknych. Wykaz ten należałoby uzupełnić chociaż o sposób denotowania tego określenia w muzyce. Do szacownego grona klasyków zalicza się Bacha, Mozarta czy Beethovena. Ci wielcy kompozytorzy nie wzorowali swych dzieł na antycznych czy tradycyjnych stylach, wręcz przeciwnie, dążyli do stworzenia nowych. Patrząc z szerszej perspektywy wszystko, co nie jest formą muzyki rozrywkowej, zalicza się do muzycznej klasyki. Dodatkowo na gruncie polskim termin muzyka klasyczna stosuje się wymiennie z określeniem 'muzyka poważna', choć moim zdaniem, określenie to nie powinno mieć prawa bytu.

Pojęcie klasyczności nierozzerwalnie związane jest z ideą klasycznego piękna, które cechuje przede wszystkim harmonia, umiar, proporcja, logika oraz symetria. Przeciwnieństwem piękna klasycznego jest piękno romantyczne. Romantyzm otworzył europejską mentalność na irracjonalną funkcję ludzkiego umysłu.³⁴³ Powołał także, a właściwie wydobył z głębi nowy/drugi rodzaj twórczej osobowości, będącej przeciwieństwem dla klasycznej racjonalności i stoicyzmu. Dość trafnie podsumował to Wilhelm Ostwald, który wyróżnił wśród geniuszy i uczonych dwie kategorie:

³⁴² W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1999. s. 210-213.

³⁴³ Ibidem. s. 222.

romantyków oraz klasyków.³⁴⁴ Romantyków, zdaniem Ostwalda, charakteryzuje gwałtowność reakcji, płodność twórcza oraz zdolności dydaktyczne. Natomiast klasycy prowadzą życie na uboczu, próbując stworzyć dzieło doskonałe pod każdym względem. Klasycy tworzą z wielkim trudem i wysiłkiem, co wynika z ich introwertycznej natury. Zdecydowanie podąża za nimi mniej zwolenników niż za pełnymi entuzjazmu romantykami, wśród których dominuje ekstrawertyczne nastawienie względem świata. Romantyzm otworzył w dziedzinie sztuki wszelkie granice zarówno w doborze treści, jak i układzie formalnym dzieła. Romantyczni twórcy pragnęli poprzez powierzchowne zjawiska dotrzeć do głębi bytu – do tego co ukryte i tajemnicze.³⁴⁵ W literaturze i sztuce epoki romantyzmu dominował indywidualizm, wolność ekspresji oraz subiektywizm, wszystko po to, aby wydobyć na pierwszy plan sferę ludzkiej wrażliwości oraz uczuciowości. Jednym ze sztandarowych haseł epoki było zerwanie z przyjętymi regułami i formułami. W pewnym sensie optowano za swego rodzaju amorfizmem, który świadomie przeciwstawiano klasycznemu umiłowaniu harmonijnej formy.³⁴⁶ Piękno klasyczne, zdaniem Tatarkiewicza, to piękno w najwęższym znaczeniu, natomiast piękno romantyczne zajmuje znacznie większy obszar.³⁴⁷ Obie kategorie często traktuje się antypodycznie. Jednak to poprzez kontrast opisuje się każdą z nich. Dlatego też ośmielę się stwierdzić, iż jedna bez drugiej nie istnieje.

Według wielu publikacji z zakresu historii tańca scenicznego epoka baletu klasycznego następuje po balecie romantycznym. Za klasykę baletu powszechnie uznaje się spektakle wystawione w drugiej połowie XIX w. imperialnej Rosji. Jednak klasykę baletu należy pojmować znacznie szerzej. Wykształcony w pierwszej połowie XIX wieku we Francji balet romantyczny to również balet klasyczny.³⁴⁸ O przynależności do konkretnej epoki, świadczy czas, w którym dany spektakl powstał. Balet klasyczny i romantyczny nie stanowią dla siebie opozycji. Klasyczność w przypadku tej dziedziny sztuki należy bowiem pojmować jako centralną linię rozwoju – „dominujące nastawienie, które spaja ‘najczystszy’ rozwój w tradycyjnej praktyce scenicznej bez względu na epokę”³⁴⁹.

³⁴⁴ A. Warmiński: *Filozofia sztuki Carla Gustava Junga*. Kraków 1999. s. 83-84.

³⁴⁵ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu...* s. 225.

³⁴⁶ Ibidem. s. 223.

³⁴⁷ Ibidem. s. 229.

³⁴⁸ A. Stokes: *The Classical Ballet*. W: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Red. R. Copeland, M. Cohen. Oxford 1983. s. 251.

³⁴⁹ L. Kirstein: *Classic and Romantic Ballet*. W: *What is...* s. 364. Tłum. T. D.

Charakterystyczną cechą techniki baletowej jest, możliwe dzięki rotacji stawu biodrowego, wykręcenie. Wykręcenie, którego linia powinna przebiegać od bioder przez stawy kolanowe aż po stopy, odróżnia balet od innych form tańca. Tancerze wykonujący flamenco, przybierając koliste kształty ciała oraz ramion, czerpią energię ze świata zewnętrznego. Energia ta może zostać skumulowana w ciele tancerza lub przez nie przepływając, zostać przekazana w kierunku ziemi. W przypadku baletu rzecz miewa się inaczej. Tancerze emitując własną energię, przesyłają ją na zewnątrz. Procesowi temu sprzyja wykręcenie, które gwarantuje otwartość przybieranych przez tancerzy kształtów względem świata otaczającego. Język tańca klasycznego, mimo iż na przestrzeni lat ulegał wielu ‘nieczystym’ wpływom, pozostał ‘krystaliczny’, szlachetny i bezpretensjonalny. Słownictwo baletowe często wzbogacano elementami pochodzącymi z tańców ludowych, narodowych, a nawet egzotycznych. Jednak zawsze były to baletowe stylizacje określane w tanecznej nomenklaturze jako tańce charakterystyczne. W strukturze widowiska baletowego stylizacje te mogą pojawić się w scenie balu lub przybrać postać *divertissement* – tej części baletu, która mając na celu jedynie dostarczenie rozrywki, nie posuwa akcji spektaklu do przodu. Charakterystyczne dla tańca klasycznego kody ruchowe stanowią rodzaj ‘kinetycznej mowy’. Na *materiae choreographicae*, jak ‘mowę’ tą określił Lincoln Kirstein, składa się technicznie ‘czysty’ taniec pozbawiony elementów mimetycznych oraz gestykulacji. Czystość wykonania zapewnia techniczna precyzja, której celem jest przede wszystkim uwypuklenie harmonijności klasycznych linii wyznaczonych przez ciało tancerza.

Taniec klasyczny może być gwałtowny, ale nigdy szorstki, postrzępiony czy złamany. Klasyczna linia jest zawieszona, łagodna i melodyczna, jej połyskujący wdzięk nie jest w stanie zakłócić jej formalnej konsystencji, chyba że mamy do czynienia z metaliczną powierzchnią technicznej niekompetencji lub instynktownie złym gustem.³⁵⁰

Balet to, zdaniem Marie Rambert, *la bella danza* – taneczny odpowiednik *bel-canta*, charakterystycznej dla opery włoskiej techniki śpiewania.³⁵¹ Balerina, niczym operowa diwa, ‘śpiewając’ swym ciałem stara się zaprezentować ulotność, subtelność i bezcielesność tańczonych przez nią postaci. Taniec na puentach potęguje to wrażenie. Balerina lekko muskając podłogę, dąży do zawieszenia ruchu w powietrzu. Eteryczność ruchu jest złudna. Technika puent wymaga *de facto* doskonałego osadzenia w parkiecie.

³⁵⁰ Ibidem. s. 364-365. tłum. T. D.

³⁵¹ L. Kirstein: *Classic Ballet: Aria of the Aerial*. W: *What is...* s. 243.

Ulotność zyskuje się więc poprzez duży nacisk stopy (w przypadku puent czubków palców) na podłoże. Rolą tancerza towarzyszącego balerinie w *pas de deux* jest partnerowanie oraz prezentowanie tancerki. Partner swoimi gestami i obecnością tworzy swego rodzaju ramę, w której balerina prezentuje swą elastyczność oraz rozciągnięcie. W *adagio* tancerz zdecydowanie pozostaje w cieniu partnerki. Swój kunszt i wirtuozerię może pokazać dopiero w skocznym i energicznym *allegro*. Koncepcja męskości i kobiecości dominująca w dziewiętnastowiecznym balecie oparta jest na wzorach zaczerpniętych z rycerskiego etosu, według którego mężny rycerz winien opiekować się, darzyć szacunkiem, czule dbać i otaczać czcią wybraną swego serca. Ten kulturowy kod stanowi fundament baletowego *pas de deux*.

Korzenie baletu sięgają włoskiego renesansu. Odrodzenie kultury antycznej, które nastąpiło w tym okresie, odcisnęło swe piętno oczywiście również na tańcu. Starożytne wzorce – harmonia, proporcja, symetria – po dzień dzisiejszy obecne są w baletowej estetyce. W balecie, zdaniem Adriana Stokesa, zawsze było coś hellenistycznego.

Balet wykazuje tendencje powrotu do czerpania z klasycznej tematyki, od której zaczynał. Otwarty, fizyczny oraz pełen wdzięku stosunek do marmurowych, greckich bóstw, których emocje wyrażone zostały przez otwartość postawy w zakresie wyglądu zewnętrznego zostało zaadaptowane dla potrzeb teatru i przybrało postać klasycznej techniki.³⁵²

W XVIII wieku balet zyskał status autonomicznej sztuki widowiskowej, całkowicie uniezależniając się tym samym od takich ‘mieszanych’ gatunków teatralnych, jak *opéras-ballets* czy *comédies-ballets*. Jean-Baptiste de Hesse, Franz Anton Hilverding, Gaspare Angiolini oraz Jean Georges Noverre – najwybitniejsi twórcy baletowi epoki opracowali poetykę *ballet d'action*, nowego typu spektaklu tanecznego, w którym taniec służy jako narzędzie komunikujące przebieg akcji.³⁵³ Taniec, ich zdaniem, zgodnie z wzorcami klasycznymi, poprzez rytmiczny ‘płś’ i gestykulacje winien obrazować wszelkie sceniczne działania oraz emocje bohaterów. Teoretyczne podstawy swych założeń twórcy ci oparli na filozoficznych dysputach Platona i Arystotelesa. Noverre, w którego dniu urodzin wszyscy tancerze obchodzą swoje święto, otwarcie wystąpił przeciwko afektowanej symbolice i abstrakcyjności

³⁵² A. Stokes: *The Classical...* s. 250-251. Tłum. T. D.

³⁵³ S. Au: *Ballet and Modern Dance*. London 2002. s. 36.

baletów dworskich.³⁵⁴ Odrzucił także powszechne w praktyce scenicznej używanie masek. Mimika twarzy zgodnie z wolą Noverre'a stała się równoprawnym instrumentem ekspresji. Przedstawiana poprzez taniec akcja spektakli podlegać zaczęła zasadom logiki i racjonalności. *Ballets d'action* z założenia były spektaklami wewnętrznie spójnymi. Ich treść zdominowana została przez tematykę mitologiczną. Każdą mitologiczną figurą targały jednak ludzkie emocje i słabości. Inspirację dla wielu baletów Noverre'a stanowiły poza dziełami klasycznymi (Ajschylos, Sofokles) również teksty klasycystyczne (Racine, Corneille).³⁵⁵

Przeobrażenie baletu dworskiego w *ballet d'action* wiąże się ściśle ze zmianami w optyce postrzegania działań tanecznych. Kirstein w zakresie przestrzenności tańca podzielił dzieje baletu na dwa okresy.³⁵⁶ W pierwszym z nich dominowała planimetryczna orientacja przestrzenna. Balet dworski oparty był na tańcach figurowych, które polegały na tym, iż tańczący tworzyli w wyznaczonej przestrzeni różne formacyjne wzory oraz figury. Tak zaprojektowany taniec winno obserwować się z górnej perspektywy (z lotu ptaka). Odpowiednia perspektywa sprawi, iż kreślone w przestrzeni przez ogół tańczących wzory zaczną składać się w ciąg płaskich obrazów. Orientacja planimetryczna z czasem uległa transformacji. Szereg tańczonych obrazów zyskał trójwymiarowość. Przestrzenność stała się stereometryczna. To drugi, zdaniem Kirsteina, okres w historii baletu, który obowiązuje do dziś.³⁵⁷ Dzięki stereometrii zmianie uległa optyka postrzegania. Balet nabrał rzeźbiarskiego charakteru i przez to powinien być obserwowany przez widza siedzącego przed sceną. Wraz z rozwojem *ballet d'action* na deski sceniczne zaczęła stopniowo wkraczać skodyfikowana początkowo przez Beauchampsa, później także Blasisa, technika taneczna. Pierwszym baletem w pełni opartym na technice tańca, której zasady obowiązują do dziś, była wystawiona w 1832 roku przez Filippa Taglioni *La Sylphide*. Przedstawienie to, dla libretta którego podstawą była szkocka legenda, oznajmiło nadejście nowej epoki w dziejach tańca scenicznego.

La Sylphide była zarówno pierwszym baletem wykorzystującym technikę tańca klasycznego, jak i pierwszym baletem romantycznym. Spektakl ten opowiadał historię Jamesa, który zauroczony skrzydlatą zjawą Sylfidą, porzuca przed ołtarzem zakochaną

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ I. Turska: *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków 2009. s. 122-123.

³⁵⁶ L. Kirstein: *Movement and Metaphor*. New York 1970. s. 10-11.

³⁵⁷ Ibidem.

w nim Effie.³⁵⁸ Aby schwycić nimfę, James nabywa u czarownicy magiczną szarfę, która ma pozbawić zjawę skrzydeł. Młodzieniec, nie przeczuwając nikczemnych planów wiedźmy, zarzuca szarfę na ramiona Sylfidy. Niestety razem z utratą skrzydeł zjawą traci również życie. Balet *La Sylphide* zapoczątkował, jak już wcześniej wspomniałem, erę baletu romantycznego. Chętnie prezentowany w XVIII wieku jasny, olimpijski pejzaż przybrał teraz postać tajemniczego i złowrogięgo lasu, tudzież wodnego akwenu. Miejsce greckiej tuniki, w której często występowały klasycystyczne tancerki zajęła tzw. romantyczna paczka – lekka, zwiewna, składająca się z wielu warstw, tiulowa spódnica swą długością sięgająca mniej więcej do połowy łydki. Treść baletów opierać zaczęto od tej chwili na baśniach, legendach lub wielkich dziełach literackich. W tematyce spektakli często odwoływano się do folkloru oraz prawd ludowych. Atmosfera prezentowana na baletowej scenie przesycona była tajemniczością i gotyckością. Niejednokrotnie można było także delektować się egzotyką. W dziedzinie baletu od tego momentu klasycyzm i romantyzm, wzajemnie uzupełniając się, razem koegzystowały. Romantyczny pejzaż, światopogląd oraz problematyka przedstawiane były poprzez język klasycznego tańca.

Wraz z premierą *La Sylphide* rozpoczął się także w dziejach sztuki baletowej istny kult primabaleriny. Pierwszymi słynnymi tancerkami baletu romantycznego były: Maria Taglioni i Fanny Elssler. Z czasem do grona wielkich balerin dołączyły również: Carlotta Grisi, Fanny Cerrito oraz Lucile Grahn. Taglioni i Elssler reprezentowały dwa różne taneczne temperamenty. Théophile Gautier, wybitny krytyk baletu romantycznego, określił Taglioni jako tancerkę ‘chrześcijańską’.³⁵⁹ Jej taniec pełen był elegancji, chłodnego piękna, wdzięku oraz czarującego uśmiechu. Elssler zaś, zdaniem Gautiera, tańczyła w sposób ‘pogański’.³⁶⁰ W tańcu przypominała grecką muzę Terpsychorę. Na scenie była charyzmatyczna i pełna pasji. Jej sceniczna osobowość oddziaływała znacznie silniej na zmysły niż liryzm Taglioni.

Taglioni reprezentowała zimniejszy aspekt romantycznego tańca; posągową dziewicę, dziewiczą kochankę, ludzkiego anioła, czystą efemeryczność, efemeryczną-tęskniącą do wieczności-kobiecość. Elssler uosabiała cieplejszą rolę; egzotyczną-o cygańskim sercu-życiodajną ziemską siłę, którą czerpać

³⁵⁸ I. Turska: *Przewodnik baletowy*. Kraków 1997. s. 323-325.

³⁵⁹ T. Gautier: *Revival of “La Sylphide”*. W: *What is...* s. 435-436.

³⁶⁰ T. Gautier: *Fanny Elssler in “La Tempête”*. W: *What is...* s. 431-432.

można z mglistej Europy Centralnej, tajemniczej Hiszpanii czy zakazanej Szkocji.³⁶¹

Umiejętność ekspresji obu tanecznych temperamentów jest wielce przydatna balerinie, która podejmuje trud zmierzenia się z drugą, wielką rolą w romantycznym repertuarze – tytułową partią w balecie *Giselle*. Libretto do tego, najchętniej obecnie wystawianego baletu romantycznego, napisał sam Gautier. Premiera *Giselle* odbyła się w Paryżu w 1841 roku. Oryginalną choreografię do spektaklu opracowali: Jean Coralli oraz Jules Perrot. Fabuła baletu zbudowana jest wokół trzech romantycznych obsesji – szaleństwa, walca oraz wyidealizowanego świata prawd moralnych.³⁶² Pierwszy akt *Giselle* rozgrywa się w małej wiosce podczas winobrania.³⁶³ O względy młodego dziewczęcia o imieniu Giselle zabiega leśniczy Hilarion. Serce dziewczyny należy jednak do innego młodzieńca. Jest nim książę Albert, który przybierając chłopskie odzienie, podaje się za nisko urodzonego Loysa. Do wioski przybywa, wracający z polowania królewski orszak wraz z narzeczoną Alberta/Loysa, księżniczką Batyldą. Wieśniacy rozpoczynają coroczne obrzędy związane z winobraniami. Giselle dzięki swemu pełnemu radości i młodzieńczej werwy tańcowi zostaje wybrana ‘królową’ winobrania. Odrzucony przez ukochaną Hilarion w akcie zemsty demaskuje Alberta przed wiejską społecznością. Prawda wychodzi na jaw. Rozpacz prowadzi Giselle do utraty zmysłów. Zadając sobie śmiertelny cios księżęcą szpadą, dziewczyna pada na ziemię pozbawiona tchu. Tak kończy się pierwsza część przedstawienia. Drugi akt tego baletu prezentuje zupełnie odmienny pejzaż. Miejscem akcji staje się tu ciemny i pełen tajemnic las nad brzegiem jeziora. Akt ten to kwintesencja romantycznej ideologii.³⁶⁴ W środku nocy wracający z polowania Hilarion wraz ze swymi kompanami, zatrzymuje się przy mogile Giselle. Blask księżyca oraz złowrogie odgłosy lasu zmuszają przerażonych łowczych do ucieczki. Nad grobem pojawia się Mirta, królowa willid, która swym tańcem przywołuje pozostałe zjawy. Tej nocy grono willid powiększy się o nową towarzyszkę. Duch Giselle wyłania się z mogiły. Partycypacja w tańcu willid, jest równoznaczna z akceptacją i przyjęciem do grona zjaw – dziewcząt zmarłych przed zamążpójściem zjaw. Willidy mając tańcem ukrywającego się w zaroślach Hilariona, wpychają go w niespokojne fale jeziora. W tym samym czasie do

³⁶¹ L. Kirstein: *Classic and...* s. 365. Tłum. T. D.

³⁶² J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 167.

³⁶³ I. Turska: *Przewodnik...* s. 136-137.

³⁶⁴ E. Alderson: *Ballet as Ideology: Giselle, Act 2. W: Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Red. J. C. Desmond. London 1997. s. 123-126.

moگیły zbliża się skruszony Albert. Poczucie winy nie daje mu spokoju. Nienasycone zemsty dziewczęce duchy chętnie widzą w Albercie swą kolejną ofiarę. Od złęgo losu wybawia go Giselle, co doprowadza Mirtę do furii. Na szczęście zaczyna świtać. Wraz z pierwszymi promieniami słońca magiczna moc Willid przemija. Zjawy powracają do swych mogił. Wybawiony przez Giselle Albert mdleje i osuwa się prosto w ramiona szukającej go Batyldy. *Pas de deux* zakochanych, które pojawia się w drugim akcie, skomponowane jest tak, aby znacząco uwypuklić bezcielesność Giselle. Eteryczność oraz dojrzałość tańca w drugim akcie kontrastuje z radosnym i niewinnym 'płasem' w akcie pierwszym. Taniec to wielka pasja głównej bohaterki. Albert zdradzając Giselle, odziera ją z niewinności. Taniec, który wcześniej stanowił niewyczerpalne źródło radości, doprowadza dziewczę do tragicznej w skutkach utraty zmysłów. Choreografia w scenie kończącej akt pierwszy komunikuje obłęd bohaterki. Scena ta to typowa dla romantyzmu egzemplifikacja tezy, iż uwiedzenie często ma fatalne zakończenie.³⁶⁵ Szaleństwo oraz walc, którego nagminne praktykowanie, zdaniem wielu dziewiętnastowiecznych moralistów, do szaleństwa również prowadziło, uważano według ówczesnego światopoglądu za przypadłości wybitnie kobiece.³⁶⁶ Walc, który wraz z nastaniem XIX wieku szturmem zdobył salony europejskich stolic, dotarł również na deski teatralne, wpisując się tym samym już na stałe w baletową poetykę. Struktura architektoniczna baletu zbliżona jest, zdaniem Adriana Stokesa, do struktury muzycznej symfonii.³⁶⁷ Melodyjność i dynamika walca, zarówno jako formy tanecznej, jak i utworu muzycznego, doskonale obrazowały nonszalancję oraz atmosferę romansu. Dlatego też taniec ten często pojawia się w wielu dziewiętnastowiecznych i dwudziestowiecznych dziełach baletowych, w których tragizm wynika ze zderzenia prawdy z iluzji oraz rzeczywistości ze światem idealnym.³⁶⁸

W drugiej połowie XIX wieku centrum rozwoju sztuki baletowej stał się Sankt Petersburg. Balet romantyczny w Zachodniej Europie chylił się ku upadkowi. W Rosji natomiast balet dopiero co zaczynał rozkwitać dzięki hojnemu patronatowi carskiej rodziny Romanowów.³⁶⁹ Jak na ironię losu przystało twórcami baletu rosyjskiego zostali dwaj Francuzi: Charles-Louis Didelot oraz Marius Petipa. Pierwszy z nich przywiózł do Rosji na początku XIX wieku francuską technikę tańca. Drugi natomiast

³⁶⁵ Ibidem. s. 126-127.

³⁶⁶ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 169.

³⁶⁷ A. Stokes: *The Classical...* s. 252.

³⁶⁸ D. Jowitt: *Ballet in the Romantic Period*. W: *The Routledge Dance Studies Reader*. Red. A. Carter. London 2007. s. 206.

³⁶⁹ H. Lihs: *Appreciating Dance. A Guide to the World's Liveliest Art*. Princeton 2009. s. 46.

kilka dekad później stworzył kanoniczny repertuar baletowy. Petipa spędził w Rosji większość swego dorosłego życia. Mimo to podczas swego wieloletniego pobytu nie posiadał umiejętności posługiwaniem się językiem rosyjskim. Wszelką korespondencję prowadził w swym ojczystym języku. Era rosyjskiego baletu imperialnego uważana jest za okres klasyczny w dziejach tej dziedziny sztuki. Dzieje się tak, gdyż dość szczegółowo, wręcz obsesyjnie, opracowano wówczas reguły zarówno w zakresie formalnego układu widowiska, jak i tanecznej precyzji. Rygorystycznie też zaczęto przestrzegać technicznej poprawności wykonania poszczególnych sekwencji motorycznych. Klasyczność języka baletu osiągnęła w drugiej połowie XIX wieku swe apogeum. Dlatego też niektórzy historycy tańca traktują spektakle powstałe w tym okresie za przejaw wysokiego lub dojrzałego klasycyzmu w dziejach baletu. Sam Petipa, mimo iż wyrósł w tradycji baletu romantycznego, w swoich choreografiach hołdował takim wartościom, jak klarowność, harmonia, symetria oraz ład.³⁷⁰ Ekspresyjny komponent baletowych scen, choć ciągle obecny, zszedł na drugi plan. Artystyczny wyraz, według zasad rządzących baletem w drugiej połowie XIX wieku, nie mógł przyćmić technicznego kunsztu oraz precyzji wykonania. Charakterystyczne dla baletu klasycznego dążenie do uporządkowania oraz kompozycyjnej przejrzystości widoczne jest najbardziej w strukturze *pas de deux*, które to stało się obsesją ówczesnych choreografów. Kontrapunktem dla klasycznej czystości charakteryzującej fragmenty choreograficzne wykonywane przez głównych bohaterów, Petipa uczynił tańce charakterystyczne, które *de facto* także podlegały regułom ścisłego kodu tańca klasycznego. Wykonanie numerów charakterystycznych choreograf powierzył bohaterom drugoplanowym.

Taniec Petipy ewokował poczucie indywidualnej kruchości oraz typową dla Gautiera, Perrota i innych fascynację snami... (Petipa) przetransponował ulotność romantycznych willid, duchów oraz kobiet w bieli w o wiele bardziej znakomity i bardziej formalny, rosyjski idiom – nie przez dodanie pełnych przepychu kostiumów i scenografii (choć to uczynił także), ale przez rozszerzenie całej choreograficznej struktury. Kroki były francuskie, ale ich zaaranżowanie – uwypuklone przez powtórzenia – przywoływało gigantyczne architektoniczne proporcje Ermitażu, ogrodów Peterhofu oraz przywołanych dworskich balów.³⁷¹

³⁷⁰ S. Au: *Ballet and...* s. 62.

³⁷¹ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 269. Tłum. T. D.

Petipa przybył do Rosji w 1847 roku.³⁷² W początkowym etapie swej twórczości próbował przeszczepić na carski grunt formułę wypracowaną przez balet romantyczny. Wystawił również spektakle o tematyce egzotycznej. Jak choćby *Córka faraona*, której premiera odbyła się w 1862 roku czy inspirowany hinduskim *kathak* balet *Bajadera* z 1877 roku. Jednak zdecydowanie największą sławę przyniosły mu trzy, wystawione w ostatniej dekadzie XIX wieku balety, do których muzykę skomponował Piotr Czajkowski. *Śpiąca królewna* (1890), *Dziadek do orzechów* (1892), *Jezioro łabędzie* (1895), bo o nich tu mowa, zaliczane są do grona baletowych arcydzieł. Spektakle te stanowią trzon repertuaru każdego baletowego zespołu na całym świecie. W przypadku dwóch ostatnich w opracowaniu choreografii Petipie dopomógł jego uczeń i asystent Lew Iwanow. Czajkowski współpracując z Petipą, stworzył nowy paradygmat w zakresie muzyki baletowej. Muzyczna oprawa wielu baletów z epoki romantyzmu daleka była od ideału. Cechowała ją zaledwie poprawność. Wystarczyło, iż wytworzony przez orkiestrę nastrój odpowiadał działaniom scenicznym. Czajkowski, którego w historii muzyki uważa się za twórcę neoromantycznego, wyniósł muzykę baletową na najwyższy poziom. Jego kompozycje pełne były targającej człowiekiem emocjonalności, co sprawiło, iż ekspresyjność z tekstu choreograficznego przeniesiona została na tekst muzyczny. Muzyka baletowa Czajkowskiego jest arcydziełem samym w sobie. Doskonale może ona egzystować poza jakimkolwiek systemem taneczno-teatralnym.

Sceniczny kształt *Śpiącej królewny* zgodnie z założeniami Petipy stylizowany był na siedemnastowieczny balet dworski.³⁷³ W strukturze przedstawienia subtelny rys fabularny, zaczerpnięty z baśni Charlesa Perraulta, stanowił spoiwo pomiędzy solowymi wariacjami, *pas de deux* oraz tańcami zbiorowymi. W choreografii pojawiły się również elementy pantomimiczne, sceny wyrażające określone emocje i sekwencje taneczne prezentujące piękno oraz artyzm sztuki tanecznej. Ze względu na baśniową tematykę spektaklu balet ten zaliczono do grona *ballets-féeries*, widowisk baletowych opartych na magicznych opowieściach. Petipa przemyślał każdy aspekt przedstawienia. Precyzyjnie instruował Czajkowskiego co do tempa, czasu trwania oraz atmosfery poszczególnych scen. Partytura *Śpiącej królewny* zgodnie z koncepcją choreografa była pastiszem muzycznej manieri Rameau i Lully'go.³⁷⁴ Czajkowski mimo czytelnej

³⁷² S. Au: *Ballet and...* s. 63.

³⁷³ C. Lee: *Ballet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. London 2002. s. 213.

³⁷⁴ S. Au: *Ballet and...* s. 64.

stylizacji nadał swej muzyce dodatkowo symfoniczny charakter czyniąc ją potężniejszą i znakomitszą. Akcja prologu i pierwszego aktu baletu rozgrywa się w XVI wieku.³⁷⁵ Na świat przychodzi księżniczka Aurora. Zaproszeni goście świętują to wydarzenie. Uroczystość przerywa wtargnięcie złej Carabossy, która w akcie zemsty rzuca na niemowlę okrutną klątwę. Dramatyzm sytuacji zostaje złagodzony przez Wróżkę Bzu. Wróżka ta bowiem częściowo odwraca rzucony czar. Akcja posuwa się do przodu. Aurora świętuje swoje szesnaste urodziny. Punktem kulminacyjnym aktu pierwszego jest wykonywane w czasie urodzinowego balu tzw. *rose adagio*, w którym o względy księżniczki zabiega czterech kawalerów. Równowaga w długo wytrzymanej przez Aurorę pozie *attitude* obrazuje pewność siebie oraz triumf bohaterki. Akt pierwszy kończy ukłucie się księżniczki wrzecionem, po którym cały dwór zapada w trwający sto lat sen. W akcie drugim akcja przeskakuje o cały wiek. Księżę Désiré wraz ze swymi kompanami udaje się na łowy. W trakcie polowania księżę spotyka Wróżkę Bzu, która przedstawia mu historię Aurory. Zaciekawiony Désiré prosi wróżkę, aby zaprowadziła go do pogrążonego we śnie zamku. Księżę pocałunkiem złożonym na czole Aurory przywraca ją oraz cały dwór do życia. Młodzi zakochują się w sobie. Tak kończy się akt drugi. W mającym polityczną wymowę akcie trzecim akcja przenosi się do Wersalu. Petipa w części tej porusza wątek dziedziczenia korony. Rozpoczyna się ceremonia książęcych zaślubin. Pojawiają się postaci z innych bajek. Aurora i Désiré tańczą weselne *pas de deux*. Spektakl wieńczy pojawienie się otoczonego wróżkami Apolla ubranego w kostium Ludwika XIV. Aurora budzi się ze snu w wieku XVII, w ‘światlistych’ czasach panowania Króla Słońce. Apollo, Ludwik XIV, klasycyzm, antyczna Grecja – to dość czytelny ciąg skojarzeń hołdujący takim klasycznym kategoriom wartości, jak piękno i sztuka czy prawda i mądrość. Esencjonalność baletu *Śpiąca królowna* leży w zainscenizowaniu formalnych ceremonii dworskich związanych z królewskimi narodzinami, osiągnięciem dojrzałości czy zaślubinach.³⁷⁶ Dworski manieryzm przedstawienia nawiązujący do Francji za panowania Ludwika XIV, stanowił hołd złożony dynastii Romanowów, członkowie której *de facto* byli wielkimi entuzjastami różnych dziedzin sztuki, w tym także sztuki baletowej.

Spektakle baletowe inscenizowane były w Rosji w sposób pełen przepychu. Ich wystawność oraz bogactwo symbolizowały wielkość rosyjskiego imperium. W drugiej połowie XIX wieku w kraju carów dostęp do Teatru Mariiński’go, nazwanego tak na

³⁷⁵ J. Homans: *Apollo`s Angels...* s. 274.

³⁷⁶ Ibidem.

część Wielkiej Księżnej Marii Aleksandrownej, żony Cara Aleksandra II, posiadali głównie członkowie arystokratycznych rodzin, ważni rządowi funkcjonariusze oraz wysocy rangą przedstawiciele armii.³⁷⁷ Wizytę w Mariińskim zawsze traktowano bardzo uroczyście. Sprawiający wrażenie gmach teatru o bogato zdobionym wnętrzu, imponująca widownia oraz rama sceniczna – wszystko po to, aby zapewnić doskonałe warunki dla rozwoju baletu imperialnego, którego wielkim fanem był car. Widowiska baletowe stanowiły ważny wycinek rosyjskiej kultury. Ciągłe rosnąca popularność tej formy rozrywki sprawiła, iż w 1901 roku panujący wówczas Mikołaj II wybudował kolejną w Sankt Petersburgu scenę baletową – będący w stanie pomieścić trzy tysiące widzów Narodny Dom zwany inaczej Pałacem Narodowym.³⁷⁸ Instytucja ta udostępniła balet znacznie szerszej publiczności. Niemały wpływ na to miała również obniżka cen biletów. Wieczór w teatrze był jedną z ulubionych form spędzania wolnego czasu przez rosyjską arystokrację oraz warstwę rządzącą. Inną formą rozrywki był bal. Sceny balów stanowiły istotny element inscenizacji *Śpiącej królowej*. Niektórzy uznają to zapewne za paradoks, ale w scenach tych za pomocą tańca zobrazowano zjawisko społeczne, które nierozzerwalnie z tańcem było związane.

Rosyjski szlachcic dzielił swoje życie na dwie strefy: prywatną, w której wiódł życie rodzinne oraz służbową, w której poświęcał się sprawom wojskowym lub administracyjnym.³⁷⁹ Bal ukonstytuował przestrzeń, która nie dotyczyła żadnej z tych sfer. Dla szlachty bal stanowił jeden ze sposobów kultywowania życia towarzyskiego. Na salonach szlachcic nie toczył życia prywatnego, nie był tam również służbowo. Razem z innymi przedstawicielami klas wyższych budował poczucie wspólnoty równych sobie stanem i klasą. Bal dostarczał szlachcie rozrywki, odpoczynku oraz kontaktu z pozostałymi przedstawicielami tej warstwy. W przestrzeni tego typu spotkań dochodziło do wymiany informacji. Infosfera balu zapewniała szlachcie uczestnictwo w istotnych dla rosyjskiego społeczeństwa sprawach.³⁸⁰ Bal posiadał określoną strukturę. Ceremoniał wyznaczał zasady zachowania. Z czasem uformowała się także odpowiednia gramatyka balu, co uściśliło porządek całego wydarzenia. Teatralizacja konwenansów sprawiła, iż bal urósł do rangi widowiska społeczno-estetycznego.³⁸¹ Fundamentalnym składnikiem balu były oczywiście tańce. To one organizowały

³⁷⁷ C. Lee: *Ballet in...* s. 215.

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ J. M. Łotman: *Bal. W: Antropologia widowisk*. Red. L. Kolankiewicz. Warszawa 2005. s. 529.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ Ibidem. s. 530.

przebieg całego wieczoru. Do każdej formy tańca dobierano nawet odpowiednią tematykę konwersacji. Tańca uczono szlachtę od lat najmłodszych. Trening był dość intensywny i wyczerpujący. Nabycie tanecznych umiejętności pozwalało członkom szlachty w sposób świadomy panować nad ciałem. Męcząca edukacja taneczna zapewniała również doskonałą kondycję oraz zdrowie zarówno fizyczne, jak i psychiczne. Pierwszym tańcem balu był polonez.³⁸² Forma ta wyparła z salonów staromodnego menueta. Kolejnym tańcem był walc. Walc, dopiero co wkroczywszy na salony, od razu zdobył ogromną popularność. Dlatego też na początku XIX wieku zaczęto go utożsamiać z nowymi, romantycznymi czasami. Pełen świeżości i energii porywał wszystkich swym wirującym szaleństwem. Miejsce trzeciego tańca w strukturze balu przypadło mazurowi. Taniec ten stanowił apogeum całego wydarzenia. Od tańczących wymagał umiejętności improwizowania. Początkowo mazura tańczono według zasad starego, francuskiego stylu. Głównymi jego wyznacznikami była lekkość i płynność wykonania. Od lat dwudziestych XIX wieku w wykonaniu mazura zaczęła dominować ospała i nieco przyciężkawa maniera angielska. Tańcem, który zamykał bal, był tańczony w rytmie walca kotylion. Choreografia kotyliona zawierała elementy humorystycznych gier i zabaw. Ten celowy zabieg miał zagwarantować szlachcie opuszczającej salony wyśmienity nastrój. Jak widać bal posiadał określony porządek oraz hierarchię. Jako wydarzenie o charakterze społecznym miał coś w sobie zarówno z parady, jak i maskarady.³⁸³

Kolejnym efektem współpracy Petipy i Czajkowskiego był spektakl *Dziadek do orzechów*. Akcja tego baletu rozgrywa się w Boże Narodzenie.³⁸⁴ W akcie pierwszym zebrani w salonie wokół świątecznej choinki bohaterowie dostają gwiazdkowe podarunki. Prezent otrzymuje również Klara, główna bohaterka spektaklu. Do salonu przybywa tajemniczy Drosselmeyer, który daje Klarze dziecięcą zabawkę – drewnianego dziadka do orzechów. Zachwycona dziewczynka tańczy z drewnianą figurką. Zapada zmrok. Mieszkańcy kładą się do snu. Jedyne podekscytowana Klara nie może zasnąć. Zegar wybija północ. Znajdujący się na zegarze wizerunek sowy przemienia się w Drosselmeyera, który sprawia, iż podarowana przez niego zabawka ożywa. Zewsząd wybiegają myszy. Dziadek do orzechów z pomocą Klary oraz ołowianych żołnierzyków pokonuje mysią hordę, po czym przeistacza się w Księcia i

³⁸² Ibidem. s. 534.

³⁸³ Ibidem. s. 537.

³⁸⁴ I. Turska: *Przewodnik...* s. 99-100.

zaprasza Klarę do krainy słodczy. Na akt drugi składa się przedstawiające przepych cukierkowego świata *divertissement*. Przewodnikiem po tej krainie rodem z dziecięcych marzeń, snów i fantazji jest Wieszcza Cukrowa. W obrazie tym pojawia się cykl tańców ludowych: hiszpański (czekolada), arabski (kawa), chiński (herbata), rosyjski (trepak), etc. Oprócz tego pojawia się także walc kwiatów oraz wykonywane przez Wieszczkę Cukrową i jej Księcia *pas de deux*. Większość choreografii do baletu *Dziadek do orzechów* stworzył Petipa. Pozostałą część opracował Iwanow.

Iwanow uważany jest przez historyków baletu za choreografa o wybitnym wręcz poczuciu muzykalności.³⁸⁵ Nieśmiały i pozbawiony asertywności, aczkolwiek obdarzony wielkim talentem asystował Petipie zawsze stojąc w jego cieniu. Dopiero choroba mistrza pozwoliła Iwanowowi zaprezentować swój choreograficzny kunszt. Metoda przez niego wypracowana polegała na przeniesieniu odpowiedniej interpretacji auralnej esencji danego utworu muzycznego na płaszczyznę ruchową.³⁸⁶ Taki zabieg wymagał od twórcy muzycznej wrażliwości i delikatnego wyczucia. W walcu śnieżynek, scenie kończącej akt pierwszy *Dziadka do orzechów*, tańczące płatki śniegu obrazują śnieżny opad o różnym natężeniu, po zakończeniu którego Klara i Książę wstępują do krainy słodczy. Iwanow komponując tą scenę zachował charakterystyczną dla Petipy zasadę symetrii rysunku. Jednak figury kreślone przez formację tańczących były znacznie mniej formalne i ceremonialne. W układzie więcej było swobody i spontaniczności. Prezentowane wzory przestrzenne Iwanow zaczerpnął z rosyjskiego folkloru (koło, korowód, krzyż, dwa koła obracające się w przeciwnym kierunku).³⁸⁷ *Dziadek do orzechów* był spektaklem przeznaczonym dla publiczności familijnej. Przedstawiona na scenie świąteczna fantasmagoria przywoływała ciepłą atmosferę Bożego Narodzenia. Język tańca klasycznego doskonale współgrał z baśniowym charakterem widowiska. Choreografia potęgowała metaforykę prezentowanych baśniowych obrazów. Mariaż baletu i magii pozwolił dziecięcej publiczności oswoić świat jej lęków. Z wagi baśniowych opowieści zdawało sobie sprawę wielu badaczy, jak choćby Erich Fromm³⁸⁸ czy Bruno Bettelheim, który pisał, iż:

³⁸⁵ C. Lee: *Ballet in...* s. 216..

³⁸⁶ Ibidem.

³⁸⁷ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 280.

³⁸⁸ Zob. E. Fromm: *Zapomniany język*. Kraków 2009. B. Bettelheim: *Przyjemne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Warszawa 2010.

Baśń, sprawiając dziecku przyjemność, dostarcza mu objaśnień dotyczących jego psychiki i wspiera rozwój dziecięcej osobowości. Przekazuje ona swe sensory na tak wielu poziomach i wzbogaca życie dziecka na tyle sposobów, że żadna książka nie jest w stanie zdać z tego w pełni sprawy... W baśniach na przykład przekazywana jest tradycja naszej kultury i poznając baśnie, dziecko zyskuje jej znajomość.³⁸⁹

Ostatnim dziełem Petipy opartym na muzyce Czajkowskiego był najbardziej znany i rozpoznawalny balet na świecie – *Jezioro łabędzie*. Podobnie jak w przypadku wcześniejszego spektaklu część choreografii przygotował Iwanow. Petipie przypisuje się opracowanie rozgrywających się w scenerii królewskiego dworu aktów: pierwszego i trzeciego. Natomiast Iwanow ze swym poetyckim gustem ułożył akt drugi i czwarty. Miejscem akcji w składających się na te akty scenach był brzeg jeziora. Pierwsza inscenizacja *Jeziora łabędziego* miała miejsce już w 1877 roku w Moskwie.³⁹⁰ Choreografię do tej produkcji skomponował pochodzący z Austrii Wenzel Reisinger. Przedstawienie poniosło druzgocącą porażkę. Krytyka nie pozostawiła na twórcach ‘suchej nitki’. Publiczności nie przypadł do gustu fakt, iż choreograf spektaklu był obcokrajowcem.³⁹¹ Nie była ona także przyzwyczajona do widowiska baletowego posługującego się muzyką symfoniczną. Mimo tej porażki Reisingerowi udało się wprowadzić do języka tańca klasycznego pewną innowację. Było to *port de bras*, które od tamtej pory na stałe weszło już do słownictwa baletowego jako szóste *port de bras* w rosyjskim systemie nauczania tej dziedziny sztuki. Premierowe wykonanie *Jeziora łabędziego* w choreografii Petipy oraz Iwanowa odbyło się już po śmierci Czajkowskiego. Tym razem spektakl odniósł wielki sukces. Przedstawienie nie miało wydźwięku politycznego. *Jezioro łabędzie* to balet przedstawiający dzieje nieszczęśliwej miłości. Jego treść uznać można za swego rodzaju rytuał przejścia. Książę Zygryd, główny bohater baletu, zbliżając się do swoich dwudziestych pierwszych urodzin, zmuszony jest wybrać sobie pannę młodą.³⁹² Przyjaciele zabierają go na polowanie. Polowanie ma choć na chwilę odciągnąć księcia od myślenia o ciążyącym na nim obowiązku. Nastaje wieczór. Nad polującą grupą przelatuje stado łabędzi. Młodzieńcy, podążając ich śladem, docierają nad jezioro. Wybija północ. W momencie, gdy Zygryd mierzy z łuku do ptaka, łabędź przeistacza się w piękną

³⁸⁹ B. Bettelheim: *Przyjemne i...* s. 35-36.

³⁹⁰ C. Lee: *Ballet in...* s. 217.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² I. Turska: *Przewodnik...* s. 153-154.

Odetę. Zauroczony księżę odprawia współtowarzyszy. Odetta przedstawia mu swoją tragiczną historię. Opowiada o tym, jak zły czarownik Rotbart zamienił ją i jej towarzyszkę w łabędzie. Jedynie w nocy mogą one powrócić do swych ludzkich postaci. Zaklęcie to może przełamać dopiero szczere przyrzeczenie miłości. Odetta i Zygryd tańcząc liryczne *pas de deux*, wyznają sobie miłość. W scenie tej pojawia się również słynne *pas de quatre* wykonywane przez cztery łabędzianki. Dorosłe łabędzie widzą w uczuciu Odety i Zygryda nadzieję na złamanie złego czaru. Tymczasem zaczyna świtać. Łabędzie odlatują. Na królewskim zamku organizowany jest bal, na którym księżę ma wybrać odpowiednią kandydatkę na żonę. Przybywające księżniczki nie satysfakcjonują pochłoniętego myślami o tajemniczej Odettcie Zygryda. Na dwór przybywa nikczemny Rotbart w przebraniu. Towarzyszką czarownika jest łądząco przypominająca Odetę, jego córka Odylia. Zwiedziony podstępem księżę wyznaje miłość córce Rotbarta. W oknie dostrzega obserwującą całe wydarzenie Odetę. Księżę zdaje sobie sprawę ze zdrady, którą właśnie popełnił. Wybiega z zamku i podąża za konającym łabędziem nad jezioro. Zygryd trzymając ukochaną Odetę w ramionach, zapewnia ją o swej prawdziwej miłości i oddaniu. Nad jeziorem pojawia się Rotbart. Porażony siłą uczucia grozi księciu śmiercią. Zygryd, nie chcąc dalej żyć bez ukochanej, godzi się na ten los. Zakochani giną w falach jeziora. W objęciach podążają do krainy wiecznego szczęścia. Beztroski na początku Zygryd w trakcie baletu przechodzi metamorfozę. Pomaga mu w tym magiczne (ponadnaturalne) stworzenie – pół-kobieta, pół-łabędź. Splot zdarzeń doprowadza bohatera do emocjonalnej dojrzałości. Próba, której zostaje poddany wyrabia w młodzieńcu zdolność wzięcia odpowiedzialności zarówno za swe czyny, jak i za kogoś innego, aczkolwiek bliskiego sercu. Przestrzeń rytuału wyznaczają dwa obszary: rzeczywisty (królewski dwór) oraz magiczny (brzeg jeziora). Zygryd ze świata porządku i hierarchii wkracza w tajemniczy, iluzoryczny świat, w którym rządzi nikczemny Rotbart. Wejście w nierzeczywistą przestrzeń uświadamia bohaterowi, czym jest dobro i zło. Zmierzenie się z magicznymi siłami, a przez to ze swymi słabościami, prowadzi Zygryda do mentalnej dojrzałości.

Zatańczenie głównej postaci kobiecej w balecie *Jezioro łabedzie* stanowi prawdziwe wyzwanie dla baleriny. Rolę Odety (białego łabędzia) oraz Odylii (czarnego łabędzia) powierza się jednej tancerce. W choreografii scen łabędzych dominuje symetria rysunku przestrzennego. Słownictwo taneczne nie jest zbyt wyszukane. Brakuje w nim cech dekoratywności. Taniec *corps de ballet* pozostaje w

ściśłym związku z działaniami Odetty. Związek ten przebiega na kilku płaszczyznach: fizycznej, przestrzennej oraz muzycznej.³⁹³ Taniec rąk i ramion symbolizuje ruch łabędzich skrzydeł. Oprócz tego w strukturze choreograficznej wysublimowane i pełne liryzmu ‘białe’ *pas de deux*³⁹⁴ kontrastuje z ‘czarnym’, w którym przebiegła Odylia uwodzi księcia wykonując imponujące trzydzieści dwa *fouettés*. Na premierze w 1895 roku rolę Odetty/Odylii zatańczyła pochodząca z Mediolanu primabalerina Pierina Legnani.³⁹⁵ Nie każda tancerka może wszak sprostać trzydziestu dwom *fouettés*. Pojawienie się tej sekwencji w choreografii to czytelny wpływ słynącej z różnych baletowych trików i wirtuozerii szkoły włoskiej. Stąd też obecność w premierowej obsadzie włoskiej baleriny. Partia Odetty/Odylii jest jedną z najtrudniejszych w klasycznym repertuarze.

Balet wkroczył w XX wiek jako klasyczny w swej naturze system, którego droga rozwoju przebiegała od korzeni w renesansowej kulturze tanecznej, przez typowy dla baroku *ballet d`cour*, przez wygenerowany w dobie klasycyzmu *ballet d`action*, przez będący produktem epoki balet romantyczny, aż po powstały w ostatnich dekadach XIX wieku balet klasyczny. Mimo tej ewolucyjnej linii formę tę kształtował przede wszystkim jej klasyczny/klasycystyczny charakter. Dążenie do ideału formy, ścisły kod taneczny oraz specyficzny język tańca – wszystko to stanowiło rezultat klasycznego nastawienia, które aż do początku XX wieku warunkowało rozwój tej dziedziny sztuki. We wrześniu 2006 roku na deskach londyńskiego Sadler`s Wells odbyła się premiera spektaklu *Sacred Monsters*. W przedstawieniu tym udział wzięły dwie wybitne osobistości świata tanecznego – jedna z najlepszych balerín ostatnich dekad Sylvie Guillem oraz łączący w swej twórczości technikę hinduskiego *kathak* z tańcem współczesnym Akram Khan. Wraz ze spotkaniem tych dwóch osobowości doszło do konfrontacji dwóch klasycznych idiomów tanecznych – zderzenia dwóch różnych światów tańca klasycznego. Klasyczność tych form oraz związane z nią nastawienie i dyscyplina wygenerowały dla Guillem i Khana przestrzeń porozumienia, kinetyczną płaszczyznę dialogu oraz artystycznej kreacji. Eugenio Barba w swoim eseju *Antropologia teatru: pierwsze hipotezy*, szukając kulturowych uniwersaliów w sztuce performatywnej, dopatrywał się pewnych podobieństw pomiędzy różnymi

³⁹³ J. Homas: *Apollo`s Angels...* s. 285.

³⁹⁴ ‘Białe’ *pas de deux* wykonuje Odetta (biały łabędź), natomiast ‘czarne’ przynależy Odylii (czarnemu łabędziowi).

³⁹⁵ S. Au: *Ballet and...* s. 69.

klasycznymi idiomami tańca.³⁹⁶ Analizując szereg zasad rządzących takimi formami, jak europejski balet, hinduskie *odissi* i *kathakali*, japońskie *nō* i *kabuki*, tańce pochodzące z Bali oraz Chin czy tajskie *khon*, badacz wyznaczył trzy reguły/prawa stanowiące wspólny ich mianownik. Pierwszym z nich jest prawo naruszenia równowagi.³⁹⁷ Sposób poruszania się w wielu formach taneczno-teatralnych celowo różni się od codziennego. W teatrze japońskim wykonawcy przemieszczają się nie odrywając stóp od podłoża. Taki przebieg ruchu wymaga przeniesienia środka ciężkości ciała znacznie do przodu. W balecie jedną z elementarnych akcji ciała jest zapewniające elastyczność *plié*. Akcji tej często używa się jako przygotowania do piruetów oraz skoków. Taniec na ugiętych kolanach dominuje także w tańcu balijskim oraz indyjskim. Taka pozycja zapewnia stabilność przy lokomocji, w czasie której tancerz opiera się na tylnej części stopy lub jej krawędzi. Drugim prawem spajającym balet i orientalne formy tańca jest, zdaniem Barby, prawo jedności przeciwieństw.³⁹⁸ W przypadku wielu form tańca wykonanie konkretnej akcji rozpoczyna się od kontrdziałania. Aktor/tancerz w teatrze chińskim, aby schylić się, wychodzi najpierw na palce. Dopiero po tej czynności schodzi w dół. Tancerka wykonująca baletowe *port de bras* początkowo wraz z oddechem odchyła korpus w przeciwną stronę. Enigmatycznie brzmiące prawo niekoherentnej koherencji to, w ujęciu Barby, trzecia zasada.³⁹⁹ Często przyjmowana przez azjatyckich wykonawców oraz tancerzy baletowych postawa ciała sprawia wrażenie pozbawionej komfortu i krępującej swobodę poruszania się. Taki zabieg gwarantuje jednak odpowiedni przepływ energii. Poprzez długotrwały trening artysta nabywa określone nawyki cielesne, kształtując w ten sposób nową kulturę ciała i nową koherencję. Te trzy wspólne dla baletu oraz orientalnych form taneczno-teatralnych reguły/prawa Barba wyznaczył analizując język tańca oraz energetyczny obieg. W poszukiwaniu kulturowych uniwersaliów performatywności badacz zawęził obszar poszukiwań do teatru euroazjatyckiego, co uniemożliwiło stworzenie ogólnego paradygmatu. Mimo to udało mu się znaleźć pewne wspólne cechy tych systemów zestawiając je w jednym szeregu form tańca klasycznego.

³⁹⁶ E. Barba: *Antropologia teatru: pierwsze hipotezy*. „Dialog” 1981 nr 1. Zob. także: Idem: *Antropologia teatru: krok dalej*. „Dialog” 1982 nr 4.

³⁹⁷ Ibidem. s. 95-96.

³⁹⁸ Ibidem. s. 96-97.

³⁹⁹ Ibidem. s. 97-98.

Balet w dyskursie nietzscheańskim

Klasycyzm i romantyzm jako dwie następujące po sobie epoki uosabiają dwie różne postawy, które wzajemnie na siebie napierając, pozwalają jednej z nich dominować. Dialektyka klasyczny-romantyczny często porównywana jest z takimi zestawieniami, jak forma-treść, Wschód-Zachód, introwertyczny-ekstrawertyczny czy wreszcie apolliński-dionizyjski.⁴⁰⁰ Ta ostatnia opozycja stanowi podstawę nietzscheańskiej koncepcji dwóch żywiołów przenikających świat kultury i sztuki.⁴⁰¹ W kulturze europejskiej dominuje postawa apollińska.⁴⁰² Mimo to od czasu do czasu niczym lawa wybucha dionizyjska moc próbując przedrzeć się przez apollińską skorupę. Apollińskość implikuje takie pojęcia, jak racjonalizm, empiryzm, hierarchia, porządek, stoicyzm, kompulsywność, cywilizacja. Posługując się terminologią Zygmunta Freuda postawa apollińska realizuje się w sferze *ego* oraz *superego*. Dionizyjskość natomiast niesie ze sobą to, co irracjonalne, mistyczne, wspólnotowe, chaotyczne, epikurejskie, impulsywne oraz instynktowne. Sferze tej odpowiada freudowskie *id*. Żywioł apolliński najpełniej wyraz swój znajduje w sztukach plastycznych, dionizyjski zaś w muzyce. Proces twórczy w przypadku sztuki choreograficznej często porównuje się z warsztatem kompozytora. Można także nakreślić paralele pomiędzy komponującym sekwencje taneczne choreografem a nakładającym farby na płótno malarzem. Obie metafory są słuszne. Taniec nierozdzielnie związany jest z muzyką. Ale jest w nim również coś plastycznego. Poruszające się w rytm muzyki ciało tancerza 'rzeźbi' przestrzeń znajdującą się dookoła niego. Dualizm ten wynika z tego, iż w tańcu dochodzi do starcia obu żywiołów.

Ruth Benedict w swojej pracy *Wzory kultury*, bazując na koncepcji Nietzschego, podzieliła badane przez siebie kultury na apollińskie i dionizyjskie.⁴⁰³ Do apollińczyków badaczka zaliczyła Indian Pueblo z Nowego Meksyku (Zuni, Hopi oraz Acoma), natomiast pochodzących z Wyspy Vancouver Kwakiutłów do dionizyjczyków. Różnicę między tymi dwoma typami oraz wypracowanymi przez nie sposobami dochodzenia do pojęcia istnienia Benedict określiła w sposób następujący:

⁴⁰⁰ A. Warmiński: *Filozofia sztuki...* s. 81.

⁴⁰¹ F. Nietzsche: *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*. Kraków 2006. (Zob. także: Roz. 1 i 2 tej pracy).

⁴⁰² C. Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London 2001.

⁴⁰³ R. Benedict: *Wzory kultury*. Warszawa 2002.

Dionizyjczyk dąży do „zniweczenia powinności i wynikających z nich ograniczeń egzystencji”, w najbardziej istotnych dla siebie momentach stara się uciec przed ograniczeniami, które nakłada na niego własne pięć zmysłów, uzyskać doświadczenie innego rzędu. Pragnieniem dionizyjczyka w przeżyciu osobistym czy w rytuale jest osiągnięcie z jego pomocą pewnego stanu psychicznego, którego istotą jest brak umiaru. Najbliższą analogią do emocji, których szuka, stanowi stan upojenia alkoholowego, najwyżej ocenia oświecenie zdobyte w przystępie szału. Wraz z Blake'em wierzy on, że „droga ekscesu prowadzi do pałacu mądrości”. Apollińczyk potępia taką postawę i często ma tylko słabe pojęcie o naturze tego rodzaju przeżyć. Znajduje on sposoby usunięcia ich poza swoje życie świadome. „Zna tylko jedną zasadę: umiar w rozumieniu helleńskim.” Trzyma się złotego środka, nie wychodzi poza utarte szlaki, nie ulega rozprzężeniu psychicznemu. Nawet w uniesieniu tańca, „pozostaje sobą, zachowuje – według pięknych słów Nietzschego – swą obywatelską godność”.⁴⁰⁴

Analizując wybrane ludy indiańskie, Benedict opisała również wygenerowane przez dane społeczności formy tańca. Taniec sprzyja ludziom, dlatego też bogowie w kosmologii Indian Zuni chętnie tańczą.⁴⁰⁵ To co sprawia ludziom przyjemność, dobre jest także dla istot nadprzyrodzonych. Plemiona przypominają swym bóstwom o tańcu w większości swoich obrzędów. W kulturze tanecznej Zuni nie występuje charakterystyczny dla dionizyjckiego kultu element szaleństwa. Moc sprawczą uzyskuje się tu poprzez monotonne powtarzanie. Celem tańczących nie jest ekstaza. W tańcach nie ma również nic dzikiego.⁴⁰⁶ Ich siła polega na idealnej synchronii ruchu oraz rytmu, którą wytwarza składająca się często nawet z czterdziestu uczestników grupa tańczących. W swych obrzędach Zuni wykorzystują uświęcone przez tradycję rytualne maski. Tancerz zakładając boską maskę sam staje się istotą nadprzyrodzoną. Jednak zanim zacznie tańczyć, musi odbyć okres społecznej separacji.⁴⁰⁷ W panteonie bóstw Zuni najbardziej roztąnczeni są szczęśliwi i przyjaźnie usposobieni bogowie *katcina*. Bogowie ci żyją na dnie jeziora pośrodku pustyni. W tym odosobnionym miejscu bezustannie płasają i podrygują. Często przychodzą do wioski, by razem z ludźmi radować się tańcem i zabawą. Tancerze uosabiający istoty boskie podzieleni są na sześćoosobowe grupy. Każdy z uczestników symbolizuje jeden z sześciu

⁴⁰⁴ Ibidem. s. 163.

⁴⁰⁵ Ibidem. s. 215-216.

⁴⁰⁶ Ibidem. s. 178.

⁴⁰⁷ Ibidem. s. 151.

kierunków, do których Zuni zaliczają cztery strony świata oraz kierunek góra-dół.⁴⁰⁸ Miejszem przeznaczonym dla tańca jest *kiva*. Każda *kiva* posiada określoną hierarchię urzędników pełniących należące do nich rytualne funkcje. W kulturze tanecznej Indian Hopi jest wiele form zapożyczonych. Niektóre z nich początkowo posiadały cechy dionizyjskie. Powściągliwość Hopi wpłynęła na apollinizację zapożyczonych tańców. Nawet spazmatyczny i ekstatyczny taniec Węża wykonywany jest przez Hopi w sposób uroczysty oraz trzeźwy.⁴⁰⁹ Podobnie rzecz się miewa z tańcem skalpu. Taniec ten w wykonywaniu Czejenów pełen jest radości i walecznego nastawienia. Tancerz każdym gestem komunikuje radość ze zdobytego skalpu, a co za tym idzie – radość ze zwycięstwa. Pueblo natomiast widzą w tańcu skalpu formę pełną dostojności. W odtworzeniu go liczy się przede wszystkim praca zespołowa, podczas gdy u Czejenów dominuje manifestujące triumf indywidualistyczne nastawienie.⁴¹⁰

Grecki kult Dionizosa słynął z szaleńczego tańca. Popularny wśród wielu plemion indiańskich taniec Cieni oparty był na prowadzącym do ekstazy ruchu wirowym. W tańcu tym wirowano aż do zupełnego wyczerpania sił. Wycieńczeni tancerze padali na ziemię targani licznymi spazmami, podczas których doznawali różnych wizji.⁴¹¹ Wszystko po to, aby doświadczyć *sacrum*. „Każde społeczeństwo dionizyjskie, zdaniem Benedict, ceni siłę nadprzyrodzoną nie tylko dlatego, że jest potężna, lecz dlatego, że jest niebezpieczna.”⁴¹² Indianie Pueblo nie tolerowali ekscesu i gwałtu. Nie rozkoszowali się także władzą. Nawet w tak bliskich dionizyjskiej naturze nasyconych seksualną symboliką obrzędach płodności, Hopi i Zuni zachowywali trzeźwość oraz dystans. Inaczej było z indiańskimi plemionami zamieszkującymi północno-zachodnie wybrzeże. Obrzędy religijne przez nie praktykowane prowadziły bezpośrednio do ekstazy. Tancerzom w tańcu często towarzyszyło gwałtowne drżenie ciała oraz toczenie piany z ust.⁴¹³ W obrzędach pojawiały się również tak ekstremalne zachowania, jak trzymanie w dłoniach rozżarzonych węgli czy wkładanie ich do ust. W przypadku tańca Niedźwiedzia uczestnicy tego wydarzenia, naśladując ruchy rozwścieżonego zwierzęcia, płąsali wokół ogniska i rozdrapywali ziemię. Taniec był dziki i nieokiełznany. Dionizyjskie treści widoczne były także w praktykowanym przez

⁴⁰⁸ Ibidem. s. 152.

⁴⁰⁹ Ibidem. s. 181.

⁴¹⁰ Ibidem. s. 204-205.

⁴¹¹ Ibidem. s. 177.

⁴¹² Ibidem. s. 209.

⁴¹³ Ibidem. s. 269.

Kwakiutłów tańcu Ludożercy.⁴¹⁴ Stan, w którym znajdował się tańczący, nosił znamiona obłąkania. Społeczność uważała, iż posiadał on w sobie moce, które zdolne są zniszczyć ludzki rozum. Jego szaleńczy performans, w którym wił się jak opętany, zawierał elementy symbolicznego kanibalizmu. Jednym ze sposobów poskromienia tańczącego był egzorcyzm krwi menstruacyjnej. Kapłan podpalał korę cedru, na której znajdowała się krew czterech menstruujących kobiet. Dym okadzał twarz tancerza. Celem takiego zabiegu było uspokojenie i ujarzmienie tańczącego, a przez to wprowadzenie go z powrotem do ustrukturyzowanej plemiennej wspólnoty. Benedict kontrastując oparte na różnych wzorach indiańskie kultury, zestawiała ze sobą przy okazji różne w charakterze formy tańca. W koncepcji Nietzscheańskiej taniec przynależy żywiołowi dionizyjskiemu. Fenomen ten może jednak być zdominowany przez pierwiastek apolliński. Może również stanowić produkt zrównoważenia obu sił, bo jak pisał Bernhard Wosien:

Grecy powiadali, że gdy tańczą, towarzyszy im Apollo i Dionizos. Rytmik Dionizos na lewicy, a porządkująca siła wystukującego takt Apolla na prawicy, uskrzydla ją tańczącego po środku człowieka, który jest na tym obrazie reprezentowany przez śmiertelnego Orfeusza i który wyraża swój własny apel w melodii swego głosu.⁴¹⁵

Apollo był bohaterem wielu przedstawień baletowych. Wystarczy choćby wspomnieć o takich baletach, jak *Apollo i muzy* (1928), *Apollo i dziewczyna* (1937) czy parokrotnie reinscenizowany przez Georga Balanchina spektakl *Apollo*. Apollińskie wcielenia przybierał również Ludwik XIV w swoich dworskich widowiskach, do czasów panowania którego nawiązał Petipa w *Śpiącej królownie*. Apollo jako personifikacja absolutystycznego klasycyzmu w kulturze europejskiej komunikuje w przypadku baletu klasyczną naturę tej dziedziny sztuki. Jego największy konkurent Dionizos rzadko pojawia się spektaklach baletowych. Bóg ten wzbudził spore zainteresowanie w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to wiele awangardowych grup performatywnych powołując się na jego kult, usprawiedliwiała orgiastyczny charakter przedstawień. Na gruncie baletowym bóg wina oraz wszelkiej płodności jako główny bohater pojawił się dopiero w 1983 roku w wystawionym przez Maurice

⁴¹⁴ Ibidem. s. 271.

⁴¹⁵ B. Wosien: *Droga tancerza. Poznaj mowę ciała. Taniec magiczny, mistyczny, rytualny, współczesny*. Białystok 2003. s. 29.

Béjarta spektaklu *Dionysos Suite*.⁴¹⁶ W przedstawieniu tym twórca złożył hołd ludzkiej namiętności i seksualności, które nierozzerwalnie związane są z dionizyjskim żywiołem. Przewaga Apolla w doborze baletowego protagonisty wynika z tego, iż balet – klasyczny w swej naturze system choreograficzny – przynależy do tekstów kultury apollińskiej. Baletowa technika taneczna oraz wykształcone w siedemnastowiecznej Francji zinstytucjonalizowanie baletu odzwierciedlają, zdaniem Arabelli Stanger, „absolutystyczne reguły porządku oraz harmonii, według których społeczny (dworski) taniec winien demonstrować zarówno określoną strukturę społeczną, jak i etykietę cywilizowanego ciała, która nadaje kształt społeczności królewskiego dworu”.⁴¹⁷

Apollo kojarzony był z niebiańskim światłem. Razem z innymi bóstwami z greckiego panteonu zasiadał na szczycie Olimpu. Do apollińskich cech baletu należy zdecydowanie jego wertykalizm. Wertykalizm stanowi jedną z fundamentalnych zasad tego tanecznego idiomu.⁴¹⁸ Perspektywa ta stanowi przeciwieństwo orientacji horyzontalnej. Wertykalna linia w sensie kosmologicznym łączy to, co ziemskie z tym, co niebiańskie. Horyzontalność natomiast kojarzona jest z linearnością oraz rozwojem w czasie. Antyczni Grecy pojmowali wertykalizm jako opozycję dla wszystkiego, co zakrzywione czy złamane, a w szerszym kontekście nieczyste.⁴¹⁹ Zakres pojęcia obejmował zarówno płaszczyznę geometryczną, jak i holistyczne w sensie duchowym znaczenie świata. Jego pole znaczeniowe konotowało to, co doskonałe, wyrafinowane, szczere, harmonijne, symetryczne czy moralne. Wertykalna natura baletu najpełniej realizuje się w technice puent oraz skokach, które stanowią elementarne słownictwo każdej wariacji. Ograniczający kontakt człowieka z podłożem taniec na czubkach palców ma za zadanie sprawiać wrażenie bezcielesności oraz eteryczności ruchu. Zabieg ten ma również na celu ‘wydłużenie’ ruchu wzwyż. Zwłaszcza wykonywane przez balerinę *developpé* czy *grand battement*, w których noga wyciągana jest lub wyrzucana jak najwyżej w górę. Podobnie rzecz się miewa ze skokami typu *grand jeté*, *grand pas de chat* czy *grand assemblé*. Kwintesencją tych działań motorycznych jest chwilowy efekt zawisnięcia w powietrzu. Każdy skok powinien być wykonany jak najwyżej. Powinien także odznaczać się lekkością i elegancją wykonania oraz sprawiać

⁴¹⁶ J. L. Hannah: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago 1988. s. 234.

⁴¹⁷ A. Stanger: *Striking a Balance: The Apolline and Dionysiac in Contemporary Classical Choreography*. W: *The Ancient Dancer in the Modern World*. Red. F. Macintosh. Oxford 2010. s. 349. Tłum. T. D.

⁴¹⁸ A. K. Volinsky: *The Vertical: The Fundamental Principle of Classic Dance*. W: *What is...* s. 256.

⁴¹⁹ Ibidem.

wrażenie, iż nie wymaga od tancerza zbyt wielkiego wysiłku fizycznego. Wystarczy choćby wspomnieć Wacława Niżyńskiego, który jednym skokiem potrafił pokonać długość sceny. Wybitna skoczność charakteryzowała większość wielkich tancerzy, którzy wraz z wykonanym skokiem próbowali skrócić promień z apollońskiego słońca. Ośią obrotu w przypadku wszelkiego rodzaju piruetów jest kręgosłup tańczącego. Pionowa linia, którą on wyznacza, stanowi również oś symetrii dla każdego kroku czy figury. Oprócz tego szereg ćwiczeń przy drążku w czasie lekcji tańca klasycznego opracowany jest w taki sposób, aby zaczynając od opozycji góra-dół (*plié-relevé*), tancerz stopniował podnoszenie pracującej nogi. Kolejność wykonywanych działań (*battement tendu-battement jeté-battement développé-grand battement*) dozuje wysokość podnoszonej nogi od poziomu podłogi aż do maksymalnego wyrzutu do góry, w przypadku którego kąt rozwarcia 180° jest wręcz pożądany.

Żywioł apolloński posiada tendencje do porządkowania, organizowania i klasyfikowania rzeczy oraz zjawisk. W balecie siła ta determinuje jego hieratyzm. W XVIII wieku podwaliny baletowej hierarchii dało wykształcenie się trzech typów tancerzy.⁴²⁰ O przynależności do każdego z nich decydowały fizyczne oraz psychiczne warunki adeptów sztuki tanecznej. Pierwszy z typów to *danseur noble* – tancerz klasyczny, którego wirtuozeria i kunszt odznaczały się czystością szlachetnych linii oraz elegancją i liryzmem wykonania. *Danseur demi-classique*, zwany inaczej *demi-caractère*, to drugi typ, który posiadał nienaganny warsztat techniczny oraz zdolności aktorskie. Role komiczne i charakterystyczne powierzano trzeciemu typowi określanemu jako *danseur de caractère*. Wraz z wyznaczeniem tych trzech tanecznych typów zaczęła kształtować się baletowa hierarchia. Na jej czele stała *primaballerina assoluta* (*première danseuse étoile*), tancerka, której ciało oraz dusza były w stanie sprostać wymaganiom, które stawiał przed nią cały szereg wymagających ról z klasycznego repertuaru. Męskim odpowiednikiem na tym szczeblu był pierwszy solista. Niższe miejsce w baletowej hierarchii zajmowały pozostałe solistki (*premières danseuses*) oraz soliści. Kolejne szczebel należał do koryfejek i koryfejów (*grands* oraz *petits sujets*). Najniżej w hieratycznym porządku znajdował się *corps de ballet*, zespół tancerek i tancerzy wykonujących układy grupowe. Tak ukształtowana baletowa hierarchia ważności obowiązuje do dziś w niemal każdym teatrze baletowym. Rozwój warsztatu tancerza może mu zagwarantować awans w hierarchii, co często się zdarza.

⁴²⁰ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 146.

Nietzsche utożsamiał pierwiastek apolliński ze sztukami plastycznymi. Prowadząca do „pozoru śnienia” apollińskość generuje swego rodzaju przestrzeń oniryczną, świat iluzji, w którym podmiot działań dąży do „ideału sztucznej doskonałości”. Balet, zresztą jak każda forma tańca, należy do zjawisk rozgrywających się w czasie i przestrzeni. Przestrzenność baletowych choreografii wpływa na ich plastyczność. Doszukując się podobieństw można stwierdzić, iż w balecie jest coś rzeźbiarskiego. Tancerze wykonujący *pas de deux*, sprawiają wrażenie, że ich taniec przebiega od pozy do pozy, od jednego elementu statycznego do następnego. Wrażenie to dodatkowo potęguje tendencja do chwilowego zatrzymywania każdej z poz. Tańca doświadcza się na wiele sposobów. Adresat chłonie go kinestetycznie, wizualnie, słuchowo oraz dotykowo.⁴²¹ Na sensualne jakości każdego tanecznego doświadczenia, zdaniem Cynthii Jean Cohen Bull, składa się zarówno jego płaszczyzna fizyczna, jak i kulturowa.⁴²² Balet celebrytuje przede wszystkim to, co wizualne. Wizualność stanowi baletowy fetysz. Geometria klasycznej choreografii, jej otwartość oraz harmonia formy symbolizują, zdaniem Stokesa, europejskiego ducha, który zrodził ideę klasycznego piękna.⁴²³ Idea ta przenika baletowe struktury. Piękno baletu widz odbiera głównie wzrokowo. Zjawiska oraz rzeczy, które należy chłonąć poprzez wzrok, są wytworami apollińskiego uprzedmiotowienia.⁴²⁴ Apollińskość i wizualność są nierozzerwalne. Bull w swoim eseju *Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures*, zestawiając ze sobą trzy taneczne kultury, zanalizowała je używając narzędzi sensualistycznych.⁴²⁵ Ciała tancerzy w przypadku baletu kształtują, zdaniem badaczki, przestrzeń sceny w sposób zbliżony do architektury. *Corps de ballet* tworząc jeden zgrany organizm oraz poruszając się w doskonałej synchronizacji, formują określone przestrzenne wzory. Spoiwo dla tańczącego organizmu stanowi partytura. Zresztą celem bezpośredniej korelacji baletowych choreografii z partyturą jest uczynienie muzyki ‘widzialną’. Recepcja wizualna jest również wpisana w proces kształcenia baletowego tancerza. Uczniowie szkół baletowych poprzez obserwację modelują swe ciała w taki sposób, aby nadać im wymaganą organizację wizualną. Patrząc na swe odbicie w lustrze korygują popełniane przez siebie błędy. Tylko rygorystyczny i systematyczny trening może doprowadzić młodego adepta baletowej sztuki na teatralne deski.

⁴²¹ Zob. Roz.1 tej pracy.

⁴²² C. J. C. Bull: *Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures*. W: *Meaning in...* s. 267.

⁴²³ A. Stokes: *Tonight the Ballet*. London 1934. s. 88.

⁴²⁴ C. Paglia: *Sexual Personae...* s. 35.

⁴²⁵ C. J. C. Bull: *Sense, Meaning...*

Gdy tancerz/tancerka porusza się, on lub ona posiada mentalny obraz perfekcyjnego wykonania każdego kroku, dlatego też porównuje lustrzany image z ideałem.⁴²⁶

Poza tym widownia w teatrach baletowych znajduje się zazwyczaj w pewnej odległości od sceny. Często przestrzeń ta oddziela proscenium oraz kanał orkiestrowy. Do widza oprócz muzyki dociera to, co jest w stanie zobaczyć. Odgłosy wydawane przez uderzające o podłogę puenty czy zwiększony przez wysiłek fizyczny oddech tancerzy giną w pasie pomiędzy sceną i widownią.⁴²⁷ Odbiorca skupia się głównie na wizualnym aspekcie przedstawienia, ciągu ruchomych rzeźb, które przyjmują klasycznie wykształceni tancerze.

Zjawiska taneczne zajmują przestrzeń wspólną dla dwóch porządków: natury oraz kultury. Synteza tych porządków następuje na poziomie ludzkiego ciała. W tańcu 'ciało kulturowe' wyrażane jest przez możliwości 'ciała naturalnego'. Intrygującym jest rzadko jeszcze podejmowane przez antropologów zagadnienie, w którym momencie tańca kończy się biologia, a zaczyna kultura. Wielkim (re)odkryciem modernistycznej reformy tańca był zwrot ku wynikającemu z motorycznych możliwości ludzkiego organizmu, naturalnemu ruchowi. Taniec, według modernistycznych idei, winien iść w parze, a nie przeciwstawiać się biologicznym uwarunkowaniom. Nie zważając na tendencje uniwersalistyczne, należy zadać na tym etapie pytanie, czy istnieje wspólne dla całej ludzkości 'ciało naturalne'?

Antropologowie tańca klóciliby się, iż nie istnieje taka rzecz, jak ciało naturalne, nie ma jednego archetypowego ciała, istnieją raczej ciała i wszystkie one są kulturowo oraz społecznie konstruowane.⁴²⁸

Żywioł dionizyjski często eksponuje dzikszą i bardziej okrutną stronę natury. Natura to nie tylko kolorowa fauna i flora „głosząca radość z nadejścia wiosny”, ale także, a właściwie przede wszystkim, rozwścieczone Furie oraz groźne i gwałtowne Bachantki.⁴²⁹ Obraz *Primavera* Boticelliego stanowił, zdaniem Ann Daly, jedno ze źródeł inspiracji dla Isadory Duncan.⁴³⁰ Na malowidle tym artysta przedstawił na pierwszym planie tańczące postaci trzech Gracji. Ich płas organicznie wkomponował się w naturalny pejzaż. Dla Duncan oczywistym było zestawienie w jednym szeregu

⁴²⁶ Ibidem. s. 272. Tłum. T. D.

⁴²⁷ H. Thomas: *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York 2003. s. 99.

⁴²⁸ A. Grau: *John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom*. "Dance Research Journal" 1993 nr 2. s. 21. Tłum. T. D.

⁴²⁹ A. Daly: *The Natural Body*. W: *Moving History...* s. 290.

⁴³⁰ Ibidem. s. 289.

tańca, natury i kultury oraz potraktowanie tych porządków nie jako wykluczających się opozycji, ale wzajemnie uzupełniających płaszczyzn.

Technika baletu zdecydowanie oddala taniec od natury. Balet przeciwstawia się naturalnej motoryce ludzkiego organizmu. Wystylizowany ruch oraz ścisły kod taneczny tworzą gorset, którego zadaniem jest przykrycie naturalności ciała człowieka. Kształcenie tancerzy baletowych to stopniowy proces 'nakładania' na ich naturalną cielesność i motorykę wymodelowanego według obowiązujących konwencji 'sztucznego' ciała. Podstawę treningu stanowi codzienny rytuał lekcji tańca klasycznego, na której uczniowie wielokrotnie powtarzając taneczne sekwencje, pracują nad prawidłowym wykonaniem każdego *pas*. Apollińska natura baletu wygenerowała szereg reguł traktujących o tym, w jaki sposób dany krok, poza czy figura powinna zostać wykonana. Forma stanowi tu wartość nadrzędną. Uczniowie szkół baletowych w czasie żmudnych treningów modułują swą cielesność podług wykształconych na przestrzeni wieków kanonów estetycznych. Praca nad pożądanym wykręceniem nóg (bioder, kolan oraz stóp), określoną taneczną postawą, wymaganym rozciągnięciem czy ustawieniem rąk i dłoni – wszystko to sprzyja kształtowaniu odpowiednio wystylizowanej sylwetki oraz zdobyciu całkowitej kontroli nad tańczącym ciałem. Celem tych działań jest dążenie do ideału, który rzadko bywa osiągalny. Apollińska perfekcja w przypadku baletu występuje przeciwko niedoskonałości natury. Dostępными mechanizmami tancerz pragnie ją ujarzmić. Żywioł apolliński dąży do spętania i poskromienia sił natury.⁴³¹

Sztuka często odzwierciedla starcie apollińskiego porządku z dionizyjską, niewyczerpalną energią. Pierwiastek apolliński zmierza do wyznaczenia granicznych linii zjawisk, co często pociąga za sobą konwencjonalizację, wyparcie a nawet zniewolenie.⁴³² Tak przygotowana broń wymierzona jest prosto w seksualną i destruktywną moc Dionizosa. Kandydaci do szkół baletowych przechodzą przez gęste sito egzaminów wstępnych, podczas których sprawdzane są głównie ich warunki fizyczne. Ideał stanowi smukłe oraz harmonijnie i proporcjonalnie zbudowane ciało o długich kończynach. Niestety ciało z wiekiem się zmienia. Dla uczennic przełomowym jest okres dojrzewania. Ich ciała przechodzą drastyczną z baletowego punktu widzenia transformację. Dziewczęta stają się kobietami. Natura obdarza je w tym szczególnym okresie atrybutami kobiecej fizyczności, co zdecydowanie nie sprzyja baletowym

⁴³¹ C. Paglia: *Sexual Personae...* s. 98.

⁴³² Ibidem. s. 96-97..

standardom. Celem klasycznego treningu, ‘rzeźbiącego’ w określony sposób dziewczęce ciała, jest dążenie do ukształtowanego w XIX wieku wyidealizowanego archetypu baleriny. Wnikliwie studiując anatomię największych tancerek baletowych można wyciągnąć, kontrowersyjny dla wielu, wniosek, iż na archetyp baleriny składa się wizerunek kobiety pozbawionej cech typowo kobiecych. Jej charakterystyka wygląda następująco: chuda (często wręcz anorektyczna) sylwetka, mały biust oraz wąskie biodra. Archetyp baleriny ma w sobie coś androgynicznego. Androgynia w świecie tańca nie jest czymś unikatowym. Wystarczy choćby wspomnieć o japońskim *kabuki*, dla wykonawców którego kluczową jest umiejętność odgrywania zarówno cech kobiecych, jak i męskich.⁴³³ Również w hinduskiej kulturze tanecznej performerzy często uosabiają obecną w hinduskiej teologii boską jedność męskości oraz kobiecości.⁴³⁴ Dziewiętnastowieczny balet, jak już wcześniej wspomniałem, całkowicie zdominowany został przez baleriny. Mimo to w XVIII wieku we Włoszech w spektaklach baletowych udział brali wyłącznie mężczyźni.⁴³⁵ Role kobiece tańczone były przez nich *en travesti*. W Rzymie dopiero w 1797 roku pozwolono tancerkom wkroczyć na sceniczne deski. Fakt ten mógł mieć znaczący wpływ na proces kształtowania się baletowego archetypu, zgodnie z którym tancerka swą fizycznością przypominać raczej powinna nastoletniego chłopca niż dorosłą kobietę. Piękno chłopięcego ciała często pojawiało się w różnych dziełach sztuki. Wielokrotnie prezentowana chłopięca fizyczność pozbawiona była znamion fizjologii.⁴³⁶ Zawieszony w czasie i odarty z seksualności piękny chłopiec był greckim aniołem – „Ikarem poszukującym apollińskiego słońca”.⁴³⁷ Jego androgyniczność stanowiła idealną przestrzeń pomiędzy efektywnością i afektywnością, pomiędzy tym, co typowo męskie oraz tym, co na wskroś kobiece. Przywoływana w wielu malarskich i rzeźbiarskich przedstawieniach chłopięca postać wzbudzała pożądanie, jednocześnie sama nie wykazując jego oznak. Motyw ten był jednym z fetyszy apollińskiej optyki zarówno w czasach antycznych, jak i epoce renesansu. Androgyniczne, chłopięce piękno reprezentowało, zdaniem Camille Paigli, ateński wysoki klasycyzm, epokę w kulturze

⁴³³ J. L. Hanna: *Dance, Sex...* s. 224.

⁴³⁴ Ibidem. s. 85.

⁴³⁵ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 209.

⁴³⁶ C. Paiglia: *Sexual Personae...* s. 117.

⁴³⁷ Ibidem. Tłum. T. D.

starożytnej Grecji znajdującą się pomiędzy męskim w swej naturze okresem archaicznym oraz dekadencją sfeminizowanymi czasami helleńskimi.⁴³⁸

Rygor i dyscyplina, których balet wymaga, doskonale zobrazowane zostały w wyreżyserowanym przez Nicholasa Hytnera obrazie *Center Stage* (2000). W kilku scenach tego filmu uczniowie jednej z elitarnych nowojorskich szkół baletowych wyczerpani wymaganiami baletowego systemu, aby odetchnąć i choć na chwilę zapomnieć o szkolnym reżimie, wybierają się na zajęcia z innych niż balet technik tanecznych. Taki manewr oczywiście nie przypada do gustu pedagogicznemu gronu. Zajęcia te to salsa, a właściwie nocna zabawa w jednym z salsowych klubów oraz taniec jazzowy. Korzenie obu tych, charakteryzujących się spontanicznością i żywiołowością, form sięgają afrykańskich kultur tanecznych. Kontynent afrykański oferuje olbrzymie bogactwo i różnorodność form tańca. Balet oraz tańce afrykańskie często traktuje się antypodycznie. Dzieje się tak, gdyż formy te zarówno tworzą różną pod wieloma względami systemowość, jak i prezentują odmienne sposoby myślenia o tańcu (czym taniec jest, jak powinien wyglądać oraz co winien komunikować). Pozostający w domenie trzeźwego wzroku balet powinien oglądany być z estetycznego dystansu. Tańce afrykańskie natomiast powinny być doświadczane poprzez czynne uczestnictwo. Oparty na melodyce balet bazuje na tym, co widoczne. Natomiast ściśle związane ze strukturami rytmicznymi afrykańskie formy tańca wychodzą od tego, co jest słyszalne. Nośnikiem piękna w przypadku tańców 'Czarnego Kontynentu' są różne wartości rytmiczne, które konstytuując spójną pulsację, składają się na harmonijną całość. Afrykańskie formy tańca zabierają, zdaniem Pearl Primus, partycypujących w nich ludzi w magiczną podróż do miejsca, w którym przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość stapiają się w jedność, a granica między światem ziemskich trosk i obowiązków oraz światem mistycznych uniesień widocznie się zaciera.⁴³⁹

Zahipnotyzowani w ekstazie tańca zbliżają się bliżej i bliżej do centrum 'Wszelkiego Bytu' oraz dalej i dalej od chropowatych kamienistych dróg, ostrożnie przygotowanych przemówień, przyjaciół, którzy czekają z drugiej strony w napięciu, by móc dzielić taneczne doświadczenie.⁴⁴⁰

Taniec w Afryce nie stanowi odrębnego systemu. Jest częścią złożonych całości, na które składają się plemienne rytuały, obrzędy oraz ceremonie. Zjawiska te zaś

⁴³⁸ Ibidem. s. 122-123.

⁴³⁹ P. Primus: *African Dance*. W: *African Dance. An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry*. Red. K. W. Asante. Trenton 2002. s. 4.

⁴⁴⁰ Ibidem. Tłum T. D.

bezpośrednio związane są z systemami wierzeń, strukturami społecznymi, tekstami kultury artystycznej oraz językami. Bez afrykańskich języków nie byłoby wszak afrykańskiej muzyki. Natomiast bez niej nie istniałyby, zdaniem Doris Green, afrykańskie formy tańca.⁴⁴¹ Ta silna więź łącząca taniec z innymi aspektami afrykańskich kultur wpływa na fakt, iż afrykańskie zjawiska taneczne celebują każdy aspekt ludzkiego życia – od narodzin aż po śmierć.⁴⁴² Przestrzenie te trudno jest odseparować. Taniec jawi się zatem jako metafora życia oraz radości z niego płynącej. Afrykańscy tancerze swym tańcem często także adorują życiodajną moc ziemi. W swym pląsie traktują ją jakby stanowiła ekstensję ich własnych stóp.⁴⁴³

Ziemia to pełna magii tancerka. Unosi swe ramiona i góry powstają. Następnie opada delikatnie kształtując doliny. Po czym ciska siebie w przestrzeń, by uformować skaliste klify. W niej są narodziny oraz śmierć, początek i sedno wszystkich fizycznych form... Ziemia i niebo są bliskimi krewnymi. Ziemia i niebo bezustannie rozmawiają ze sobą... Tancerze stanowią więź łącząca te dwa byty.⁴⁴⁴

Taniec na 'Czarnym Kontynencie' często wprowadza swych uczestników w tzw. odmienne stany świadomości. W ciała tańczących wstępuje wówczas, zgodnie z powszechnie panującą opinią, boska moc. Rytmiczny taniec stanowi medium, za pomocą którego tancerze wyrażają trudną do zwerbalizowania wewnętrzną duchowość. W przypadku baletu zjawisko to nie występuje. Tancerze baletowi dążą do 'chłodnego' zaprezentowania piękna formy. Afrykańskie formy taneczne tworzą ostry kontrast dla artyficyjności cywilizowanego baletu. Do ich funkcji należy dostarczenie uczestnikom witalnej energii oraz zapewnienie im jednoczącego poczucia wspólnoty. Magiczna (sprawcza) siła tańca w Afryce tkwi w jego ekstazo- oraz transogenności. Trans wiąże się bezpośrednio ze stanem, w którym w ciało człowieka wstępuje inna duchowość. Ekstaza to przeciwieństwo transu. Na zjawisko to składa szereg pozazmysłowych doznań mających na celu wprowadzenie ludzkiego ciała oraz umysłu w stan, w którym dusza – jak określił to Leszek Kolankiewicz – szybuje w rejonach pozaziemskich.⁴⁴⁵ Ekstazę zyskuje się dzięki odcięciu własnych zmysłów, które prowadzi do 'zamknięcia' się człowieka w obrębie własnej cielesności. Odcinając się

⁴⁴¹ D. Green: *Traditional Dance in Africa*. W: *African Dance...* s. 13.

⁴⁴² P. Primus: *African Dance...* s. 6.

⁴⁴³ Ibidem. s. 7.

⁴⁴⁴ Ibidem. Tłum. T. D.

⁴⁴⁵ L. Kolankiewicz: *Jesteśmy nieokrzesani...*. "Czas Kultury" 2004 nr 2-3. s. 18.

od percepcji zmysłowej, tancerz w ekstazie odcina się również od muzyki.⁴⁴⁶ Trans natomiast nierozdzielnie związany jest z muzyką. Pole energetyczne osoby znajdującej się w odmiennym stanie świadomości wzbogacone zostaje o dodatkową duchową energię. W przypadku ekstazy energia ta zostaje, zdaniem Kolankiewicza, wewnątrz wygenerowanego świata, podczas gdy w transie jest ona przekazywana światu zewnętrznemu.⁴⁴⁷ Ekstazę można uznać zatem za stan introwertyczny, trans natomiast za ekstrawertyczny. Osiągnięcie odmiennego stanu świadomości często związane bywa z opętaniem. Wszelkie kultury opętania stanowiły składnik tzw. religii tańczonych.⁴⁴⁸ Taniec w misteriach stanowił swego rodzaju technikę inicjacyjną. Nie był czymś zewnętrznym wobec misteryjnej tajemnicy. Wręcz przeciwnie, był jej nośnikiem. Podjęcie tańca równoznaczne było z wtajemniczeniem.⁴⁴⁹ W przypadku obrzędów dionizyjskich, podobieństw z którymi Kolankiewicz⁴⁵⁰ dopatrywał się w etiopskim kulcie *zar*, nigerskim i nigeryjskim rytuale *bori* oraz haitańskim *wodu*, wprowadzeni w trans tancerze utożsamiają się z samym Dionizosem. Tańczący, stając się wcielonymi bogami, są opętani (*kátochos*) oraz/lub mają w sobie boga (*éntheos*).⁴⁵¹ Transogenna moc tańca w wielu kulturach do dziś stanowi o jego szczególnie silnym związku ze sferą *sacrum*. Zajmując określoną pozycję w strukturze kultów owładnięcia, święty taniec jawi się jako źródło samego opętania, będąc jednocześnie progiem wtajemniczenia.⁴⁵²

W wykonanie afrykańskich tańców zaangażowane jest całe ciało.⁴⁵³ Każde taneczne działanie wymaga obszernego ruchu. Ruch ręki zaczyna się już od barku, natomiast nogi od biodra. Afrykańskie formy tańca, co kategorycznie odróżnia je, zdaniem Geoffreya Gorera, od tańców azjatyckich, są wielce dynamiczne.⁴⁵⁴ Taniec w Afryce nie gustuje w statycznych pozach. Przepływ energii jest w nim bezpośrednio związany z rytmem wybijanym przez bęben. Ani jedno, ani drugie nigdy nie ustaje. Dlatego też afrykańscy tancerze pozostają cały czas w ruchu, angażując przy tym wszystkie partie mięśniowe. „Wszystkie afrykańskie kultury, pisała Kariamu Welsh

⁴⁴⁶ Ibidem.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ L. Kolankiewicz: *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*. Warszawa 1995. s. 71.

⁴⁴⁹ Ibidem. 72-73.

⁴⁵⁰ L. Kolankiewicz: *Teatr zarażony etnologią*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 2. Red. J. Degler. Wrocław 2003. s. 57.

⁴⁵¹ L. Kolankiewicz: *Samba z...* s. 72-73.

⁴⁵² Ibidem.

⁴⁵³ G. Gorer: *The Function of Different Dance Forms In Primitive African Communities*. W: *The Function of Dance in Human Society*. Red. F. Boas. New York 1972. s. 22.

⁴⁵⁴ Ibidem.

Asante, wyrażają siebie poprzez uniwersalność tańca, muzyki, sztuk wizualnych oraz sztuk graficznych”.⁴⁵⁵ Taniec w Afryce trudno jest skategoryzować, ponieważ tysiące grup etnicznych zamieszkuje na kontynencie oraz poza nim. Mimo to Asante dopatrzyła się pewnych estetycznych prawidłowości wspólnych dla większości form afrykańskiego tańca. Badaczka wyznaczyła siedem następujących cech (jakości) tańca afrykańskiego: polirytmiczność, policentryczność, curvilinearność, wymiarowość, pamięć pokoleń, holizm oraz powtarzalność.⁴⁵⁶ Polirytmiczność to cecha, która przynależy zarówno do płaszczyzny muzycznej, jak i motorycznej. Ruch oraz rytm są ściśle skorelowane. Korelacja ta posiada budowę warstwową. Im głębiej się ją penetruje, tym więcej można, zdaniem Asante, usłyszeć i odczuć.⁴⁵⁷ Rytmiczna sensualność przenika i podsyca muzyczno-taneczny mariaż. Ciało tancerza może jednocześnie komunikować wiele różnych rytmów. Relacja muzyki i tańca ma charakter kolisty. Rytm generuje ruch, następnie ruch generuje rytm i tak cały obieg się zamyka. Kolejną wspólną jakością afrykańskich form tańca jest policentryczność. Dzięki temu założeniu estetycznemu w obrębie jednej frazy muzycznej różne części ciała tancerza mogą poruszać się w zróżnicowanym tempie. Charakterystyczny dla tańców afrykańskich ruch izolowany pociąga za sobą konieczność istnienia wielu motorycznych centrów. Cecha ta stanowi, zdaniem Asante, afrykańską taneczną sygnaturę.⁴⁵⁸ Polirytmiczność afrykańskiego tańca odzwierciedla złożoną, aczkolwiek harmonijną motorykę całego kosmosu. Trzecią jakością, zgodnie z założeniami badaczki, jest curvilinearność. Jakość tę dostrzec można zarówno w formie, kształcie, jak i strukturze tańców afrykańskich. Curvilinearność Asante pojmuje jako antytezę tańca zachodniego kręgu kulturowego, w którym dominuje symetria, proporcjonalność oraz profilowość ustawień.⁴⁵⁹ Jej sedno tkwi w kolistości i cyrkularności ruchu, które uważa się za nośniki ponadnaturalnych mocy. Curvilinearna jakość esencjonalnie związana jest z afrykańskimi kosmologiami, według których zjawiska powtarzają się w sposób regularny. Cykliczny charakter posiada większość stanów i rzeczy. Ten aspekt afrykańskich tańców ściśle związany jest z ich religijnym funkcjonowaniem. Na kolejną wspólną cechę składa się wymiarowość afrykańskich form tańca. Taniec generalnie jest zjawiskiem przestrzennym. Przestrzenność działań tanecznych

⁴⁵⁵ K. W. Asante: *Commonalties in African Dance: An Aesthetic Foundation*. W: *Moving History...* s.145.

⁴⁵⁶ Ibidem. s. 146-150.

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ Ibidem.

implikuje ich trójwymiarowość. W przypadku tańca na Czarnym Kontynencie nie chodzi o zwykłą wymiarowość, lecz o specyficzną teksturę będącą czymś więcej niż tylko przestrzennym tworem. Jej specyfika tkwi w możliwościach dialogowania w obrębie sfery ludzkiej duchowości.⁴⁶⁰ Wymiarowość afrykańskich tańców jawi się zatem jako ‘superkształt’ po brzegi wypełniony wibracjami powstającymi w trakcie tańca. Jakość ta w naszym kręgu kulturowym ogranicza się do ludzkiej cielesności oraz przestrzeni znajdującej się wokół niej. W Afryce ciało tancerza i otaczająca je przestrzeń stanowią zaledwie preludium do nie mającego granic wymiaru spirytualnego. Piątym wspólnym mianownikiem wśród afrykańskich form tańca jest pamięć pokoleń. Pamięć stanowi, zdaniem Asante, ontologiczny aspekt afrykańskiej estetyki.⁴⁶¹ Kreatywna permanencja, wynikająca z koegzystowania człowieka, jego środowiska naturalnego oraz świata boskiego, sprzyja przechowywaniu pamięci pokoleń. W niej zawiera się historia i mitologia, synchronia oraz diachronia, wszystko to, co było, jest i będzie. Harmonia osiągnięta pomiędzy człowiekiem, naturą, rodziną, plemieniem oraz duchami przodków konstytuuje ludzkie jestestwo i tożsamość. Pamięć pokoleń doświadczana jest spirytualnie. Nie można jej zmierzyć matematycznie czy zbadać fizycznie. Nie jest ona również zwykłą opowieścią historii danej społeczności. Jest czymś więcej. Jej przepływ ‘karmi’, parafrazując Asante, afrykańskie kanony estetyczne.⁴⁶² Artysta może się jej wyprzeć lub ją odrzucić. Pamięć mimo to i tak się pojawi, choćby w postaci przenikającej choreografię energii, będącej jednocześnie nośnikiem życiodajnych mocy. Kolejną wspólną cechą tańców afrykańskich jest ich holizm. Holizm tańca afrykańskiego polega na tym, iż akcentowanie czy uwypuklenie poszczególnych części składowych nie może przyćmić ich kombinacji. Każdy element tańca oraz muzyki jest tak samo ważny i posiada taką samą rangę w tworzeniu całości.

Cisza oraz bezruch są tak samo ważnym komponentem muzyki czy tańca, jak dźwięk i ruch... Jeśli złamiesz ciszę, złamiesz rytm i zniszczysz dobrą wolę zgromadzenia. Atencja musi być konkretnie skierowana w trakcie ciszy lub bezruchu, jakby ktoś chciał docenić pełną złożoność oraz piękno wielowarstwowego doświadczenia.⁴⁶³

⁴⁶⁰ Ibidem.

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² Ibidem.

⁴⁶³ Ibidem. s. 150. Tłum. T. D.

Ostatnia jakość charakteryzująca formy tańca w Afryce to powtarzalność. Powtarzanie elementów motorycznych nie jest powodowane brakiem inwencji twórczej. Jej esencji nie stanowi także repetycja kinetycznego refrenu. Powtarzalność w przypadku afrykańskich form tańca ma na celu intensyfikację określonego ruchu, sekwencji czy całej choreografii.⁴⁶⁴ Narastająca intensyfikacja jest ważnym narzędziem prowadzącym do takich stanów, jak euforia, ekstaza, opętanie czy tylko zwykła satysfakcja. Repetycja stanowi, zdaniem Asante, *constant* w afrykańskich formach tanecznych.⁴⁶⁵ Siedem przedstawionych przez badaczkę cech (jakości) konstytuujących wspólny dla afrykańskich tańców mianownik w pewien sposób ogarnia mnogość i złożoność tanecznych systemów występujących na Czarnym Kontynencie. Można polemizować czy ramy zbudowanego przez nią paradygmatu są w stanie objąć całość afrykańskich zjawisk tanecznych. Mimo to koncepcja Kariamu Welsh Asante z pewnością daje posmak piękna i niepowtarzalności afrykańskiej estetyki.

Balet oraz afrykańskie systemy tańca różnią się tak, jak sam Apollo i Dionizos. *Apollo's Angels. A History of Ballet* – tak brzmi tytuł pracy Jennifer Homans całkowicie poświęconej historii tanecznego idiomu, nad rozwojem którego skrzydła swe rozpostarł bóg słońca.⁴⁶⁶ Wybór Homans był, moim zdaniem, dość trafny. Usystematyzowanie tanecznego kodu oraz baletowego hieratyzmu pozwoliło na 'nałożenie' klasycznej formy na zindywidualizowane ciała profesjonalnie wytrenowanych tancerzy. Tak ukształtowany system taneczny daleki jest od wspólnotowych praktyk równych sobie uczestników charakteryzujących dionizyjskie obrzędy. Charakterystyczny dla techniki tańca klasycznego wertykalizm stoi w opozycji dla celebrujących związek z ziemią afrykańskich kultur tanecznych. Poza tym baletowe dążenie do ściśle kontrolowanej 'chłodnej' prezentacji formy przeciwstawia się afrykańskiemu 'gorącemu' uczestnictwu, często sprowadzającemu inne stany świadomości. Te dwa różne sposoby myślenia o tańcu, jak często zresztą w takich przypadkach bywa, wzajemnie na siebie oddziaływały, tworząc lub znacznie wpływając na proces kształtowania się systemów tanecznych w XX wieku. Poza tym tancerz, który opanuje tak odmienne taneczne idiomy, jak balet i taniec afrykański, jest w stanie, zdaniem Debbie Allen, wybitnej choreografki afro-amerykańskiej, zatańczyć

⁴⁶⁴ Ibidem.

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ J. Homans: *Apollo's Angels...*

dosłownie wszystko.⁴⁶⁷ Posiada wówczas zarówno odpowiednią wytrzymałość, jak i wdzięk. Jego taniec może być płynny i liryczny, a zarazem ostry i pełen siły.

Balet na początku dwudziestego wieku

Kolankiewicz, podążając za Nietzschem, w swym eseju *Teatr zarażony etnologią* przedstawił drogę ewolucji teatru w świecie zachodnim – od jego prototeatralnych korzeni w dionizyjskich dytyrambach, przez tragedię grecką, w której nastąpiło zrównoważenie pierwiastka dionizyjskiego i apollińskiego, przez zdegenerowany teatr apolliński, aż po odrodzenie teatru muzycznego powstałego z ponownego harmonijnego zrównoważenia dwóch żywiołów.⁴⁶⁸ Teatr europejski swe początki wziął z rytualnych działań muzyczno-tanecznych. Aby symetria przedstawionego schematu została zachowana, kolejny etap w rozwoju zachodniego teatru powinny, zdaniem Kolankiewicza, stanowić dionizyjskie w swej naturze formy prototeatralne. Z takim właśnie rodzajem teatru mamy do czynienia w XX wieku.⁴⁶⁹ Do powstania tych form teatru przyczynili się współtwórcy Pierwszej oraz drugiej Reformy Teatralnej. Abstrahując od rozważań na temat charakteru i natury obu reform teatralnych⁴⁷⁰, reformą tańca przypadającą na pierwsze dekady XX wieku władał żywioł dionizyjski. Reforma ta zrodziła się z niezgody na wszystko to, co niósł ze sobą dziewiętnastowieczny balet. Jej przewodnim hasłem było wyjście poza sztywne i uważane przez większość reformatorów za sztuczne, baletowe reguły. Tak powstał będący kontrastem dla tańca klasycznego, *modern dance* – złożony system choreograficzny, na który składa się wiele technik oraz stylów tanecznych. Osiągnięcia modernistycznej reformy tańca scenicznego wywarły również ogromny wpływ na sam balet otwierając i poszerzając jego skostniałe ramy.

Kształt europejskiego baletu w pierwszych dekadach XX wieku formowali twórcy związani z *Ballets Russes* – założoną przez wielkiego impresario Sergiusza Diagilewa instytucją zwaną Baletami Rosyjskimi. Instytucja ta istniała zaledwie dwie dekady (1909-1929).⁴⁷¹ Mimo to znacząco wpłynęła na taneczny świat, tworząc

⁴⁶⁷ J. Edwards: *Teacher's Wisdom: Debbie Allen*. "Dance Magazine" 2006 nr 2. s. 132.

⁴⁶⁸ L. Kolankiewicz: *Teatr zarażony...* s. 59.

⁴⁶⁹ Ibidem. s. 60.

⁴⁷⁰ Zob. K. Braun: *Druga reforma teatru? Szkice*. Warszawa 1979.

⁴⁷¹ C. Lee: *Balet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. New York 2002. s. 274.

podwaliny baletu nowoczesnego. Początkowo zespół Diagilewa występował w Paryżu. W kolejnych latach wiele podróżował także po Europie i obu Amerykach. W drugiej dekadzie XX wieku siedzibą Baletów Rosyjskich stało się Monte Carlo. Diagilew, prezentując wcześniej rosyjską operę i sztuki piękne zachodniej publiczności, zapragnął stworzyć teatr baletowy będący miejscem kolaboracji wielu twórców oraz potrafiący sprostać wymaganiom modernistycznego świata. W tym celu do paryskiej współpracy zaprosił pochodzących z Rosji młodych tancerzy, choreografów oraz kompozytorów. Na przestrzeni dwóch dekad z instytucją Baletów Rosyjskich współpracowało siedmioro choreografów: Michaił Fokin, Wacław Niżyński, Borys Romanov, Leonid Miasin, Bronisława Niżyńska, George Balanchine oraz Serge Lifar.

Fokin, pierwszy z wielkich choreografów Diagilewa, dał solidne podstawy całej instytucji. Na jego twórczość znaczący wpływ miała Isadora Duncan, zwłaszcza jej koncepcja ‘tańca wyzwolonego’. Twórca wystąpił przeciwko charakterystycznej dla klasycznego baletu sztucznej wirtuozerii oraz odrzucił ściśle z nią powiązany ‘pusty’ popis techniczny. Ruch w nowym balecie powinien być logicznie związany z psychologią postaci lub przebiegiem akcji. O jego charakterze decydować ma wewnętrzna motywacja. Przedstawiony na scenie obraz winien być spójny stylistycznie.⁴⁷² Choreograf prezentując określoną narodowość musi sięgnąć po formy tańca przez nią wygenerowane. Nacje różnią się od siebie, tak jak różne są ich tańce. Poza tym pokazując daną epokę czy okres historyczny, należy wiernie ją zarysować. Inspirację w tym celu znaleźć można w literaturze oraz sztuce. Tylko taki zabieg zagwarantuje odpowiedni charakter poszczególnych scen.

Gdy komponuję balet o antycznej Grecji, studiuję wówczas starożytnych artystów; kiedy tworzę *Złotego kogucika*, studiuję rosyjskie książki obrazkowe, a kiedy produkuję *Szeherazadę*, *Kleopatę*, *Ducha róży* czy *Tańce połowieckie z Kniazia Igora*, w każdym przypadku używam innych materiałów odpowiednich dla przygotowywanego baletu.⁴⁷³

W liście przesłanym do londyńskiego „The Times” Fokin przedstawił pięć opracowanych przez siebie zasad nowego baletu⁴⁷⁴:

⁴⁷² M. Fokine: *Letter to “The Times”, July 6th, 1914*. W: *What is...* s. 259.

⁴⁷³ Ibidem. s. 261. Tłum. T. D.

⁴⁷⁴ Ibidem. s. 260.

1. Zadaniem choreografa nie jest korzystanie z gotowych sekwencji motorycznych, ale kreowanie nowych zgodnie z prezentowanym na scenie tematem, czasoprzestrzenią czy etnicznością.
2. Taniec oraz mimetyczna gestykulacja zyskują znaczenie dopiero wtedy, gdy służą jako środki wyrazu dramatycznej akcji. Taniec w balecie nie może pełnić jedynie funkcji ludycznej, jak w przypadku *divertissement*. Musi być on ściśle powiązany z treścią baletu.
3. Choreograf może posłużyć się gestem konwencjonalnym, jeżeli pozwala na to stylistyka baletu. Dla tancerza instrumentem ekspresji jest całe jego ciało. Ranga ekspresji całego ciała jest o wiele większa niż gestykulacja poszczególnych jego części.
4. Ekspresywność indywidualnego ciała jest tak samo ważna, jak ekspresywność wielu ciał (ciała grupowego). Grupa tańczących nie pełni w balecie jedynie funkcji dekoracyjnych. Taniec zespołowy jest równie znaczący, co taniec solowy.
5. W nowym balecie jedynie współpraca wielu twórców (choreografa, kompozytora, scenografa, kostiumologa, etc.) gwarantuje całkowitą koherencję. Przy czym taniec nie powinien podlegać, czy być wtórny, względem innych systemów. Choreografia w strukturze przedstawienia baletowego stanowi najważniejszy komponent.

Tak przygotowaną bazę teoretyczną Fokin zaczął realizować w praktyce. Pierwszym jego baletem opartym na rosyjskim folklorze był wystawiony w 1910 roku *Ognisty ptak*. Muzykę do tego spektaklu skomponował studiujący, jeszcze wówczas pod okiem Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, Igor Strawiński. Dla Strawińskiego było to również pierwsze spotkanie z Diagilewem, które zaowocowało długoletnią współpracą. W celu oddania folkowego charakteru baletu, kompozytor wnikliwie zagłębił się w rosyjską muzykę ludową.⁴⁷⁵ Rosyjska kultura artystyczna uchodziła w mniemaniu ‘cywilizowanych’ Francuzów za dziką i nieokiełznaną. Dlatego też w świecie zachodnim był na nią ogromny popyt, z czego doskonale zdawał sobie sprawę Diagilew. Europejska publiczność łaknęła, zdaniem Homans, wszystkiego, co nosiło znamiona egzotyki, Wschodu czy prymitywizmu.⁴⁷⁶ Kolejnym baletem Fokina była inspirowana arabskimi baśniami *Szeherezada* z muzyką Rimskiego-Korsakowa. W

⁴⁷⁵ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 301-302.

⁴⁷⁶ Ibidem.

spektaklu tym rolę ‘złotego niewolnika’ powierzono Wacławowi Niżyńskiemu, którego geniusz niemal od samego początku uczynił zeń żywą legendę swoich czasów. Niżyński przywrócił odpowiednią rangę pozostającemu od XIX wieku w cieniu baleriny tancerzowi. Wielu zarzucało Niżyńskiemu, iż w stylu jego tańca brakowało męskości.⁴⁷⁷ Jednak to właśnie ambiwalentny styl tancerza zdecydował o jego sile i unikatowości. Styl, w którym Homans widziała „nastrojową mieszankę klasycyzmu oraz seksualności – nie machizmu, lecz aromatycznej androgynii”, zredefiniował męski taniec w pierwszych dekadach XX wieku.⁴⁷⁸ Techniczna doskonałość oraz swego rodzaju ulotność sprawiły, iż Niżyński uznany został (obok Rudolfa Nuriejewa oraz Michaiła Barysznikowa) za jednego z trzech największych tancerzy wszechczasów. Aleksandr Benoit, twórca libretta do *Szeherazady*, opisał występ Niżyńskiego jako skrzyżowanie człowieka-kota z człowiekiem-wężem – „demonicznie zwinnego, sfeminizowanego i jednocześnie budzącego grozę”.⁴⁷⁹ Orgiastyczny charakter baletu, eksponujący niezaspokojoną seksualność orientalnego haremu, był *novum* na stroniącym od wszelkiej erotyki apollińskim baletowym gruncie. Przedstawiana na baletowej scenie miłość była do tej pory ‘czysta’ i pozbawiana śladów cielesności. Wraz z *Szeherazadą* na teatralne deski wkroczyła wybujała seksualność drażniąc i fascynując paryską publiczność, która łaknęła spektakli łączących w sobie erotykę oraz koloryt odległych krain.

W 1911 roku Fokin wystawił *Pietruszkę*, balet inspirowany rosyjską tradycją jarmarcznych przedstawień kukiełkowych. W tytułową postać szmacianej lalki wcielił się Niżyński, który wraz z Tamarą Karsawiną oraz Aleksandrem Orłowem zaprezentowali francuskiej widowni dzieje trójkąta miłosnego rozgrywającego się pomiędzy dobrym, aczkolwiek naiwnym Pietruszką, piękną i uwielbiającą adorację Baleriną oraz podstępny i złośliwym Maurem. Tło wszelkich wydarzeń stanowiły tu realia rosyjskiego jarmarku odbywającego się w okresie zapustów. Cała intryga polegała na tym, iż na drodze do serca ponętnej Baleriny Pietruszce stanął bezwzględny Maur. Pomiędzy konkurentami dochodzi do starcia. Zdolny do miłości i wiążącego się z nią cierpienia tytułowy bohater zostaje skrzywdzony i upokorzony. Dramat *Pietruszki* to alegoria ludzkiej krzywdy.⁴⁸⁰ W szerszym kontekście społeczno-politycznym w balecie tym można doszukiwać się ukrytej rebelii, buntu ciemionych przeciwko

⁴⁷⁷ T. Nasierowski: *Gdy w mięśniach rodzi się obłąd*. Warszawa 1998. s. 38.

⁴⁷⁸ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 303. Tłum. T. D.

⁴⁷⁹ R. Burt: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London 2007. s. 69.

⁴⁸⁰ I. Turska: *Przewodnik...* s. 258.

ciemieżycielom. Dla Niżyńskiego rola Pietruszki była kolejną okazją zaprezentowania nieskazitelnej techniki oraz artystycznej ulotności – jednym słowem geniuszu, dzięki któremu wykonanie przez niego tej partii zapisało się na kartach baletowej historii otwierając Niżyńskiemu drogę do opracowywania własnych choreografii.

Niżyński w swych choreografiach odrzucił wypracowaną przez Fokina baletową poetykę. W Fokinowskiej twórczości widział przede wszystkim kontynuację starej petersburskiej tradycji – dziewiętnastowiecznej ‘lukrowanej’ baletowej estetyki.⁴⁸¹ Podobnego zdanie był również Strawiński, dla którego Fokin zatrzymał się gdzieś w połowie obranej przez siebie drogi. Kompozytor postrzegał Niżyńskiego natomiast jako wizjonera potrafiącego tchnąć nowe życie w skostniałe ramy baletu.

Istotną dla Niżyńskiego i Strawińskiego nie była autentyczność materiału źródłowego, ale znaczenia, które, w jego fragmentarycznej formie, ewokował w zdezorganizowanym, modernistycznym kontekście oraz afektywne zderzenie, jakie można by osiągnąć poprzez jego użycie.⁴⁸²

Niżyński dążył do odarcia ruchu ze sztucznej artyficyjności oraz przywróceniu mu naturalnego i ekspresyjnego przebiegu. Mimo to nie dbał o realizm w przedstawianiu tańców narodowych czy ludowych, co stanowiło dla Fokina niemalże dogmat. Czerpiąc inspirację z folkloru Niżyński zainteresował się w znacznie większym stopniu geometrią oraz przestrzennym rozplanowaniem tańca, niż jego stylistyką.⁴⁸³ Premiera pierwszego baletu w choreografii Niżyńskiego odbyła się w 1912 roku. Było to *Popołudnie Fauna*. Muzykę do tego baletu skomponował Claude Debussy. Scenografię zaś zaprojektował Leon Bakst. Choreografia w *Popołudniu Fauna* zorientowana była horyzontalnie. Na jej strukturę składały się właściwie różne kombinacje kroków chodzonych. Muzyka budowała senno-impresjonistyczną atmosferę, podczas gdy taniec ewokował, budzące się w Faunie na skutek obcowania z Nimfami, pożądanie. Niżyński, aby oddać odpowiedni charakter spektaklu, wnikliwie studiował grecką sztukę pochodzącą z okresu archaicznego.⁴⁸⁴ W zabiegu tym pomogła mu także lektura prac Paula Gauguin, w których Niżyński dostrzegł wiele odniesień oraz inspiracji prymitywizmem. O swym balecie choreograf pisał następująco:

Moje dzieło nie jest tak naprawdę baletem. Jest to całkiem nowa rytmiczna, muzyczno-choreograficzna kompozycja. Moja formuła brzmi –

⁴⁸¹ R. Burt: *The Male Dancer...* s. 73.

⁴⁸² Ibidem. s. 74. Tłum. T. D.

⁴⁸³ Ibidem. s. 74.

⁴⁸⁴ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 308.

surowa rzeźba w powiązaniu z muzyką. Moja próba jest wyrazem pragnienia zwrócenia uwagi na nowy, interesujący etap w rozwoju choreografii. W mojej formule ruchu zaakcentuję mechanizm gestu i linii. Zastosowałem w choreografii teorię malarzy kubistów, którzy malują swoje obrazy przy pomocy sześciątów, kółek, trójkątów i innych tego typu elementów.⁴⁸⁵

Faun poruszał się po scenie z posagowym chłodem. Jego 'płś' był introwertyczny. W choreografii nie było dekoratywności. Fizyczność ruchu podkreślała jego instynktowny charakter.⁴⁸⁶ Przesiąknięty seksualnością taniec był ascetyczny i pełen dystansu. Niżyński nie dopuszczał ekspresji na twarzach tancerzy. Wszystko odbywało się na poziomie ciała. To ono było nośnikiem wszelkich znaczeń. Daleka od baletowych konwencji motoryka Fauna była czysta i naturalna. Celowe odrzucenie dziewiętnastowiecznej tradycji tańca scenicznego pozwoliło wytworzyć „ideologiczną przestrzeń dla baletu, który był poza społecznymi normami”.⁴⁸⁷ *Popołudnie Fauna* było spektaklem prowokacyjnym. Epatowanie zwierzęcą, magnetyczną seksualnością doprowadziło Niżyńskiego podczas jednego ze spektakli do spontanicznego, publicznego aktu samogwałtu. Balet ten, podobnie zresztą jak wystawiona dwa lata wcześniej *Szeherazada*, zapoczątkowały otwarcie się apollinijskiego w swej naturze baletu na dionizyjskie doznania. Poszerzenie granic baletowej poetyki nastąpiło na trzech płaszczyznach: w zakresie języka tańca, tematyki spektakli oraz podejścia do ludzkiej cielesności. Na tych obszarach również szala, utrzymująca się dotychczas po stronie pełnego dostojęstwa i stateczności Apollina, stopniowo opadać zaczęła w stronę dionizyjskiego szaleństwa oraz dzikości.

Wystawione w 1913 roku *Święto wiosny* to kolejny balet Niżyńskiego. Balet ten uważany jest za najwybitniejsze dzieło w karierze choreografa, a patrząc z szerszej perspektywy za moment przełomowy w dziejach baletu.⁴⁸⁸ *Święto wiosny* niewątpliwie wprowadziło tę dziedzinę sztuki w XX wiek. Inscenizacja pradawnego słowiańskiego obrzędu doskonale wkomponowała się w modernistyczny pejzaż.⁴⁸⁹ Pierwotność i surowość przedstawionego przez Niżyńskiego rytuału na wielu płaszczyznach stała się paralełą nowoczesnego i dynamicznie rozwijającego się świata. Obieg rytualnej energii zdawał się współgrać z energiami zmechanizowanej epoki, choć zdaniem niektórych

⁴⁸⁵ Cyt. za: T. Nasierowski: *Gdy w mięśniach...* s. 47.

⁴⁸⁶ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 309.

⁴⁸⁷ C. Lee: *Ballet in...* s. 76-77.

⁴⁸⁸ T. Nasierowski: *Gdy w mięśniach...* s. 50.

⁴⁸⁹ Zob. M. Eksteins: *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Warszawa 1996.

balet Niżyńskiego wyprzedził znacznie jej realia. Jacek Marczyński w swym wstępie do pierwszego polskiego wydania *Dzienników* Niżyńskiego pisał, iż:

Niewiele dzieł na przestrzeni całych dziejów ludzkości zostało przyjętych tak burzliwie jak właśnie ten balet. Na widowni Théâtre des Champs-Élysées doszło do rękoczynów między zwolennikami a przeciwnikami. Jednych razila agresywna muzyka, inni protestowali przeciw samemu baletowi. Jak pisał o *Święcie wiosny* jeden z paryskich krytyków: „W całym balecie nie ma ani jednego położenia ruchu, ani jednego położenia ciała, które świadczyłoby o gracji, lekkości, szlachetności, pięknie i wyrazistości tańca”. Niżyński bowiem tematem baletu uczynił pogańskie obrzędy prastłowiańskie, nigdy dotąd nie pokazywane na scenie, akcentował zmysłowość i prymitywizm, co nie dało się w żaden sposób pogodzić z obowiązującą estetyką. Podporządkował taniec nie linii melodycznej, ale pulsującemu, nerwowemu rytmowi, którym przepełniona jest muzyka Strawińskiego.⁴⁹⁰

Trwający dzień i noc obrzęd rozpoczyna pojawienie się Starej Czarownicy, która czuwa nad poprawnością wykonywanych przez młodych członków społeczności działań tanecznych. Scenografia przedstawia surowy, skalisty krajobraz. Na scenie widoczny jest podział na grupy mężczyzn oraz kobiet. Pojawia się Stary Mędrzec, który, całując ziemię w centralnym punkcie rytualnej przestrzeni, staje się ogniwem łączącym jej energię z energią pochodzącą z góry (nieba, słońca, kosmosu). Energia spływa i wypełnia tańczących. Taniec plemienny nabiera na sile. Wzrasta również jego dynamika. W choreografii dominuje formacja koła i korowodu. W odpowiednim momencie siła akompaniamentu bębnow narasta. Rozpoczyna się agon dwóch rywalizujących grup młodzieńców. Ich działania studzi Mędrzec. Tańczący padają na ziemię adorując ją i celebrując jej moc. Hołd złożony życiodajnej ziemi wieńczy ekstazy taniec kończący pierwszą część obrzędu. Zapada zmrok. Wokół ogniska ‘podrygują’ dziewczęta. Z czasem ich taniec staje się coraz bardziej uporządkowany. Dookoła centralnego punktu wyznaczonej przestrzeni tancerki formułują dwa poruszające się w przeciwnym kierunku okręgi. Jedna z dziewcząt zostaje wybrana do złożenia w ofierze. Decyduje o tym fakt upadku na ziemię. Wybranka, zajmując centralny punkt, rozpoczyna cały ofiarniczy proces. Początkowo stoi nieruchomo w wyznaczonym dla niej miejscu. Wokół niej w różnych formacjach kolistych ‘płaszają’ jej współplemieńcy. Role się odwracają. Dziewczyna zaczyna tańczyć, podczas gdy reszta

⁴⁹⁰ W. Niżyński: *Dziennik*. Warszawa 2000. s. 19.

zamiera. Z czasem grupa zaczyna pulsować i wtórować Wybrance w tańcu. Młodzież niczym w transie zaczyna wirować dookoła ofiary. Na scenie pojawia się ubrana w niedźwiedzie skóry starszyzna. Swym tańcem przywołuje duchy przodków. Rytuał osiąga kulminacyjną fazę. To moment, w którym świat przodków oraz świat żywych zaczynają współtworzyć jedną przestrzeń. Ruch ulega intensyfikacji. Prowadzący do wyczerpania taniec Wybranki oparty jest na skokach i obrotach – elementach posiadających zdolność wprowadzenia tańczącej w oszołomienie. Dziewczyna pada nieprzytomna na ziemię, po czym starszyzna w ostatecznym geście ofiarniczym wynosi jej ciało ku niebiosom. Tak kończy się prasłowiański obrzęd. Tancerze w spektaklu, zgodnie z choreograficzną koncepcją, byli prymitywnie bestialscy. Cykliczność i cyrkulacyjność ruchu eksponowały rytualny charakter baletu. Prowadząca do wyczerpania intensywność działań tanecznych wprowadzała tańczących w odpowiedni stan świadomości. Dynamika choreografii kontrastowała z jej statycznymi komponentami. Estetyka ruchu nie stanowiła kwestii pierwszorzędnej. Dla Niżyńskiego ważna była jego precyzja oraz fizyczna obecność, która w ścisłym powiązaniu z partyturą Stawińskiego w sposób magnetyczny oddziaływały na paryską publiczność. Daleki od baletowych kanonów piękna ruch ciążył ku ziemi. Stopy tancerzy zwrócone były do wewnątrz. Choreografia współgrała z surowym brzmieniem muzycznego akompaniamentu. Ruch uporządkowany przechodził w aleatoryczny. Taneczną ekstazę oraz szaleństwo gasił bezruch, który komunikował ‘martwe momenty’ w przebiegu rytuału. W strukturze choreograficznej całego wydarzenia dominowały gwałtowne skoki. Ważny element każdej sekwencji tanecznej stanowił punkt, w który wpatrzono były oczy tańczących. Linie wyznaczone przez spojrzenia tancerzy wyznaczały kierunek przepływu energii. Przestrzenne wzory tworzone przez członków plemienia przeznaczone były dla odbiorcy obserwującego cały obrzęd z góry.

Recepcja *Święta wiosny* zdecydowanie nosiła znamiona ambiwalencji. Od zachwyty wyrażonego przez francuskich intelektualistów po całkowitą pogardę głównie ze strony kabotynów. Wielu Paryżan widziało przecież w spektaklu tym oznakę upadku zachodniej myśli i cywilizacji. Balet Niżyńskiego uznany został przez jednego z paryskich krytyków za: „Dionizyjską orgię wyśnioną przez Nietzschego i przywołaną na jego profetyczne życzenie, by być ostrzegawczym światłem dla pędzącego w stronę śmierci świata”.⁴⁹¹ Dzięki rekonstrukcji dokonanej w latach osiemdziesiątych XX wieku

⁴⁹¹ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 319. Tłum. T. D.

przez Millicent Hodson i Kennetha Archera geniusz *Święta wiosny* w swym oryginalnym kształcie przemawia również do naszych pokoleń ciągle jeszcze zadziwiając i fascynując swym szaleństwem, wyjątkowością oraz niepowtarzalnością.

Modernistyczna kultura artystyczna przesiąknięta była charakterystycznymi dla epoki ‘-izmami’. Zjawiska literackie, plastyczne, muzyczne i teatralne wzajemnie się przenikały i na siebie oddziaływały. Diagilew, chłonąc każdy nowy nurt, próbował przeszczepić go na grunt wypowiedzi artystycznej twórców z nim współpracujących. Dla impresaria balet będący syntezą wielu sztuk jawił jako narzędzie opisu współczesnego mu świata. Leonid Miasin, który w roku 1915 na okres siedmiu lat objął posadę naczelnego choreografa *Baletów Rosyjskich*, w swych dziełach chętnie posiłkował się modnymi, nowoczesnymi prądami. W pracy twórczej łączył podejście intelektualistyczne z instynktownym.⁴⁹² Artysta chętnie korzystał również z osiągnięć tworzących przed nim choreografów. Nie starał się za wszelką ceną odrzucić dorobku Fokina czy Niżyńskiego. Ich dzieła uważał za wielce inspirujące. Ochoczo studiował także modernistyczną rzeźbę oraz malarstwo, do czego zachęcał go sam Diagilew.⁴⁹³ W wystawionym w 1917 roku balecie *Parade* nawiązał Miasin do rozwijającego się wówczas futuryzmu. Libretto do tego spektaklu opracował Jean Cocteau. Autorem kubistycznej scenografii był Pablo Picasso. Muzykę natomiast skomponował Erik Satie, który w swej partyturze ulokował gwizdki, odgłosy maszyneryi oraz stukot maszyn do pisania. *Parade* było baletem conceptualnym, opartym w znacznie większym stopniu na pomyśle, idei, niż na określonej fabule. Miasin wzbogacił strukturę choreograficzną przedstawienia o ruch mechanistyczny, elementy codziennej motoryki człowieka oraz elementy rytmicznego stepu.⁴⁹⁴ Kubistyczny pejzaż zaprezentowany na scenie uwydatniony został przez ostry, geometryczny rysunek kreowany przez tancerzy. W swym spektaklu choreograf wykorzystał również elementy brodneyowskich rewii i wodewili, z którymi zetknął się podczas jednego z cyklicznie odbywanych przez zespół Diagilewa tournée po Stanach Zjednoczonych.⁴⁹⁵ Miasin współpracował także z Picassem nad wystawionym w 1919 roku baletem *Le Tricorne*. Spektakl ten wykorzystujący muzykę Manuela de Falli inspirowany był hiszpańskim folklorem. Jego tytuł pochodził od noszonego w Hiszpanii przez burmistrzów trójgraniastego

⁴⁹² C. Lee: *Balet in...* s. 258.

⁴⁹³ Ibidem.

⁴⁹⁴ Ibidem. s. 259.

⁴⁹⁵ I. Turska: *Krótki zarys...* s. 215.

kapelusza.⁴⁹⁶ Balet był dość lekką, pełną humoru i satyry opowieścią o awansach podstarzałego Corregidora do pięknej Młynarki, która, kokietując urzędnika państwowego, pragnie dać Młynarzowi nauczkę za flirtowanie z innymi pannami. Miasin w układach tanecznych posłużył się krokami różnych pochodzących z Półwyspu Iberyjskiego tańców, jak bolero, fandango, sevilla, farucca czy jota.⁴⁹⁷ Wykorzystał także barokowego menueta, który kontrapunktował ognistość hiszpańskiego folkloru tanecznego.

W 1922 roku stanowisko choreografa Baletów Rosyjskich po Masinie objęła siostra Niżyńskiego, Bronisława. Współpraca Niżyńskiej z instytucją Diagilewa trwała zaledwie trzy lata. Mimo to udało się jej, mimo licznych sporów z pracodawcą, wystawić kilka wielkopomnych dzieł baletowych. *Wesele* zaliczane jest do najważniejszego i najwybitniejszego baletu w całym artystycznym dorobku Niżyńskiej.⁴⁹⁸ Wielu widziało w spektaklu tym bezpośredniego spadkobiercę *Święta wiosny*. Obrzędowy charakter przedstawienia skłonił krytyków do poszukiwania czytelnych paralel. Partytura w przypadku *Wesela* również wyszła spod pióra Strawińskiego. Na wielu płaszczyznach Niżyńska z pewnością podążyła ścieżkami wydeptanymi przez jej brata. Dużo jednak także w te przedsięwzięcia włożyła od siebie. Podstawową różnicę pomiędzy obydwojema baletami stanowił kontekst religijno-magiczny. Tematyka *Wesela* pochodziła, podobnie jak w przypadku baletu jej brata, z rosyjskiej tradycji obrzędowej. Tym razem jednak całe wydarzenie przesiąknięte było nie tylko pogańskimi wierzeniami, ale również chrześcijańską wiarą. Weselny ceremonial przedstawiał zderzenie elementów przedchrześcijańskich z prawosławną doktryną. Na balet składały się cztery obrazy: Błogosławienie Panny Młodej, Błogosławienie Pana Młodego, Zaślubiny oraz Uczta Weselna.⁴⁹⁹ W widowisku ważną rolę odgrywała architektura układów zbiorowych, co stanowiło efekt zainteresowań Niżyńskiej rozwijającym się w Rosji Sowieckiej konstruktywizmem. Całość była surowa w formie. Choreografię cechowała abstrakcyjność. W tanecznym rysunku dominowała czystość i precyzja. Wykorzystanie techniki puent nie miało na celu pastiszu baletowej konwencji, tylko spotęgowanie nerwowości Panny Młodej.⁵⁰⁰ Na scenie widoczny był podział na grupę chłopców i grupę dziewczyn. W grupie męskiej

⁴⁹⁶ I. Turska: *Przewodnik...* s. 360.

⁴⁹⁷ Ibidem. s. 359-360.

⁴⁹⁸ R. Burt: *The Male Dancer...* s. 79.

⁴⁹⁹ I. Turska: *Przewodnik...* s. 367-368.

⁵⁰⁰ R. Burt: *The Male Dancer...* s. 80-81.

dominował ruch kolisty, natomiast w grupie żeńskiej linearny. Ważnym elementem choreografii stanowiły budowane przez tańczących piramidy. Każdej z nich Niżyńska nadała odpowiednie znaczenie. W piramidzie dziewcząt energia przepływała w dół, podczas gdy w męskiej energia podążała do góry.⁵⁰¹ Dla każdej z grup choreografka wyznaczyła odpowiednią przestrzeń. Złączenie obu przestrzeni symbolizowało moment zaślubin, w czasie których przeciwieństwa – to, co męskie oraz to, co żeńskie – łączą się tworząc jedną całość. Tło akcji *Wesela* stanowiło niemalże nagi, surowy sceniczny horyzont. Scena podzielona była na dwa poziomy. Dualizm ten odzwierciedlał dwie płaszczyzny przedstawienia. Pierwszą z nich tworzyła obrzędowość spektaklu. Na drugą natomiast składała się inspirowana konstruktywizmem abstrakcyjna kompozycja muzyczno-architektoniczna. Wydłużenie poprzez odpowiedni efekt świetlny sylwetek postaci, które Niżyńska wzorowała na starej, prawosławnej ikonografii, dodawało im patosu, posągowości oraz odczłowieczenia.

W 1926 roku Diagilew zwrócił się do Niżyńskiej z prośbą o przygotowanie baletowej wersji *Romea i Julii*.⁵⁰² Libretto, zgodnie z Diagilewowską koncepcją, miało w dość luźny sposób nawiązywać do dramatu Szekspira. Widowisko zaprezentowało publiczności surrealistyczny pejzaż, będący syntezą podświadomych fantazji oraz świata rzeczywistych bytów – „absolutną realność, surrealityczność”, jak obraz ten określił Boris Kochno.⁵⁰³ Muzykę do spektaklu skomponował Constant Lambert. Scenografię zaś powierzono przygotowaniu Joana Miró i Maxa Ernsta. Rok później impresario poprosił o współpracę Miasina. Tematem nowego baletu tym razem uczyniono realia i nadzieje ofiarowane przez sowiecki model życia.⁵⁰⁴ Spektakl zatytułowano *Le Pas d'acier*, co w wolnym przekładzie oznacza ‘stalowy krok’. Muzykę skomponował Sergiusz Prokofiew. Imponujących rozmiarów scenografię zaprojektował Gieorgij Jakułow. Sceniczna konstrukcja (tu znów czytelna fascynacja rosyjskim konstruktywizmem) oddawała złożoność fabrycznych mechanizmów. Balet, portretując sowieckie życie, uwypuklił jego przebieg wyznaczany rytmami generowanymi przez fabryczny krajobraz. Miejsce akcji pierwszej części widowiska było wnętrze kolejowego dworca. Drugiej natomiast wielka fabryczna hala. Myślą przewodnią tego politycznie zaangażowanego baletu była gloryfikacja robotniczego życia oraz pogarda dla upadłych klas wyższych.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² C. Lee: *Balet in...* s. 269.

⁵⁰³ B. Kochno: *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York 1970. s. 237. Tłum. T. D.

⁵⁰⁴ C. Lee: *Balet in...* s. 270.

Jednym z ostatnich choreografów tworzących dla Diagilewa był wykształcony w Sankt Petersburgu George Balanchine. Już w latach szkolnych Balanchine, wiele eksperymentując, próbował rozbudować ugruntowane przez tradycję, baletowe słownictwo, co spotkało się z radykalnym potępieniem przez szkolne autorytety.⁵⁰⁵ Twórca ten przeformułował klasyczny idiom taneczny powołując do życia styl neoklasyczny. Balanchine w historii tańca uznawany jest za twórcę i czołowego przedstawiciela baletu neoklasycznego w XX wieku. Do najważniejszych jego prac pochodzących z okresu współpracy z Diagilewem należą dwa, wystawione w ostatnich latach istnienia Baletów Rosyjskich, balety: *Apollo i muzy* (1928) oraz *Syn marnotrawny* (1929). Muzykę do pierwszego z baletów przygotował Strawiński. Opracowując partyturę kompozytor inspirował się twórczością Bacha i Czajkowskiego. Spektakl ten należy uznać za taneczny esej, w którym Balanchine przedstawił wykreowany przez siebie neoklasyczny idiom posiadający solidne podstawy w tradycji tańca akademickiego, jednocześnie poszerzając jego instrumentarium, zachowując mimo to klasyczną naturę tanecznego języka.⁵⁰⁶ Na strukturę baletu składa się kilka tanecznych wariacji wykonywanych przez Apolla i towarzyszące mu Muzy, subtelne *adagio*, *coda* oraz stateczna apoteoza. Dla każdego z tancerzy Balanchine dobrał indywidualny kod ruchowo-gestywny o charakterze narracyjnym. Eksperymentując w zakresie baletowego słownictwa, choreograf nadał każdej pozie odpowiednią symbolikę eksponując dodatkowo jej rzeźbiarski charakter.⁵⁰⁷ Odrzucenie brawury i charakterystycznej dla twórczości Petipy ornamentowości póź sprawiło, iż Balanchinowski, klasyczny idiom nabrał nowoczesnego wymiaru. Taniec odznaczał się wyjątkowym liryzmem. Ramy baletu wyznaczały dwa wydarzenia: narodziny Apolla oraz jego wstąpienia na Olimp. Bohater rodzi się w bólu. Jako nowonarodzony jest tworem nieokrzesany, nie posiadającym kultury. Muzy z Terpsychorą na czele stopniowo cywilizują protagonistę oraz czynią jego dziecięce i barbarzyńskie energie bardziej poskromionymi. Apollo nabierając subtelności i wyrafinowania, uczy się, jak pełnić boską funkcję. Jego gwałtowny z początku ruch przekształca się w elegancki i stonowany 'płask'. Nad jego edukacją opiekę sprawują dwie klasyczne idee: Mądrość i Piękno.⁵⁰⁸ Balanchine wyeliminował typowy dla modernistycznej choreografii erotyzm, popisy akrobatyczne, rezygnację z techniki tańca klasycznego czy mistyczną lub

⁵⁰⁵ Ibidem. s. 271.

⁵⁰⁶ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 337.

⁵⁰⁷ C. Lee: *Balet in...* s. 272.

⁵⁰⁸ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 337.

milenijną wymowę. Wierny pozostał jedynie plastyczności tańca oraz spontanicznej i wolnej ekspresji. W przypadku *Syna marnotrawnego*, drugiego baletu, rzecz przedstawiała się nieco inaczej. Spektakl ten w zamierzeniu miał stanowić kontrast dla ‘chłodnego’, apollińskiego oblicza wcześniejszego baletu. Muzykę tym razem przygotował Prokofiew. Balanchine pracując nad baletem powrócił do Fokinowskiej koncepcji tańca jako środka dramatyzacji.⁵⁰⁹ Adaptacja biblijnej przypowieści pozwoliła choreografowi zaprezentować swój neoklasyczny styl. W choreografii pojawił się również stylizowany gest. Taniec podkreślał zmysłowość oraz pełną naiwnego okrucieństwa atmosferę baletu. W spektaklu pojawiło się także wiele scen komicznych i epizodów pantomimicznych. Balanchine, odrzucając ludowe czy obrzędowe inspiracje wcześniejszych choreografów Diagilewa, złożył hołd wykształconej w XVII wieku we Francji oraz w czasach Rosyjskiego Baletu Imperialnego tradycji tańca klasycznego.⁵¹⁰ Zdecydowanie odwracając się od Wschodu – od *Ognistego ptaka*, *Święta wiosny* oraz *Wesela* – choreograf powrócił do „humanistycznych korzeni zachodniej cywilizacji”.⁵¹¹ W swych pracach często odwoływał się do greckich czy renesansowych dzieł sztuki, czerpiąc z nich wizualne metafory dla potrzeb podejmowanych przez siebie tematów. Balanchine wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie swobodnie mógł dalej rozwijać wykształcony przez siebie neoklasyczny styl. Balety *Apollo i muzy* oraz *Syn marnotrawny* przetrwały po dzień dzisiejszy stając się częścią bogatego repertuaru założonego przez Balanchina zespołu New York City Ballet.

Apollińskie oblicze tanecznego modernizmu, które tak opiewał Balanchine, zepchnęło na dalszy plan rewolucyjny pod pewnymi względami geniusz Niżyńskiego. Balanchine często krytykowany był za produkowanie ‘bezduszných’, niemalże matematycznych choreografii.⁵¹² Jego słynne stwierdzenie, iż: „balet jest kobietą” pociągnęło za sobą ostrą polemikę. Przyczyniło się ono również do otwartej dyskusji nad płcią tańca. Dla Balanchina esencją wszelkich działań baletowych, podobnie jak w przypadku dziewiętnastowiecznego baletu, była balerina. Jednym z jego antagonistów okazał pochodzący z Francji Maurice Béjart.

Béjart przez wielu uznawany jest za spadkobiercę i kontynuatora zapoczątkowanej przez Niżyńskiego ‘odnowy’ baletu w dionizyjskim duchu. Béjart to

⁵⁰⁹ C. Lee: *Balet in...* s. 272.

⁵¹⁰ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 336-337.

⁵¹¹ Ibidem. s. 338. Tłum. T. D.

⁵¹² P. Stoneley: *A Queer History of the Ballet*. New York 2007. s. 102.

prawdziwy dionizyjczyk w apollińskim, baletowym świecie, dla którego balet to przed wszystkim mężczyzna. Zainteresowanie męskim tańcem, być może wynikające z seksualnych preferencji twórcy, sprawiło, iż twórczość Bójarta stanowiła, zdaniem Judith Lynne Hanna, antidotum dla sfeminizowanej hegemonii na baletowym gruncie.⁵¹³ Choreograf często powierzał wykonanie ról kobiecych swym tancerzom. Tak było w przypadku wystawionego w 1985 roku baletu *Salome*, w którym tytułową postać kreował mężczyzna. W wielu baletach w miejscu tradycyjnego żeńskiego *cors de ballet* obsadzał tancerzy. Również jako pierwszy twórca w dziejach baletu opracował męsko-męskie *pas de deux*. Inwersja oraz niejednoznaczność płciowa charakteryzowały większość prac Bójarta. Ludzka seksualność, wokół której i tak na przestrzeni kilku wieków kształtowania się baletu wybuchało wiele kontrowersji, dzięki temu Francuzowi w niespotykanej dotąd dawce wtargnęła na baletowe deski. Krytycy często zarzucali twórcy, iż prezentowana przez niego seksualność wychodziła znacznie poza granice przyjętych wówczas konwencji.⁵¹⁴ Bójart, próbując być może podać jakiegokolwiek wytłumaczenie, swój proces twórczy opisywał w sposób następujący:

Tworzenie baletu jest jak uprawianie miłości, nie robisz tego samemu...
Kiedy tworzę balet, próbuję wejść w formę tancerza, próbuję wkroczyć w
jego osobowość, w jego świat... Erotyzm jest wolą zaprzeczania śmierci;
jest afirmacją życia.⁵¹⁵

Prezentując na scenie taką dawkę ludzkiej seksualności, Bójartowi nie chodziło o płciowe niedopowiedzenie. Nie miało to także na celu przedstawienia jej przeciwieństwa, czyli całkowitej aseksualności. Bójartowskich tancerzy zawsze cechowała wyjątkowa świadomość własnej cielesności, erotyzm oraz zmysłowość. Taniec Jorge'a Donna, będącego ucieleśnieniem tanecznego stylu oraz estetycznych założeń, męskiej muzy choreografa, dla wielu jawił jako androgyniczny.⁵¹⁶ Androgynia często towarzyszyła baletowi na przestrzeni wieków. W przypadku dzieł Bójarta chodziło o przedstawienie uniwersalnej seksualności, która często oprócz przyjętej stereotypowej opozycji binarnej: męskie-żeńskie, może również istnieć pod postacią męsko-żeńskiej hybrydy oddziałującej zarówno na kobiety, jak i na mężczyzn. Sztuka baletu stała się w rękach choreografa doskonałym medium dla filozoficznej dysputy na temat współistnienia pierwiastka męskiego oraz żeńskiego, których synteza dopiero jest

⁵¹³ J. L. Hanna: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. London 1988. s. 144.

⁵¹⁴ Ibidem. s. 191.

⁵¹⁵ Cyt. za: Ibidem. s. 192.

⁵¹⁶ Ibidem. s. 224.

w stanie ukonstytuować idealną całość. Koncepcję tą Béjart zaczerpnął ze wschodnich systemów filozoficzno-religijnych, które znacząco wpłynęły na całą jego twórczość artystyczną. Tematem jednoaktowego, filozoficznego baletu *Bhakti* (1968) było spotkanie trzech młodych wędrowców z trzema bóstwami, z którymi każdy z bohaterów się utożsamia. Duety wykonywane przez bogów i ich żony prezentowały młodzieńcom buddyjską ideę wszechmiłości.⁵¹⁷ Finałowe zespolenie boga Sziwy z boginią Szakti symbolizowało złączenie fizycznego i duchowego aspektu miłości, który tworząc pełnię zjawiska gwarantuje poczucie szczęścia.

Refleksyjność znalazła swe odbicie również w innych baletach Béjarta. W wystawionej w 1955 roku *Symphonie pour un homme seul* twórca pokazał samotnego mężczyznę bezradnie miotającego się w świecie własnych bolesnych doświadczeń. W przypadku opartej na filozofii Jean-Paula Sartre'a *Sonate à trois* choreograf, zamykając trzy postaci, jednego mężczyznę i dwie kobiety, w jednym pokoju, przedstawił klaustrofobiczny klimat wynikający z niemożności porozumienia się. Prześiąknięty egzystencjalizmem spektakl *Baudelaire* (1968) ukazywał różne epizody z życia poety. W widowisku tym Béjart posłużył się scenicznym kolażem. Tym posunięciem nawiązał do modnego wówczas pop-artu. Choreograf często wplatał pomiędzy układy choreograficzne słowo mówione lub śpiew. Niejednokrotnie wykorzystywał także projekcje filmowe. Wszelkie tego typu zabiegi miały prowadzić do popularyzacji sztuki baletowej i zapewnienia jej masowej widowni, jaką zdobyło kino. Z pochodzącej z 1964 roku inscenizacji *La Neuvième Symphonie* Béjart, wykorzystując muzykę Ludwiga van Beethovena, uczynił megawidowisko, w którym udział wzięło około 250 muzyków i śpiewaków oraz 80 tancerzy.⁵¹⁸ W przedstawieniu dodatkowo pojawiły się wygłaszane w języku francuskim i niemieckim fragmenty prac Nietzschego. W choreografii oprócz techniki tańca klasycznego twórca posłużył się również akrobatyką oraz sekwencjami pochodzącymi z tańców afrykańskich i hinduskich. Całość oczywiście epatowała seksem i zmysłowością. Poza spektaklami filozoficznymi ważną część dorobku Béjarta stanowiły dzieła o charakterze rytualnym. Jego obrazoburcza, jeżeli w przypadku tego baletu w ogóle określenie to ma prawo bytu, seksualnie naładowana, atawistyczna wersja *Święta wiosny* (1959) prezentowała odwieczny konflikt płci. Spektakl *Pli Selon Pli* (1975) portretował życie człowieka jako ciąg cyklicznych zdarzeń.⁵¹⁹ Pojawiająca

⁵¹⁷ I. Turska: *Przewodnik...* s. 34-35.

⁵¹⁸ J. Homans: *Apollo's Angels...* s. 441.

⁵¹⁹ J. L. Hanna: *Dance, Sex...* s. 188.

się na scenie postać o białej twarzy, utożsamiana z demiurgiem, mocami natury czy fatum, reprezentowała siłę mogącą powołać do życia, ale także życie to odebrać. W przypadku składającej się z dziewięciu scen *Messe pour le temps présent* (1967) akompaniament stanowiła muzyka indyjska i tybetańska. To obrzędowe widowisko w swej stylistyce łączyło elementy pochodzące z religii katolickiej, hinduizmu oraz buddyzmu. Baletowa adaptacja Goethowskiego *Fausta* świadczyła o pewnym ukierunkowaniu zainteresowań i poszukiwań Bójarta. W spektaklu *Notre Faust* (1975) twórca wykorzystał muzykę Jana Sebastiana Bacha oraz tradycyjne argentyńskie tanga. Faustowskie dążenie do pełni szczęścia przedstawione zostało jako uniwersalne i niezniszczalne. Seksualne w swej naturze *pas de deus* Fausta i Mefistofelesa symbolizowało starcie dobra i zła, dwóch stron określających ludzkie jestestwo. W osiągnięciu szczęścia na drodze bohatera stali również trzej upadli aniołowie: Lucyfer, Szatan oraz Belzebub, którzy w zmysłowym *pas de trois* planowali swe nikczemne zamiary. Wystawiony w 1971 roku balet *Nijinsky - clown de Dieu* stanowił hołd złożony wielkiemu reformatorowi sztuki baletowej. Kontynuatorem obranego przez Niżyńskiego kierunku rozwoju baletu był właśnie Bójart. Na spektakl składały się luźno powiązane epizody z życia tancerza. Spoiwem łączącym je była lektura napisanych przez Niżyńskiego *Dzienników*. W strukturze choreograficznej pojawiły się także cytaty z oryginalnie wykonywanych przez Niżyńskiego baletowych ról. Najslawniejszym jednak baletem Bójarta, stanowiącym jego znak firmowy, było wystawione w 1961 roku do muzyki Maurice'a Ravela *Bolero*. Choreograf wielokrotnie później reinscenizował ten spektakl. Genialna w swej prostocie konstrukcja baletu uwypuklała narastający i coraz bardziej zintensyfikowany podkład muzyczny. Na środku sceny na platformie (stole), specjalnie wyznaczonej przestrzeni, tańczyła solistka. Wokół platformy (stołu) 'płasała' horda mężczyzn. Pomiędzy tancerką i tancerzami odbywał się kinetyczny dialog, który stopniowo przeradzał się w adorację. Początkowo prosty ruch wraz z rosnącym instrumentarium w akompaniamencie nabierał złożoności. Intensyfikacja oznaczała wzbierające pożądanie. Myśl przewodnia była czytelna. Kolektyw może adorować swój 'obiekt kultu', mimo to nie może go ani zdobyć, ani osiąść. *Bolero* z biegiem lat doczekało się trzech podstawowych wersji.⁵²⁰ Choreografia nie uległa zmianie. Zmieniła się jedynie płęć 'obektu kultu' oraz tańczącej u jego stóp zbiorowości. W oryginalnym kształcie tancerce wtórowali mężczyźni. W drugiej wersji

⁵²⁰ I. Turska: *Przewodnik...* s. 44-45.

miejsce solistki zajął solista, a wokół platformy, na której tańczył, znajdowały się tancerki. W przypadku trzeciej wersji na scenie pojawili się wyłącznie mężczyźni adorujący męski 'obiekt kultu'. Nad artystyczno-filozoficznymi zainteresowaniami i poszukiwaniami Bójarta pieczę sprawował żywioł dionizyjski. Twórca jako pierwszy i jeden z nielicznych bohaterem spektaklu baletowego uczynił Dionizosa. W 1983 roku, aby celebrować orgiastyczny charakter uwielbiającego wszelkie przyjemności, greckiego boga, choreograf wystawił balet zatytułowany *Dionysos Suite*. Widowisko to opiewało i gloryfikowało nienasycony, pełen pasji i namiętności impuls krążący w każdym człowieku. Czytelne były także wątki homoerotyczne, zwłaszcza w seksualnej rywalizacji tworzących na scenie półkole młodych tancerzy.

Wraz z Bójartem na baletową scenę wkroczyły niespotykane dotąd pokłady ludzkiej seksualności i sensualności. Swą twórczością i artystycznymi poszukiwaniami choreograf przechylił baletową szalę w stronę 'ciemnej' dionizyjskiej natury, kontynuując proces rozpoczęty przez samego Nijżyńskiego. Balanchine i Bójart wypracowali dwa przeciwległe paradygmaty w zakresie sztuki baletu w XX wieku. Balanchinowski 'chłodny' neoklasycyzm stanowił kontrast dla hedonistycznego, 'gorącego' stylu Bójarta. Wielu baletowych twórców w swych choreografiach stosowało się do któregoś z paradygmatów. Wielu również łączyło oba z nich, kształtując własny, idiosynkratyczny język tanecznej wypowiedzi. Świat baletu w drugiej połowie XX wieku mienił się eklektyzmem i stylistycznym bogactwem. Spektakle baletowe przestały być oparte na technice tańca akademickiego. Otwartość i różnorodność baletowego słownictwa zagwarantowała twórcom wolność ekspresji twórczej. Balet daleko odszedł od swej wykształconej w XIX wieku poetyki, stając się narzędziem opisu problemów współczesnego świata.

Reinterpretacja baletu

Druga połowa XX wieku przyniosła zmianę w ramach światopoglądu. Świat modernistycznych '-izmów' przeistaczać się zaczął w postmodernistyczną krainę 'postów-'. Postmodernizm jako formacja filozoficzno-artystyczna nie dbał ani o znaczeniową wyrazistość, ani o zakres znaczenia. Mimo to nurt ten, zdaniem Krystyny Wilkoszewskiej, to „znak naszego czasu wskazujący na drogi i bezdroża, na których

myśl obecna przełamuje przeszłość, by wyprowadzić nas ku przyszłości”.⁵²¹ Utożsamiający postmodernizm bardziej ze stanem ducha niż z nową epoką Jean-François Lyotard uważał, iż formacja ta odrzuciła modernistyczną obsesję kreowania wielkich metanarracji oraz tendencję dążenia do całości za wszelką cenę.⁵²² Postmodernizmu nie interesowała synteza czy integracja. Wręcz przeciwnie, nurt ten hołdował pluralizmowi i fragmentaryczności świata, co pociągało za sobą uprawnienie oraz równorzędność wielu dyskursów. Postmodernizm był silnie zakorzeniony w modernistycznym świecie. Dla niektórych to nic innego, tylko moderna poddana psychoanalitycznemu seansowi, a więc to, co modernizm starał się, świadomie lub nie, ukryć czy też wyprzeć.⁵²³ Ihab Hassan, wyliczając określone wyznaczniki, rozróżnił charakter obu epok. Do wyznaczników przemijającego modernizmu Hassan zaliczył: urbanizm, technologizm, dehumanizację, erotyzm, prymitywizm, antynomizm oraz eksperymentalizm.⁵²⁴ Natomiast pośród cech charakteryzujących postmodernizm myśliciel wyróżnił: nieokreśloność i fragmentaryczność, upadek norm i autorytetów, utratę ‘ja’ i utratę ‘głębi’, nieprzedstawialność, ironię oraz hybrydyzację (parodię, tawestację, pastisz).⁵²⁵ Zwolennicy postmodernizmu pojmują kulturę jako zbiór ‘strzępek i skrawków’.⁵²⁶ Każdy taki strzępek i skrawek prowadzi grę z innym strzępkiem lub skrawkiem. Kultura w ujęciu postmodernistów jawi się zatem jako seria gier słownych oraz tropów. Każdy jej tekst wchodzi w jakąś relację z innym tekstem, przy czym wszystko jest we władaniu relatywizmu. Jednym ze sposobów odczytania tekstu jest stworzona przez Jaquesa Derridę dekonstrukcja. Zabieg ten zakłada przekopywanie się przez znaczeniowe warstwy, aby w końcu dotrzeć do znaczeń ukrytych. Sam Derrida w dość przewrotny sposób o dekonstrukcji pisał, iż:

Dekonstrukcja jako taka nie redukuje się ani do metody (redukcja do czegoś prostszego), ani do analizy; wychodzi poza krytykę, nawet poza samą intencję krytyki. Dlatego nie jest negatywna, choć często mimo tylu zastrzeżeń tak się ją przedstawia. Według mnie, towarzyszy ona zawsze pewnemu pozytywnemu oczekiwaniu, powiedziałbym nawet, że nie odbywa się nigdy bez miłości.⁵²⁷

⁵²¹ K. Wilkoszewska: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000. s. 7.

⁵²² Ibidem. s. 11.

⁵²³ Ibidem. s. 13-14.

⁵²⁴ Ibidem. s. 129.

⁵²⁵ Ibidem. s. 129-130.

⁵²⁶ A. Barnard: *Antropologia*. Warszawa 2006. s. 233.

⁵²⁷ Cyt. za: A. Miś: *Filozofia współczesna. Główne nurty*. Warszawa 2000. s. 238.

Intertekstualność to kolejne modne hasło głoszone przez postmodernistów. Wywodząca się z Bachtinowskiej teorii intertekstualność zakłada, iż każdy tekst stanowi gęstą sieć zapożyczeń, odniesień czy klisz z teksów powstałych wcześniej.⁵²⁸ Tekst, stanowiąc mozaikę cytatów, uznać należy, zdaniem Julii Kristevy, za permutację innych tekstów.⁵²⁹ Postmodernistyczny pluralizm zakłada wszak wielość języków, poglądów, modeli świata, idiomów, punktów widzenia, zestawionych ze sobą w ramach jednego dzieła sztuki. Chris Jenks, który modernistycznej paradygmatowości, podrzędności i układowi waginalno-fallicznemu przeciwstawia postmodernistyczną syntagmatyczność, współrzędność oraz porządek polimorficzno-androgyniczny, uważa, iż nowy światopogląd „uświęca nieopisane dotąd bogactwo różnic w dzisiejszej seksualności, płci, etniczności, sztuce i pisarstwie”.⁵³⁰ Zabawa różnymi cytatami, mieszanie różnych porządków, synteza kodów kultury wysokiej z kodami kultury popularnej, genderowskie dywagacje – to niektóre z wyznaczników przenikających świat sztuki w postmodernistycznym świecie. Wyznaczniki te rzutowały także na kształt współczesnego baletu, w przestrzeni którego znalazło się miejsce na każdy rodzaj ekspresji oraz każdą tematyczną eksplorację.

W ostatnich dekadach XX wieku wielu twórców pokusiło się o reinterpretację dzieł baletowych. Na warsztat wzięto wówczas zarówno dziewiętnastowieczną klasykę baletu, jak i spektakle powstałe w pierwszej połowie XX wieku. Szukanie nowych jakości oraz nowych kluczy interpretacyjnych miało głównie na celu przybliżenie baletowego repertuaru publiczności, dla której balet w swym oryginalnym kształcie wydawać by się mógł nie do przyswojenia. Pierwszą baletową adaptację *Carmen* wystawił w 1949 roku Roland Petit.⁵³¹ Swoją spektakl ten francuski choreograf dość wiernie oparł na fabule opery Georges Bizeta. Od czasów premiery baletu wielu choreografów chętnie sięgało po ten materiał poszerzając przy okazji partyturę o suitę Rodiona Szczedrina. W celu zarysowania reinterpretacyjnego procesu przedstawię dwie, najciekawszych moim zdaniem, inscenizacji tego baletu. Twórcami tych, powstałych w ostatniej dekadzie XX wieku, spektakli byli: Mats Ek oraz Matthew Bourne – jedno z najciekawszych osobowości w świecie tańca współczesnego przełomu wieków.

⁵²⁸ A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2009. s. 334.

⁵²⁹ Ibidem. s. 335.

⁵³⁰ C. Jenks: *Kultura*. Poznań 1999. s. 193.

⁵³¹ I. Turska: *Przewodnik...* s. 54.

Ek jako pierwszy, posługując się techniką tańca współczesnego, dokonał reinterpretacji dziewiętnastowiecznej klasyki baletu.⁵³² Oprócz modyfikacji tanecznego idiomu choreografa interesowało także poszukiwanie nowych znaczeń. Postaci w spektaklach Eka nie są wyłącznie baletowymi kliszami. Ich działania wynikają z różnorodnej niejednoznaczności.⁵³³ Ekowscy bohaterowie dalecy są od eterycznych czy pełnych szlachetności pierwowzorów. Twórcę interesuje przede wszystkim ich psychologiczny aspekt. To postaci 'z krwi i kości' często przechodzące głęboką psychologiczną przemianę. Mimo tych zabiegów Ek nie narusza samego schematu baletu. Zmieniają się wyłącznie postaci oraz czasoprzestrzeń. Spektakle Eka są wielowymiarowe i posiadają wiele poziomów znaczeń. Wiele jest w nich również społeczno-politycznych, kulturowych, rasowych czy seksualnych odniesień.⁵³⁴ W wystawionej w 1982 roku *Giselle* miejscem, w którym rozgrywa się drugi akt, choreograf uczynił szpital psychiatryczny. Tak dobrana przestrzeń znacząco różni się od cmentarnego pejzażu oryginalnej inscenizacji. Natomiast w przypadku *Jeziora łabędziego* (1987) świat nierealnych bytów posłużył artyście do przedstawienia sennej fantazji odzwierciedlającej seksualną niepewność i ambiwalencję głównego bohatera. Na Ekowski choreograficzny styl wpływ wywarły różnorodne zainteresowania artysty. Zdobyte doświadczenie taneczne, aktorskie, reżyserskie oraz lalkowe rzutowało na kształt poetyki jego baletów. Odarcie baletowej klasyki z charakterystycznej dla niej baśniowej konwencji pozwoliło Ekowi na zaprezentowanie dramatycznej kondycji współczesnego człowieka.

Ek swoją wersję *Carmen* wystawił w 1992 roku. Dwa lata później dokonano rejestracji tego baletu. Na akcję przedstawienia składa się ciąg retrospekcji pojawiających się przed oczyma stojącego przed plutonem egzekucyjnym młodego oficera José. W tej trudnej chwili bohaterowi towarzyszy tajemnicza kobieta enigmatycznie określona jako M. Poruszająca się w sposób marionetkowy kobieta gestem ręki imituje ścięcie głowy skazanego. M – jak *muerte* (śmierć) lub *madre* (matka) – raz zwiastuje zbrodnie, innym razem troskliwie opiekuje się bohaterem. Figurę tą można również zinterpretować jako czuwające nad wydarzeniami fatum lub też jako jaźń młodego oficera, która stara się wyprzeć (wymazać) bolesne dla niego obrazy. José w myślach powraca do czasów beztróskiej zabawy swoich żołnierskich

⁵³² M. Bremser: *Fifty Contemporary Choreographers*. London 1999. s. 100.

⁵³³ Ibidem.

⁵³⁴ Ibidem. s. 101.

kompanów z ponętymi Cygankami. Po chwili na scenie pojawia się ubrana w czerwoną sukienkę i paląca cygaro Carmen. Cyganka nie zachowuje się jak inne dziewczęta. Jest znacznie bardziej agresywna i nachalna. Jej nieco prostacki sposób zachowania oraz utożsamiane z męskością palenie cygara odziera ją z cech typowo dziewczęcych. Carmen zaczyna swój taniec. Ruchowi zaczynają towarzyszyć okrzyki. Taniec przeradza się w kłótnię z Cyganami. W sercu oficera rodzi się uczucie i fascynacja wiejską *femme fatale*. W zmysłowej i uwodzicielskiej Habanerze Carmen tańczy w otoczeniu palących cygara mężczyzn. Choreografia dla niej przeznaczona jest o wiele bardziej dynamiczna i kontrastuje ze statycznymi pozami przyjmowanymi przez tancerzy. Po scenie tej następuje pierwsze *pas de deux* głównych postaci baletu. Carmen w tańcu tym skutecznie uwodzi José, mimo iż jej motoryka pozbawiona jest subtelności oraz wyrafinowania. Gest wyciągania czerwonej chustki z piersi oficera symbolizuje zdobycie jego serca. Partnerzy odnoszą się do siebie z czułością. Carmen partneruje i podnosi partnera. Zabieg ten w zamierzeniu Eka to celowe odwrócenie ról z klasycznego *pas de deux*. Na scenie pojawia się M, która towarzyszy José w radosnym i pełnym liryzmu tańcu komunikującym ulotność i błogość stanu zakochania. Kobieta roztacza opiekę nad bohaterem. W taborze cygańskim nadal trwa zabawa. Do miasta przybywa torreador Escamillo. Carmen, pojawiając się z zapalonym cygarem, kokietuje przybysza. Gest wyciągania czerwonej chustki tym razem z rozporka torreadora symbolizuje: po pierwsze jego uległość względem Cyganki, a po drugie seksualny charakter ich relacji, co odróżnia ją od romantycznego w charakterze związku z José. Taniec w *pas de deux* Carmen i Escamilla przypomina obopólne dręczenie się i manipulowanie. W grze tej obie postaci są sobie równe. Scenę tą obserwuje rozwścieczony José. Jego rozdygotane nerwy koi pojawienie się tajemniczej M. Kobieta steruje jaźnią i wspomnieniami bohatera. Przywołuje kolejną scenę miłosną oficera i Cyganki. Protagonisci wykonują drugie *pas de deux*. W choreografii pojawia się imitacja marszu weselnego, podczas którego Carmen trzyma w ustach zapalone cygaro, natomiast José trzyma w dłoniach bukiet czerwonych kwiatów. To kolejna gra Eka z płciowymi stereotypami. Taniec w scenie tej wzbogacony został o elementy dziecięcych igraszek, co łączyć należy z niewinnością działań scenicznych. Odnoszący coraz to większe sukcesy na arenie Escamillo powraca, by świętować razem z Cyganami. Torreador, ku rozpaczy oficera, uwodzi Carmen. Pomiędzy mężczyznami dochodzi do bójki. Walka o ukochaną imituje *corridó*. Na scenie pojawia się Carmen. Po krótkim tańcu zapala cygaro. Zdesperowany José sztyłem morduje Cygankę. Na

tym kończą się wspomnienia bohatera. Akcja spektaklu powraca do sceny egzekucji. Młody oficer pada od kul.

Twórczość Matthew Bourne'a wzbudziła w latach dziewięćdziesiątych spore zainteresowanie wśród brytyjskich krytyków baletu. Choreografa nie interesowały typowe dla tańca współczesnego formy abstrakcyjne. Bourne nie eksperymentował również z tanecznym językiem.⁵³⁵ Jako tancerz przeszedł gruntowny trening w zakresie różnych technik tańca współczesnego. Wybierane przez Bourne'a taneczne słownictwo trudno jest zdefiniować. Większość jego choreografii charakteryzuje aleatoryzm. Faktura tańca, zdaniem Bourne'a, zawsze powinna być odpowiednio dobrana do rozgrywającego się na scenie wydarzenia.⁵³⁶ Akcja spektaklu jest kwestią nadrzędną, taniec służy wyłącznie jako jej nośnik. Bourne jako wielki fan broadwayowskich musicali oraz hollywoodzkiej kinematografii stara się w swej twórczości łączyć elementy różnych poetyk w ramach jednej zwartej scenicznej kompozycji. Zabieg ten ma na celu wytworzenie 'teatralnej magii', świata scenicznej iluzji.⁵³⁷ Balety Bourne'a charakteryzuje narracyjność. Stanowią one sieć cytatów. Wiele jest w nich odniesień do ulubionych filmów i musicali Bourne'a. Z nich to bowiem choreograf czerpie inspiracje do swych baletowych reinterpretacji. Nawet nazwa założonej przez Bourne'a tanecznej kompanii *Adventures In Motion Pictures* sugeruje, iż na obraną przez twórcę linię repertuarową składają się spektakle będące hybrydami filmu, musicalu i oczywiście baletu.

Premiera Bourne'owskiej adaptacji *Carmen* odbyła się w 2000 roku. Bourne, w odróżnieniu od Eka, nie podążył w niej za tradycyjną fabułą baletu. Zbiór cech charakteryzujących główną bohaterkę choreograf rozłożył na dwie postaci: żonę właściciela garażu (zakładu mechaniki pojazdowej) Lanę oraz tajemniczego przybysza o imieniu Luca. Miłosny trójkąt zaprezentowany w wersji oryginalnej w reinterpretacji Bourne'a przybrał kształt czworokąta, którego wierzchołki stanowili Lana, Luka, siostra Lany Rita oraz jej narzeczony Angelo. Akcja baletu rozgrywa się latach sześćdziesiątych w małym amerykańskim miasteczku dość przewrotnie nazwanym Harmonia. Do miasteczka przybywa tajemniczy Luca od samego początku budząc żywe zainteresowanie jego mieszkańców. Pojawienie się w miasteczku obcego uwalnia skrywane przez członków jego społeczności żądze. Taki bieg wydarzeń doprowadza do

⁵³⁵ M. Bremser: *Fifty Contemporary...* s. 34.

⁵³⁶ Ibidem. s. 35.

⁵³⁷ Ibidem. s. 34.

zburzenia przyjętego miejskiego ładu i porządku. Grubiański i szorstki w obyciu Luca zatrudnia się jako mechanik samochodowy. Zwraca na siebie uwagę pięknej i ponętnej Lany, która tańcząc zmysłową Habanerę skutecznie uwodzi nowoprzybyłego twardziela. Erotyczna atmosfera gęstnieje. W pracownikach zakładu zaczyna wzbierać libido. Luca kieruje swoje zainteresowanie również w stronę Angela, niepokojąc tym zakochaną w chłopcu Ritę. Na scenie odbywa się orgia, po której mieszkańcy zastygają w pozornym spełnieniu. Jedynie Rita nie daje się zwieść erotycznej atmosferze, przewidując w pojawieniu się obcego same kłopoty. Romans Lany i Luci kwitnie. Chciwi bohaterowie, knując nieczny plan, postanawiają pozbyć się męża Lany. Winą za morderstwo zostaje obarczony niewinny Angelo, który dopiero za więziennymi kratami zdaje sobie sprawę, iż padł ofiarą podłej intrygi. Akcja toczy się dalej. Życie Lany i Luci nie układa się najlepiej. Hazard i skłonność do nadużywania przez Lucę alkoholu prowadzą do coraz częstszych kłótni pomiędzy kochankami. Dodatkowo bohatera zaczynają dręczyć wyrzuty sumienia. Rita odwiedza znajdującego się w więzieniu Angela. Jego los nie jest dziewczynie obojętny. Angelo prowadzony chęcią zemsty, ucieka z więzienia. Bohater, wcześniej niewinny i nieporadny, za więziennymi kratami przeradza się w 'zimnego' i bezwzględneho. Wykonując pełne desperacji *pas de deux* stara się manipulować zakochaną w nim Ritą. W miasteczku dochodzi do kolejnej zbrodni. Angelo w akcie zemsty mierzy z pistoletu do Luci. Nie jest jednak w stanie go zabić. Pomiędzy bohaterami dochodzi do bójki. Po broń sięga Lana, która, zdając sobie sprawę, iż pojawienie się w miasteczku obcego (obcej niszczycielskiej siły) doprowadziło jedynie do jego upadku, z zimną krwią zabija go. Tak kończy się balet. Bourne swoją reinterpretację określił jako 'erotyczny thriller', dookreślając w ten sposób charakter przedstawienia. Wybrani przez niego tancerze poza odpowiednim warsztatem tanecznym musieli również wykazać się sporymi umiejętnościami aktorskimi. Każdemu z nich choreograf powierzył określoną postać do zagrania i zatańczenia. W spektaklu Bourne'a czytelne są cytaty z filmowych kryminałów. Dość znaczącą inspiracją był także amerykański remake filmu *Listonosz dzwoni zawsze dwa razy*. Bourne'owska gra z oryginalnym kształtem baletowej wersji *Carmen* widoczna jest już w tytule adaptacji. *The Car Man* oznacza 'faceta od samochodów'. Pojawienie się jednak w miasteczku Harmonia tej, symbolizującej zgubną siłę, figury było katastrofalne w skutkach.

Ek i Bourne, reinterpretując baletową klasykę, uwypuklili jej ponadczasowość i sprawili, iż choć na chwilę wzrosło zainteresowanie baletową sztuką. Balet przebył

długą drogę od swych korzeni wywodzonych z nowożytnej renesansowej kultury tanecznej po dowolną jego adaptację w ostatnich dekadach XX wieku. Nigdy jednak nie przestał fascynować coraz to nowych pokoleń twórców. Nigdy również nie stracił swej publiczności będącej wierną jego pięknu oraz ideom. Balet stanowi dość wdzięczny przedmiot badań. Jednak niewielu badaczy, zwłaszcza na gruncie polskim, podejmuje próbę zmierzenia się z tą dziedziną sztuki. Nastawienie antropologiczne sugeruje spojrzenie na balet, jako tekst (zbiór tekstów) kultury, która system ten wyprodukowała. Można także poszukiwać dlań innych, bardziej uniwersalnych kontekstów. Na rozwój baletu wpływ miał charakter epoki. Wyraźną cezurą okazał się wiek XX, w którym system ten całkowicie odmienił swoje oblicze, próbując sprostać wymaganiom dynamicznie prącego do przodu świata. Minęła pierwsza dekada XXI wieku. Mimo to poziom wiedzy na temat tego, liczącego co najmniej cztery wieki, tanecznego idiomu oraz dostępność do baletowych zjawisk ciągle jeszcze pozostawia wiele do życzenia.

Taniec musicalowy jako narzędzie komunikacji

Idź przez życie, biegnij po swe marzenia i tańcz aż po wieczność.
Anon

„Miałem dziewięć lat i nigdy wcześniej nie widziałem czegoś takiego w swoim życiu. Nie jestem pewien czy później też. Czułem jakby coś we mnie eksplodowało... Byłem zahipnotyzowany. Nie mogłem oderwać oczu od tańczącego Freda Astaire'a. Wracałem do kina każdego dnia, dopóki film był pokazywany. Musiałem go widzieć co najmniej ze dwadzieścia razy. Fred Astaire był uosobieniem gracji. Z muzyką łączyła go jakaś szczególna więź. Astaire przewodził nią i interpretował. Wszystko to zdawało się nie sprawiać mu żadnego wysiłku. Występując sprawiał wrażenie, jakby zupełnie nie podlegał siłom grawitacji.”⁵³⁸

Tymi słowami Stanley Donen, wielki hollywoodzki reżyser, wyraził swój zachwyt nad tanecznymi popisami Freda Astaire'a w obrazie *Flaying Down To Rio* (1933). Eklektyzm stylistyczny występów Astaire'a stanowił kwintesencję musicali w latach trzydziestych i czterdziestych. Na kinetyczną płaszczyznę musicalu składało się wówczas wiele kodów tanecznych. Łączenie elementów z różnych technik miało prowadzić do optymalizacji przekazu. Geniusz Astaire'a polegał właśnie na tym, iż nie widział on barier pomiędzy baletem, stepem oraz tańcem towarzyskim. Jego cielesność, finezja oraz wyrafinowanie sprawiały wrażenie androgyniczności oraz beczasowości, a elegancja i giętkość ruchów przekształcały miejsce danej sceny w kosmopolityczną przestrzeń, w której można było odkryć każdy aspekt życia w dynamicznie rozwijającej się nowoczesnej metropolii.⁵³⁹ U podstaw tańca musicalowego leży zatem synteza różnych idiomów, albowiem sam musical stanowi syntezę wielu dziedzin. Jako sztuka wielotworzywowa wymaga współpracy kilku twórców. Dlatego też jego ewolucja to proces stopniowej integracji wszystkich jego składników, a płynność struktury oraz

⁵³⁸ Cyt. za: S. M. Silverman: *Dancing on the Ceiling. Stanley Donen and His Movies*. New York 1996. s. 11-13. Tłum. T. D.

⁵³⁹ C. Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson*. London 2001. s. 357.

przyswajalność wielu różnych kodów sprawiają, iż musical posiada zdolność adaptacji wszelkich nowych nurtów oraz zmian w obrębie kultury amerykańskiej.⁵⁴⁰

Poddane przeze mnie analizie teksty choreograficzne pochodzą ze spektakli (teatralnych bądź filmowych) należących do kononu uznanych przez krytyków i badaczy dzieł musicalowych. Taki dobór pozwoli mi w przejrzysty sposób zilustrować wybrane przeze mnie koncepcje. Od Freda Astaire po Boba Fosse`go, od *Oklahomy!* po *A Chorus Line* – taniec musicalowy komunikował wiele, będąc jednocześnie interesującym narzędziem opisu zarówno kultury, która go wygenerowała, jak i kultur obcych, a jako tekst ‘zrodzony’ w wielkiej metropolii opisywał także jej przestrzenie.

Geneza musicalu

Musical jako forma teatralna stanowi niewątpliwie *continuum* bogatej tradycji teatru muzycznego w świecie zachodnim. Jednakże to nowopowstały amerykański przemysł rozrywkowy dostarczył musicalowi solidnych i zarazem niezbędnych fundamentów. Mnogość zjawisk teatralno-muzycznych u progu XX wieku zdumiewała swoim zróżnicowaniem estetycznym. Można w nich było znaleźć niemalże każdy rodzaj ekspresji artystycznej oraz wiele elementów sztuki cyrkowej. Potrzeba masowej rozrywki, mającej na celu zagospodarowanie wolnego czasu przybywającym do Ameryki imigrantom o różnym pochodzeniu i statusie społecznym, doprowadziła do powstania niezliczonej ilości scen typu rewiowo-kabaretowego. Liczba teatrów muzycznych rosła dość szybko, a po obu stronach Atlantyku swój triumf święciły: burleska, wodewil, minstrel-show, ekstrawaganza, na wskroś angielski music-hall czy też operetka, którą często uważa się za prekursora amerykańskiej komedii muzycznej. Widowiska tego typu nie miały może zbyt wygórowanych ambicji, aczkolwiek stanowiły ‘żyzne podłoże’, na którym ‘wyrósł’ musical – gatunek teatralny (później także filmowy) doskonale wpisujący się w szeroki kontekst kultury popularnej oraz przemysłu kulturowego. Raymond Knapp zalicza musical obok muzyki jazzowej oraz hollywoodzkiej kinematografii do trzech dystynktywnie amerykańskich form sztuki ukształtowanych w pierwszej połowie XX wieku i stanowiących ogromne zwierciadło

⁵⁴⁰ J. B. Jones: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Waltham 2003. s. 1-2.

dla społeczeństwa w dobie modernizmu.⁵⁴¹ Musical mimo swej komercyjnej natury od samego początku aspirował do rangi sztuki wyższej. Za odbiorców produkcji broadwayowskich uważa się wszakże przedstawicieli klasy średniej – wyższej klasy średniej uściślając – będących również konsumentami opery oraz muzyki symfonicznej.⁵⁴² Popularność musicalu w świecie zachodnim wynika z tego, iż trafia on bezpośrednio w gusta publiczności. Zróżnicowanie środków wyrazu – kombinacja słowa mówionego, muzyki oraz tańca – wpływa zdecydowanie na jego atrakcyjność. Poza tym formę tę charakteryzuje wielość punktów widzenia. Ich wspólny mianownik konstytuuje dzieło na płaszczyźnie tekstu teatralnego oraz tekstu inscenizacji⁵⁴³. Każde kolejne pokolenie twórców współpracując ze sobą nad dziełem musicalowym, podejmowało trud wypracowania własnego języka musicalu, co zaś pociągało za sobą zmianę jego formuły.⁵⁴⁴ Rozszerzając konwencjonalną strukturę o nowe elementy, owi twórcy realizowali tym samym własną wizję teatru muzycznego.

Organiczne współlistnienie różnych środków ekspresji charakteryzuje większość zjawisk teatralnych na świecie. Nadrzędną cechą teatru afrykańskiego jest połączenie wielu gatunków. Język tego teatru to język słów, muzyki, ruchów, gestów, masek oraz tonalności i rytmów wybijanych przez bęben. Zresztą wielość i różnorodność zjawisk w obrębie afrykańskiej sztuki performatywnej wymyka się europejskim kategoriom opisu takim, jak teatr rytualny, teatr obrzędowy czy też teatr tańca.⁵⁴⁵ Podobnie rzecz się miewa, jeśli chodzi o szereg działań teatralnych wśród cywilizacji prekolumbijskich. Tańce przeplatane scenami dialogowymi, elementami farsy oraz występami w maskach stanowiły esencję tych działań. Majestatycznym gestom tancerzy towarzyszył zawsze akompaniament bębnów i rogów.⁵⁴⁶ Rytm budujący napięcie i odmierzający puls akcji, jest sprawą nadrzędną również w hinduskich spektaklach teatralnych. Muzyka, taniec i śpiew stanowią tu niezbędne komponenty, mimo iż występują w różnym natężeniu zależnie od gatunku. W przypadku *kathakali* taniec ogrywa najważniejszą rolę w strukturze przedstawienia. W tej wysoce skonwencjonalizowanej, złożonej i wysublimowanej formie teatru kombinacja motoryki ciała, symbolicznego gestu dłoni

⁵⁴¹ R. Knapp: *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton 2005. s. 3-4.

⁵⁴² M. Gołębiowski: *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*. Toruń 1989. s. 14.

⁵⁴³ Koncepcja Christofera Balme, który rozróżnił tekst teatralny, tekst inscenizacji oraz tekst przedstawienia. C. Balme: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Warszawa 2002. s. 105, 110-112.

⁵⁴⁴ M. Gołębiowski: *Musical...* s. 15-16.

⁵⁴⁵ L. S. Read: *Początki teatru w Afryce i obu Amerykach*. W: *Historia teatru*. Red. J. R. Brown. Warszawa 1999. s. 93-104.

⁵⁴⁶ Ibidem.

oraz ruchu gałek ocznych wyraża emocjonalność oraz charakter każdej z postaci.⁵⁴⁷ Ścisły związek gry aktorskiej, tańca i śpiewu jest silnie zakorzeniony także w japońskiej tradycji teatralnej. W spektaklach teatru *nō* za pomocą pieśni i rytmicznego tańca przerabiano epickie opowieści w budzącą napięcie akcję sceniczną. Natomiast w przypadku *kabuki* poprzez mnogość środków wyrazu prezentowano melodramatyczne losy bohaterów często uwikłanych w jakieś tajemnicze wydarzenia.⁵⁴⁸ W greckiej tragedii antycznej obowiązywała zasada „trójjedyniej chorei”.⁵⁴⁹ Spektakle budowano w oparciu o poezję (słowo mówione), taniec oraz śpiew. W kulturze średniowiecznej zespolenie tych elementów cechowało występy wędrownych artystów, goliardów oraz wagantów, którzy mimo społecznej marginalizacji wędrowali – jak podaje Leszek Kolankiewicz – „z miejsca na miejsce, z reguły w zespołach, by – najczęściej po gospodach – śpiewać pieśni i dawać gry: razem poeci, deklamatorzy, pieśniarze, muzykanci, tancerze, akrobaci, kuglarze, aktorzy”⁵⁵⁰. Zdaniem Kolankiewicza kultura średniowieczna stanowiła jeden wielki teatr muzyczny. W każdym skupisku życia społecznego muzyka, taniec oraz śpiew porywały wszystkich bez względu na status społeczny.⁵⁵¹ Od czasów nowożytnych poezja, muzyka oraz taniec zaczęły stawać się coraz bardziej złożone, co spowodowało, iż synteza owych sztuk uległa rozpadowi. Każda z dziedzin ekspresji zaczęła rozwijać się samoistnie. Dopiero u progu siedemnastego wieku podjęto we Włoszech próby wskrzeszenia antycznych przedstawień, w których poezja, taniec i śpiew tworzyły harmonijną całość wzajemnie się dopełniając. Tak narodziła się opera, pierwotnie określana jako *dramma per musica* lub też *dramma in musica*.⁵⁵² Opera stanowiła sieć, w której zbiegły się wątki zaczerpnięte z kultury powszechnej. Zasadniczą funkcją dzieł operowych była ich popularyzacja. Dziś forma ta przynależy do kultury wyższej. Mimo to w dziewiętnastowiecznych Włoszech opera, będąca wytworem kultury popularnej, stanowiła rodzaj rozrywki dla mas. Podobną koncepcję dzieła teatru muzycznego wyznawał również Richard Wagner. W każdym ze swoich spektakli kompozytor realizował własną wizję *gesamtkunstwerk* – „dzieła wszechrzeczy” będącego syntezą

⁵⁴⁷ F. Richmond: *Teatr w południowej Azji*. W: *Historia teatru...* s. 456-457.

⁵⁴⁸ C. Mackerras: *Teatry wschodniej Azji*. W: *Historia teatru...* s. 472-474.

⁵⁴⁹ M. Kocur: *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001. s. 85-86. Zob. także: T. Zieliński: *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. T. 1. Warszawa 1923 oraz E. Zwolski: *Choreia. Muza i bóstwa w religii greckiej*. Warszawa 1978.

⁵⁵⁰ L. Kolankiewicz: *Notatki przed spektaklem "Carmina Burana"*. „Dialog” 1989 nr 4. s. 82.

⁵⁵¹ Ibidem. s. 84.

⁵⁵² L. Czapliński: *W kręgu operowych mitów*. Kraków 2003. s. 9-10.

wielu sztuk.⁵⁵³ Oprócz tego zarówno włoska opera jak i wagnerowskie *gesamtkunstwerk* utworzyły przestrzeń, w której odżyły struktury myśli mitycznej. Według Claude Lévi-Straussa wraz z siedemnastym wiekiem myśl mityczna osłabła, po czym kompletnie zanikła, ustępując tym samym miejsca z jednej strony refleksji naukowej, z drugiej zaś ekspresji powieściowej.⁵⁵⁴ Wraz z powstaniem wielkiej formy muzycznej sposoby myślenia ciągle obecne w ludzkiej sferze nieświadomości znalazły nowe medium. Nie artykułowały już one znaczeń, ale dźwięki. Dlatego też mity grecko-rzymskie oraz germańskie stanowiły kanwę dla pierwszych oper Periego i Cacciniego oraz dramatów muzycznych Wagnera.

„Muzyka wzbogaca ludzkie życie poprzez wzniesienie tego, co zwyczajne do poziomu wyjątkowości” – pisał Richard Kislán⁵⁵⁵. Muzyka zawsze odkrywała przed słuchaczem świat będący poza tym, co odbierają zmysły. Posiada ona zdolność wyniesienia zarówno wykonawców jak i odbiorców na wyższy, artystyczny pułap w znacznie większym stopniu niż słowo mówione. „Każdy utwór muzyczny – według Kislána – przyozdabia swe przesłanie promieniującą siłą emocji, która dodaje uczuciom skrzydeł, by wzlecieć ponad rzeczywistość.”⁵⁵⁶ Przywołując osobiste doświadczenia głębokich, często skrywanych uczuć, pozwala on słuchaczom obcować we wspólnocie wyznaczonej przez sferyczną przestrzeń dźwięków. Dlatego też rozmaite formy muzyczno-teatralne w różnym stopniu i na różnych płaszczyznach transformują audytorium poprzez ukazanie wszelkich tajemnic, antynomii oraz warunków ludzkiej egzystencji. Również musical jako dominująca forma teatru muzycznego w XX wieku jest w stanie zaoferować skomplikowaną oraz pełną barw układankę, w której każdy z elementów w pełni dopracowany w swym artyzmie spełnia powierzoną mu funkcję, jednocześnie nie burząc końcowego efektu, jaki powinno wywołać całe dzieło.⁵⁵⁷ Musical zatem to przykład teatru totalnego. To artystyczny system, który wymaga użycia różnych technik i środków ekspresji wykraczających znacznie poza słowo mówione. Celem takich zabiegów jest realizacja zamierzonych idei dramatycznych. Każdy z komponentów jest wielce istotny dla całej kompozycji. Przekaz odbywa się przy użyciu zarówno werbalnych jak i pozawerbalnych narzędzi komunikacyjnych.

⁵⁵³ R. Wagner: *The Art-Work of the Future*. W: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Red. R. Copeland, M. Cohen. Oxford 1983. s. 191-192.

⁵⁵⁴ C. Lévi-Strauss, D. Eribon: *Z bliska i z oddali*. Łódź 1994. s. 206.

⁵⁵⁵ R. Kislán: *The Musical. A Look at the American Musical Theater*. New York 1995. s. 3. Tłum. T. D.

⁵⁵⁶ Ibidem. Tłum. T. D.

⁵⁵⁷ Ibidem. s. 4.

W kulturze muzycznej na przełomie XIX i XX wieku rozmaite trendy oraz nurty przenikały się i uzupełniały, rodząc tym samym nowe idiomy muzyczne. Jednym z nich był jazz, który urastając do rangi fenomenu kulturowego pierwszej połowy XX wieku, stał się klasyczną muzyką kontynentu amerykańskiego. Jego powstanie otoczone jest wieloma tajemniczymi legendami pełnymi magicznych obrzędów i rytuałów. Dlatego też trudno jednoznacznie stwierdzić, kiedy ów nurt się narodził. Próbę wyznaczenia jego genezy należałoby podjąć po dość obfitej lekturze źródeł głównie pozamuzycznych takich, jak stare ryciny, prasa czy pamiętniki.⁵⁵⁸ Niebagatelny wkład mogłyby tu wnieść także rzetelne badania folkloru murzyńskiego prowadzone przez współczesnych antropologów. Istnieje wszakże podobieństwo między afrykańską muzyką ludową a amerykańskim folklorem murzyńskim, z którego wyrósł jazz. I nie przez przypadek kolebką tego fascynującego idiomu stał się Nowy Orlean:

W Nowym Orleanie wzajemne kontakty pomiędzy białymi i Murzynami nie były przestępstwem wobec prawa ani rzadkością... Nowy Orlean jako port stanowił źródło stałego dopływu nowych sił ludzkich ze 'starego kraju' – Afryki. I być może z tych powodów tam właśnie narodził się jazz.⁵⁵⁹

Jazz na stałe zadomowił się w świecie muzyki zachodniej, fascynując coraz to większe grono kompozytorów, pośród których znaleźli się między innymi Aaron Copland, Irving Berlin, Jerome Kern czy też Igor Strawiński. Synkopowana muzyka, nowe środki artykulacyjne, charakterystyczna polirytmia oraz rozszerzone instrumentarium uczyniły świat 'białej' muzyki bardziej dynamicznym i klarownym, sugestywnym oraz ekspresyjnym. George Gershwin, jeden z najwybitniejszych muzyków amerykańskich, widział w idiomie jazzowym długo wyczekiwany język potrafiący opisać pęd oraz atmosferę nowoczesnej metropolii. Jego zachwyt nad 'czarnym' folklorem zrodził *Porgy and Bess*, pierwszą operę murzyńską, stanowiącą końcowy efekt eksperymentowania kompozytora z operową formą oraz jazzową estetyką.⁵⁶⁰ Również wielki Kurt Weill dostrzegł w tym nowym nurcie muzycznym olbrzymi potencjał, przy użyciu którego można by skomponować symfonię wielkiego miasta. Weill doskonale wiedział, iż pomiędzy nieco infantylną komedią muzyczną a operą leży rozległe pole, które okazać się może całkiem żyznym podłożem dla rozwoju form synkretycznych.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ M. Świąćicki: *Jazz – rytm XX wieku*. Warszawa 1972. s. 18-19.

⁵⁵⁹ Ibidem.

⁵⁶⁰ Gershwin komponując *Porgy and Bess* zastąpił w wielu miejscach tradycyjne arie pieśniami pochodzenia murzyńskiego, niektóre piosenki wzbogacił o melodykę rodem z broadwayowskich rewii, a duetom nadał charakter dialogów z komedii muzycznych.

⁵⁶¹ A. Marianowicz: *Przetańczyć całą noc...Z dziejów musicalu*. Warszawa 1979. s. 118.

Ucieleśnieniem marzeń kompozytora był spektakl *Street Scene*, muzyczna adaptacja sztuki Elmera Rice'a wystawiona w roku 1947. Akcja tego przedstawienia rozgrywała się w typowej kamienicy z ubogich dzielnic Nowego Jorku, będącej istnym przekrojem lokalnej społeczności wraz z jej marzeniami, frustracjami oraz lękami.

Z czasem jazz zaczął odgrywać nadrzędną rolę w kompozycji musicalu, nadając jej witalność, dynamikę oraz swego rodzaju ulotność. Jako spoiwo łączące elementy o różnym pochodzeniu nadał widowisku muzycznemu odpowiednie tempo. Problem ten wielokrotnie poruszał Siegfried Schmidt-Joss, pisząc między innymi:

...gdyby musical nie miał nic innego do zdziałania, jak tylko mechanicznie posklejać różne europejskie i amerykańskie wzory, mógłby się z tego narodzić jedynie bękart. Dopiero ferment jazzu, który przeniknął muzykę teatralną uformował nową harmonię wszystkich elementów...⁵⁶²

Musical to stosunkowo młody gatunek teatralny. Niestety różne stanowiska krytyków oraz badaczy nie ułatwiają lokalizacji pierwszego musicalu. Wiele spektakli w latach dwudziestych i trzydziestych nosiło już znamiona nowego gatunku, jednakże określenia **musical** użyto po raz pierwszy dopiero w 1943 roku z okazji premiery *Oklahomy!*, stąd też większość historyków teatru uznaje to przedstawienie za pierwszy w pełni ukształtowany musical. Richard Rodgers i Oscar Hammerstein II, autorzy spektaklu, odrzucili wszelkie tradycyjne metody dramaturgii operetkowej czy komediowo-muzycznej nadając utworowi folkowy charakter typowy dla terytorium zachodnio-amerykańskiego. Rozbudowane partie zespołowe oraz sekwencje taneczne stanowiły integralną część historii miłosnej głównych bohaterów wpisanej w mit Dzikiego Zachodu. Powodów sukcesu tego musicalu było wiele: „oryginalność, świeżość, barwność, serdeczność... – a wszystkie one wynikały z konsekwentnych starań autorów, by zrealizować swoją ideę... jednolitego muzyczno - dramatyczno - choreograficznego dzieła sztuki”⁵⁶³. W sztuce zrezygnowano z koturnowości i patosu, zastępując je prostotą i naturalnością zwłaszcza w ukazywaniu charakterów oraz sylwetek postaci. Kowbojskie zwyczaje, życie codzienne farmerów, bijatyki oraz ludowe uroczystości – przez ich pryzmat spoglądamy na sentymentalny obraz Ameryki z przeszłości. Sentymentalnie brzmi również partytura spektaklu, zdominowana głównie przez proste tematy muzyczne odległe od operetkowych arii.

⁵⁶² Cyt. za: Ibidem. s. 22.

⁵⁶³ B. Grun: *Dzieje operetki*. Kraków 1974. s. 420.

Oklahoma! była, mimo naiwności akcji, pierwszym w pełni spójnym utworem popularnego teatru muzycznego, wielką panoramą dawnej Ameryki, gdzie muzyka i balet w sposób nie skrępowany konwencjami skutecznie współtworzyły dzieło teatralne.⁵⁶⁴

Rodgers i Hammerstein II podali gotową formułę nowego gatunku, rozróżniając w ten sposób dwa paradygmaty – *musical comedy* oraz *musical play*.⁵⁶⁵ Od tej pory strukturę spektakli musicalowych charakteryzuje totalna integracja poszczególnych elementów. Wszystkie składniki współgrając ze sobą, tworzą jedno skończone dzieło teatralne, w którym dominuje równorzędność oraz pluralizm środków ekspresji. To właśnie sensowne powiązanie wielu rozmaitych komponentów było najważniejszą lekcją, jaką musical otrzymał od rewii i wodewilu, i mimo ewolucji, której z pewnością będzie podlegał, na zawsze zachowa już te podstawowe założenia swej poetyki. Jeśli chodzi o płaszczyznę tematyczną spektakli, musical znacznie poszerzy obszar swoich zainteresowań. Odejście od konwencji i banału spowoduje coraz to głębszą penetrację wszelkich dziedzin życia. Musical zacznie się także angażować społecznie, stając się niejednokrotnie manifestem pokolenia.

Premiera *Oklahomy!* rozpoczęła w dziejach teatru muzycznego nową erę.⁵⁶⁶ Musicales trzech kolejnych dekad ściśle podążały szlakami wyznaczonymi przez Rodgersa i Hammersteina II. Ich nadrzędną funkcją było uwypuklenie systemu wartości wyznawanego przez społeczeństwo amerykańskie po drugiej wojnie światowej. W spektaklach pełno było optymizmu, nadziei, a nawet różnych form eskapizmu. Musical stanowił ważny wycinek głównego nurtu kultury amerykańskiej. Przed *Oklahomą!* widowiska musicalowe akcentowały głównie struktury wodewilowe, w których

⁵⁶⁴ A. Marianowicz: *Przetańczyć...* s. 22.

⁵⁶⁵ E. Mordden: *Open A New Window. The Broadway Musical in the 1960s*. New York 2001. s. 57-58. Mordden uważa *musical comedy* oraz *musical play* za dwie podstawowe odmiany musicalu w tzw. „złotej erze” tego gatunku. Autor rozróżnia obie te formy, kontrastując ze sobą dwa okresy w twórczości Richarda Rodgersa – jego wcześniejszej współpracy z Lorenzem Hartem oraz późniejszej z Oscarem Hammersteinem II.

⁵⁶⁶ S. Wolf: *‘A Problem Like Maria’*. *Gender and Sexuality in the American Musical*. Michigan 2002. s. 26-27. E. Mordden: *One More Kiss. The Broadway Musical in the 1970s*. New York 2004. s. 1-7. Mordden dzieli historię musicalu na cztery okresy: pierwszy to koniec XIX wieku, w którym króluje europejska operetka, zostaje ona przeszczepiona na grunt amerykański, tam też rodzi się przemysł rozrywkowy; drugi okres to pierwsze dwie dekady XX wieku – rodzi się jazz, amerykańska muzyka znajduje swój głos, powstaje amerykańska rewia (różne odmiany *variety*), również burleska oraz wodewil; trzeci okres to tzw. „złota era” w dziejach musicalu (od lat 20-tych do końca lat 70-tych XX wieku) powstają największe dzieła musicalowe, tworzą najwybitniejsi twórcy, różnicują się dwa paradygmaty: *musical comedy* oraz *musical play* (potem również *concept musical*), musical staje się ważnym tekstem kultury; wreszcie czwarty okres to ostatnie trzy dekady, w których musical i świat muzyki pop przeplatają się wzajemnie, rodzi się rock- oraz pop-opera, musical staje się produktem międzynarodowym.

stosunkowo wąta fabuła, w większym lub mniejszym stopniu przetwarzając schemat bajki o Kopciuszku lub Czerwonym Kapturku⁵⁶⁷, stanowiła wyłącznie pretekst, by zaprezentować publiczności talent wykonawców. Z czasem sposób narracji, tematyka spektakli oraz choreografia stały się bardziej złożone i wyszukane.⁵⁶⁸ Muzyka zaczęła eksplorować i wydobywać psychologię postaci, charakter poszczególnych scen oraz atmosferę każdej sytuacji. Rdzeń przedstawienia nadal stanowił wątek miłosny. Fabuła większości musicali postoklahomowskich opierała się na stałym schemacie⁵⁶⁹:

- dwoje głównych bohaterów płci przeciwnej i różnego temperamentu (kontrast) spotyka się, po czym zakochuje się w sobie;
- wkrótce pojawia się kryzys, który rozdziela kochanków i wystawia ich uczucie na próbę;
- pod koniec spektaklu kryzys zostaje zażegnany, po czym następuje pojednanie zakochanych.

Odbiorcy broadwayowskich musicali znają i akceptują reguły gatunku. Każdą z postaci, jak i specyfikę każdej sceny określa słowo, muzyka oraz taniec (motoryka ciała). W tym celu tekst mówiony (dialogi, monologi, etc.), sceny muzyczne oraz choreograficzne powinny łączyć się ze sobą i przechodzić jedna w drugą w sposób płynny. Mimo tych założeń należy pamiętać, iż musical, jeśli chodzi o samą płaszczyznę oralną, wykorzystuje dwie przestrzenie audialne – mowę oraz śpiew.⁵⁷⁰ Ich pełna integracja oraz płynne przejście pomiędzy nimi nie jest do końca możliwe. W spektaklu ścierają się bowiem ze sobą dwa różne obszary ekspresji: ‘psychologiczny realizm’ scen mówionych oraz ‘celebracyjna energia’ numerów muzycznych.⁵⁷¹ Pomiędzy nimi wytwarza się napięcie, co dodatkowo może uwypuklić lub też pogłębić charakter danej sceny. Doskonale zdawał sobie z tego sprawę Ivan Goll, jeden z czołowych poetów ekspresjonistycznych.⁵⁷² Goll wielokrotnie polemizował z Kurtem Weillem, który usilnie próbował połączyć ze sobą dramat i operę. Poeta uważał, iż obie te formy leżą na przeciwległych biegunach, gdyż w dramacie się ‘myśli’, a w operze ‘czuje’. Materiał dramatu jest logika, natomiast opera utkana jest z marzeń. Zderzenie tych dwóch materii sprawia, iż widz w znacznie większym stopniu pragnie razem z bohaterami

⁵⁶⁷ A. Marianowicz: *Przetańczyć...* s. 16-17.

⁵⁶⁸ E. Mordden: *Coming Up Roses. The Broadway Musical in the 1950s*. Oxford 1998. s. 11.

⁵⁶⁹ S. Wolf: *A Problem Like...* s. 29-33.

⁵⁷⁰ Ibidem.

⁵⁷¹ Ibidem.

⁵⁷² D. Grzywacz-Kmieć: *Współpraca Bertolta Brechta i Kurta Weilla*. „Kwartalnik Teatralny” 2002 nr 2. s. 27.

wkroczyć w świat wykreowany na scenie lub ekranie filmowym. Symbioza iluzji, weryzmu oraz muzycznej emocjonalności jest w stanie poruszyć nawet najbardziej opornych.

Musical zarówno jako forma teatralna, jak i gatunek filmowy stawia przed wykonawcami nielada wyzwanie. Proces kształcenia artystów musicalowych nie należy do najłatwiejszych. Aktorzy muszą umieć tańczyć i śpiewać, wokaliści grać i tańczyć, a tancerze śpiewać i grać – dopiero tak bogaty warsztat jest w stanie uczynić wykonawcę wiarygodnym. Dlatego też w przypadku sztuki musicalowej pojęcie aktorstwa znacznie rozszerzyło swój zakres. Postać sceniczną kreśli już nie tylko słowo czy jego interpretacja, ale również muzyka oraz taniec. Song musicalowy często przejmuje funkcję monologu lirycznego, a forma baletowa nadawana jest niejednej scenie miłosnej. Wielość środków wyrazu wymaga zatem od wykonawców świetnego warsztatu na wielu płaszczyznach.

Aktor w musicalu musi umieć tańczyć i śpiewać. Tancerz i śpiewak muszą umieć grać... W zasadzie nie ma miejsca dla opisu choreograficznego czy wokalnego, umieszczonego poza akcją, w charakterze wstawki. I nie ma miejsca dla złych wykonawców. Świetny tekst może się obronić słabym aktorem, ale najlepszy musical nie obroni się słabemu wykonaniu. Rozpadnie się bez właściwej oprawy i gry.⁵⁷³

W tej materii aktorstwo zachodnie w pewnym stopniu pokrywa się z założeniami sztuki aktorskiej w systemach teatralnych Dalekiego Wschodu, według których rozróżnienie poezji, tańca oraz śpiewu jest sztuczne i absurdalne.⁵⁷⁴ Biegłość we wszystkich sztukach scenicznych kosztuje niezliczoną ilość wyrzeczeń. Ale trud się opłaca. Wielu znanych i podziwianych wykonawców na przestrzeni lat Broadway uczynił legendą. Wiele karier też złamał. Mimo to wciąż jak magnes przyciąga całe rzesze młodych i pełnych nadziei artystów z całego świata.

Taniec w broadwayowskim musicalu

Taniec to ten komponent struktury musicalu, który niewątpliwie w największym stopniu upoetycznia całe przedstawienie.⁵⁷⁵ Jego funkcji jest wiele. Marek Gołębiowski

⁵⁷³ E. Wysińska: *Pochwała musicalu*. "Dialog" 1961 nr 1. s. 142.

⁵⁷⁴ E. Barba: *Antropologia teatru: krok dalej*. "Dialog" 1982 nr 4. s. 85-86.

⁵⁷⁵ M. Gołębiowski: *Musical amerykański...* s. 132.

w swojej pracy *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA* wyróżnił dwie artystyczno-dramatyczne funkcje tańca musicalowego: reprezentującą oraz ekspresyjną.⁵⁷⁶ W pierwszym przypadku taniec odtwarza akcję zewnętrzną, natomiast w drugim odzwierciedla akcję rozgrywającą się w psychice bohatera. Ponadto na kinetyczną płaszczyznę musicalu, zdaniem autora, składają się następujące style taneczne – *soft shoe*⁵⁷⁷, step, stylizowany taniec towarzyski, akrobatyka oraz taniec współczesny.⁵⁷⁸ Przedstawiony schemat jest dość uproszczony. Nie wyczerpuje on całej palety stylów i technik tańca konstytuujących broadwayowski idiom. Taniec musicalowy może czerpać z wielu różnych źródeł. Mnogość i bogactwo tradycji oraz kultur tanecznych do dziś inspiruje broadwayowskich twórców. Trudno jest zatem uchwycić tę różnorodność wpływów w jeden schemat. Zdaniem Richarda Kislana cała filozofia tańca musicalowego opiera się na przekonaniu, iż taniec stanowi najbardziej bezpośredni sposób ekspresji ludzkich uczuć oraz sentymentów.⁵⁷⁹ Taniec nie jest w stanie zdefiniować, wyjaśnić, zdeterminować czy też nakazać. Niewątpliwie jednak posiada on zdolność sugerowania. Jako medium pochodzące bezpośrednio z ludzkiego ciała humanizuje przekaz w znacznie większym stopniu niż mowa czy muzyka. Opierając się na owych założeniach, Kislán wyróżnił dla tańca musicalowego jako formy komunikacji siedem następujących funkcji dramatycznych⁵⁸⁰:

- wspieranie lub bycie nośnikiem fabuły,
- wprowadzenie odpowiedniego nastroju lub atmosfery,
- ucieleśnienie danego tematu lub idei,
- zastąpienie dialogu,
- wygenerowanie komedii,
- przedłużenie dramatycznego momentu,
- wprowadzenie publiczności w zachwyt.

Choreografia stanowi system podległy fabule musicalu. Na jej słownictwo składają się pozycje ciała, pojedyncze ruchy, obroty, skoki oraz gestykulacja. Każdy z tych elementów łączy się ze sobą według ustalonych zasad gramatyki tańca. Proces tworzenia kompozycji tanecznej opiera się na podobnych zasadach jak w przypadku literatury oraz muzyki. Choreograf, pisarz i kompozytor budują, odpowiednio,

⁵⁷⁶ Ibidem. s. 141.

⁵⁷⁷ *Soft shoe* – styl tańca blisko spokrewniony z amerykańskim stepem, wykonywany w miękkim obuwiu bez metalowych blach na podeszwie.

⁵⁷⁸ M. Gołębiowski: *Musical amerykański...* s. 142-143.

⁵⁷⁹ R. Kislán: *The Musical...* s. 236.

⁵⁸⁰ Ibidem. s. 242-245.

sekwencje ruchowe, słowne oraz dźwiękowe, których kombinacja składa się na cały taniec, scenę lub też utwór muzyczny. Przekaz taneczny bezpośrednio koresponduje z przekazem słownym i muzycznym, mimo iż każdy z systemów operuje inną symboliką.⁵⁸¹ Podobna struktura każdego z tych komunikatów może spowodować, iż jednego z nich możemy użyć jako modelu dla pozostałych. Może posłużyć on nam również jako klucz do nich lub też być ich odzwierciedleniem. Zdaniem Iva Osolsobę czeskiego semiotyka teatru, w musicalu czyli w formie teatralnej, która ‘mówi, śpiewa i tańczy’, taka korelacja komunikatów potęguje proces semiozy.⁵⁸² Badacz traktuje musical jako metaforę komunikacji międzyludzkiej, narzędzie penetrujące głębię ludzkiego zachowania. Przedmiotem komunikacji teatralnej jest zatem komunikacja międzyludzka przebiegająca na dwóch płaszczyznach – komunikacji aktorów oraz komunikacji postaci. Zaś sam taniec, który Osolsobę definiuje jako „automorficznie zorganizowany model ludzkich ruchów (komunikacyjnych i niekomunikacyjnych), ludzkiej kinezyki i kinetyki, ludzkiej motoryki i ruchliwości”, przekazując złożone znaczenia modeluje sytuację komunikacji wzbogacając ją o jakiś dalszy wymiar.⁵⁸³ Ruch jako środek ekspresji stosunkowo trudno zastąpić przekazem werbalnym. Jego recepcja wymaga od odbiorcy zaangażowania zarówno całego aparatu cielesno-sensorycznego, jak i uruchomienia zmysłu proksemicznego.

Na szereg znaków kinetycznych, którymi może operować ciało ludzkie, składają się trzy systemy: ruch (motoryka), mimika oraz gest (gestykulacja konwencjonalna).⁵⁸⁴ Gest stanowi obok słowa najbogatszy i najsprawniejszy środek komunikowania myśli. Taniec często posługuje się językiem gestów. Mimo to te dwa systemy modelują rzeczywistość na zupełnie innej płaszczyźnie. Pewnych paralel próbowała doszukać się Susanne K. Langer, pisząc, iż:

Każdy ruch taneczny jest gestem. Gest ten stanowi elementarną abstrakcję, w obrębie której iluzja taneczna jest realizowana i zorganizowana.⁵⁸⁵

Zdaniem Langer gest taneczny jest jednocześnie obiektywny i subiektywny, osobisty i publiczny, ewokowany oraz postrzegany. Jego istotę stanowi kinetyczne doświadczenie.

⁵⁸¹ Ibidem. s. 240.

⁵⁸² D. Żygadło-Czopnik: *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osolsobę jako teoretyk teatru i musicalu*. Wrocław 2009. s. 130-131..

⁵⁸³ Ibidem. s. 121.

⁵⁸⁴ T. Kowzan: *Znak w teatrze. W: Problemy teorii dramatu i teatru*. T. 2. Red. J. Degler. Wrocław 2005. s. 164-167.

⁵⁸⁵ S. K. Langer: *Virtual Powers*. W: *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Red. R. Copeland, M. Cohen. Oxford 1983. s. 28. Tłum. T. D.

W życiu rzeczywistym gesty funkcjonują jako sygnały i symptomy naszych pragnień, intencji, wymagań, nadziei oraz uczuć. Poprzez świadomą kontrolę, z gestów można stworzyć, podobnie jak w przypadku dźwięków wokalnych, system asygnowanych oraz dających się łączyć w kombinacje symboli – efektywny, dyskursywny język.⁵⁸⁶

Taniec, prezentując często wyimaginowaną emocjonalność, tworzy własny porządek gestyczny. Gest taneczny nie jest zatem rzeczywisty lecz wirtualny. Jego realność wynika z tego, iż bierze się on z ludzkiej fizyczności. Natomiast jego materię stanowi intencja, którą gest powinien nieść ze sobą. Gest taneczny jest czystą kreacją, co sprawia, iż taniec jest w stanie komunikować każdy aspekt oraz część ludzkiej egzystencji. Człowiek wytwarzając i emitując taniec równocześnie staje się jego podmiotem oraz głównym przedmiotem zainteresowania. „Od najwcześniejszych czasów do późnych faz rozwoju plemiennego ludzie żyli w świecie pełnym ‘Mocy’ – boskich lub półboskich Bytów, których wola determinowała losy kosmicznych i ludzkich wypadków. Malarstwo, rzeźba oraz literatura, jakkolwiek archaiczne, pokazują nam te ‘Moce’ ujęte już pod postacią wizualnych lub opisowych form antropomorficznych bądź zoomorficznych.”⁵⁸⁷ Indywidualna lub też kolektywna aktywność cielesna, która abstrahowała poczucie mocy od praktycznego doświadczenia, stanowiła jedną z pierwszych reprezentacji owych sił. Ta aktywność to oczywiście taniec. Taniec posiadał zdolność kreowania wyobrażeń bezimiennych oraz bezcielesnych mocy, generując przy tym zupełnie autonomiczną sferę – pomost między życiem ziemskim a światem mistycznym.⁵⁸⁸ Mówiąc inaczej, taniec stanowił płynną przestrzeń dialogu pomiędzy opozycjami.

Proces komunikowania poprzez medium, które stanowi taniec, jest dość skomplikowany.⁵⁸⁹ Każdy gest konwencjonalny posiada przypisane mu znaczenie. Natomiast gest taneczny nie. Niektóre formy taneczne komunikują w sposób bezpośredni. W hinduskim *bharatanatyam* każdy najmniejszy ruch coś oznacza. Aby odczytać wiadomość należy znać jedynie kod. Inaczej rzecz się miewa w zachodnim kręgu kulturowym, gdzie większość form tańca przesyła komunikat w sposób metaforyczny. Choreograf podejmując wysiłek twórczy, pragnie nam coś przekazać, podzielić się z nami swoim światopoglądem lub też poinformować nas o swojej

⁵⁸⁶ Ibidem. s. 29. Tłum. T. D.

⁵⁸⁷ S. K. Langer: *The Magic Circle. W: What is Dance...* s. 38. Tłum. T. D.

⁵⁸⁸ Ibidem.

⁵⁸⁹ V. Preston-Dunlop: *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*. London 1998. s. 7-8.

wrażliwości. Treść zostaje następnie ubrana przez niego w formę. W przypadku tańca jest to, jak wiadomo, kompozycja ruchów. Znajomość kodu warunkuje prawidłowy odbiór przekazu. Bez tej wiedzy recepcja na przykład przytoczonego wcześniej *bharatanatyam* zostałaby ograniczona wyłącznie do doznań estetycznych. Często problem tkwi w tym, iż obserwując daną formę tańca mamy do czynienia z wieloma kodami. Każdy gatunek, technika czy styl generuje własne kody oraz konwencje. Taniec tworzy zatem sieć znaków.⁵⁹⁰ Gest, krok, figura, poza, spojrzenie, rekwizyt czy element ubioru może stanowić potencjalny znak. Semiotyka traktuje taniec jak tekst. Taniec nie musi jednak nieść czegoś nazywalnego, aby był pełen znakowości. Wielu znaczeń nie da się zwerbalizować. Poza tym znaczenia często bywają głęboko ukryte. Błędne ich odczytanie prowadzi do nadinterpretacji. Oprócz tego zawsze należy mieć na uwadze to, iż „jeżeli taniec ma coś komunikować, jeśli ma zaangażować wyobraźnię obserwatorów, jeśli ma ich zostawić z poczuciem dobrze spędzonego wieczoru, prezentowane formy tańca muszą zawierać elementy warte zobaczenia, wysłuchania, odczucia”⁵⁹¹. Taniec może przekazywać określoną treść. Pełni wówczas funkcję fabułowtórczą. Często bywa on jednak czystą abstrakcją. W tym przypadku forma ewidentnie góruje nad treścią. Sednem aktu performatywnego jest piękno sztuki tanecznej. Taniec może również podejmować polemikę z regułami własnego dyskursu. Stanowi on w tym przypadku formę metanarracji. Ważny staje się proces tworzenia tańca, a nie efekt końcowy. Taniec bywa także źródłem napędu energii życiowych oraz sił witalnych. Choreografia przedstawia pozytywne aspekty istnienia, stając się tym samym pasem bezpieczeństwa przed ludzką apatią i letargiem.⁵⁹² Taniec należy uznać wówczas za metaforę ludzkiego życia. Człowiek płąsa od narodzin do śmierci, włączając się tym samym w wielki, kosmiczny taniec wszechświata. Dość trafnie podsumował to Havelock Ellis, dla którego „taniec to najwznioślejsza, najbardziej poruszająca oraz najpiękniejsza ze wszystkich sztuk, ponieważ nie jest zwykłym przekładem życia czy abstrakcją; jest samym życiem.”⁵⁹³

Zagadnienie komunikowania poprzez taniec znacznie rozszerzyła Susane L. Foster, proponując nowy sposób opisu sieci relacji w obrębie zjawisk tanecznych.⁵⁹⁴ Foster interesował przede wszystkim proces nadawania, przekazywania oraz odbioru

⁵⁹⁰ Ibidem. s. 19-20.

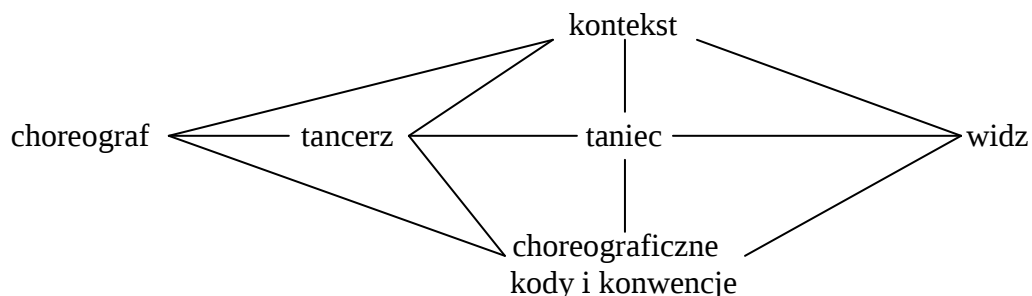
⁵⁹¹ Ibidem. s. 27. Tłum. T. D.

⁵⁹² D. Williams: *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*. Chicago 2004. s. 49.

⁵⁹³ H. Ellis: *The Art of Dancing*. W: *What is Dance...* s. 494. Tłum. T. D.

⁵⁹⁴ S. L. Foster: *Reading Dance. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. London 1986.

znaczeń. W tym celu badaczka zmodyfikowała model sytuacji komunikacyjnej Romana Jakobsona.⁵⁹⁵



Wychodząc od założenia, iż fundamentalne relacje pomiędzy wszelkimi rzeczami oraz zjawiskami można wyrazić za pomocą czterech figur stylistycznych: metafory, metonimii, synekdochy oraz ironii, Foster wyróżniła cztery możliwe sposoby prezentacji.⁵⁹⁶ Sposoby te modelują proces komunikacji, który przebiega na dwóch płaszczyznach – pierwszą konstituuje choreograf i jego koncepcja ciała oraz tańca jako nośników znaczeń, natomiast druga składa się z sieci relacji pomiędzy tańcem, światem zewnętrznym oraz adresatem. Rolą odbiorcy w przypadku metaforycznych form tańca jest wychwycenie umieszczonego w nich alegorycznego znaczenia.⁵⁹⁷ Choreograf podejmując próbę przekładu elementów rzeczywistości na własny język, buduje symboliczny poziom znaczeń oraz sprawia, iż ruch funkcjonuje jako ciąg analogii względem świata. Uwalniając określone sekwencje od konwencjonalnej semantyki codzienności, tworzy nową płaszczyznę znaczeń. Ten rodzaj obrazowania można odnaleźć między innymi w dworskiej kulturze tanecznej późnego renesansu. W metonimicznym sposobie przedstawiania tańczące ciało stanowi substytut rzeczy lub zjawiska, prezentując zawsze jej/jego najlepszą cechę. Imitacja uzależniona jest tu od przestrzenno-czasowego konformizmu między prezentowaną całością a tańczonymi krokami i figurami. Taniec stanowiąc ikoniczne przedstawienie wykonywanej akcji, staje się idiomem prezentującym formy bliskie ideałowi. Metonimia dominuje w pracach choreografów neoklasycznych. Gdy zaś taniec pełni rolę synekdochy, w myśl zasady *pars pro toto*, choreograf transformuje własne doświadczenia w uniwersalną

⁵⁹⁵ Ibidem. s. 231.

⁵⁹⁶ Ibidem. s. 235-236.

⁵⁹⁷ Ibidem.

wypowiedź, sprawiając tym samym, iż ciało i jego motoryka zabiera głos w sprawie rzeczy fundamentalnych.⁵⁹⁸ Chodzi tu o uwypuklenie określonych cech znaków ciała poprzez powtórzenie lub inny sposób podkreślenia znaczeń, często ukazując relacje pomiędzy jakościami. Ciało ludzkie staje się jednolitym narzędziem auto-ekspresji. Doskonałym tego przykładem jest twórczość Marthy Graham. Natomiast w przypadku ironii fizyczna aspekt tańca stanowi zarówno podmiot jak i przedmiot działań choreograficznych. Temat stanowi tylko i wyłącznie pretekst do zaprezentowania motorycznych zdolności ciała ludzkiego. Istotą sztuki staje się sam proces twórczy. Tekst taneczny pełni zatem funkcję metatekstową. Ten sposób przedstawiania zdominował nurt tańca postmodernistycznego zwanego inaczej postekspresjonistycznym.

Wszystkie cztery wymienione przez Foster sposoby prezentacji mogą pojawić się w każdej choreografii, zazwyczaj dominuje jednak tylko jeden i to właśnie on implikuje postawę względem świata, dzięki której można odczytać znaczenie tańca.⁵⁹⁹

W latach trzydziestych XX wieku Stany Zjednoczone dotknął wielki kryzys gospodarczy. Egzystencja przeciętnego obywatela właściwie z dnia na dzień stała się ciężka do zniesienia. Wielki mit Ameryki jako ziemi, gdzie spełniają się wszelkie marzenia upadł. Musical wyszedł naprzeciw nowej rzeczywistości. Jego twórcy widzieli w nim formę eskapizmu, ucieczki od pogrążonej w depresji codzienności. Na scenie przedstawiano świat pełen szczęścia i radości, w którym mężczyźni w eleganckich frakach lub smokingach oraz kobiety w sukniach rodem ze świata baśni próbowali w swych 'tanecznych romansach' przywrócić narodowi optymizm i nadzieję na lepsze jutro. Satyra polityczna, która w latach trzydziestych wkroczyła na deski teatralne, starała się oswoić trudną rzeczywistość. W energii oraz witalności roztańczonych scen widziano antidotum dla społecznej apatii. Powtarzająca się poetyka numerów muzyczno-tanecznych, często zawierających wiele elementów komizmu, stworzyła kliszę musicalową, którą do dziś powieliła spora ilość broadwayowskich inscenizacji. Klisza ta wyznaczała estetyczne założenia zarówno występów solowych, jak i grupowych – wykonawców występujących w tzw. *chorus lines*. Na język tańca musicalowego składało się wiele różnych kodów, często o wodewiolowo-burleskowej proveniencji. Richard Rodgers, poszukując nowych strukturalnych formatów oraz metod produkcyjnych, wynalazł, a właściwie na nowo odkrył możliwości narracyjne

⁵⁹⁸ Ibidem.

⁵⁹⁹ Ibidem, s. 65.

baletu, rozumianego jako technika taneczna oraz poetyka spektaklu.⁶⁰⁰ Do współpracy zaprosił samego Georga Balanchina, który, znacznie wychodząc poza musicalową kliszę, stworzył pierwszą scenę baletową, rozpoczynając tym samym zachwyt broadwayowskich choreografów nad komunikacyjnymi właściwościami tanecznego medium. *Slaughter on 10th Avenue*, bo o niej tu mowa, stanowiła integralną część struktury musicalu Rodgersa i Lorenza Harta *On Your Toes* (1936). Jednak równie dobrze scena ta mogłaby funkcjonować poza nią, jako autonomiczne przedstawienie taneczne. Pojawienie się *Slaughter on 10th Avenue* na Broadwayu to – jak podaje Ethan Mordden – “historyczny moment, w którym typowe dla tekstów pop-kultury umiłowanie rozrywki oraz charakterystyczne dla dzieł sztuki poszukiwanie znaczenia spotkały się, wzajemnie na siebie oddziałując.”⁶⁰¹ Skomponowana przez Rodgersa dla tej sekwencji tanecznej muzyka portretuje świat miejskich zaułków i zakamarków, przestrzeń wyznaczoną dla społecznego marginesu – złodziejaszków, przestępców oraz kobiet lekkich obyczajów. Konstrukcja całej sceny jest stosunkowo prosta.⁶⁰² Gangsterskie potyczki i strzelaniny przeplatają się z romantycznym tańcem zakochanej pary. Elementy wzniosłe kontrpunktuje groteska. Całość oczywiście to celowy zabieg ukazujący teatr w teatrze, a właściwie spektakl baletowy w musicalu, który niewiele ma wspólnego z wyobrażeniem młodych książąt uganiających się za nimfami, willidami czy też jakimś ptactwem. Scena ta jest na wskroś realistyczna. O jej narracyjnej autonomii świadczy brak subtekstualnego związku z całym musicaliem. Symbioza tańca i opowiadania jakiejś historii jest dość powszechna w różnych baletowych poetykach. Na deskach teatru musicalowego było to czymś zupełnie nowym, ożywym i ekscytującym.⁶⁰³ Balanchine w swym broadwayowskim debiucie wprowadził w obręb struktury musicalu atrakcyjną dla publiczności innowację, jednocześnie pilnując tego, aby cała choreoktonika⁶⁰⁴ stylistycznie odpowiadała założeniom sceny popularnej. *On Your Toes* Rodgersa i Harta jako pierwszy musical w historii pokazał kontrast pomiędzy zdyscyplinowanym i pełnym rygoru światem klasycznego baletu oraz spontanicznym i nieco szalonym światem broadwayowskich tancerzy, określanych w pierwszych dekadach XX wieku jako *Broadway Hoofers* a w późniejszym okresie także

⁶⁰⁰ R. Kislán: *The Musical...* s. 137.

⁶⁰¹ E. Mordden: *Sing For Your Supper. The Broadway Musical in the 1930s*. New York 2005. s. 212. Tłum. T. D.

⁶⁰² Ibidem. s. 213.

⁶⁰³ I. Driver: *A Century of Dance. A Hundred Years of Musical Movement, from Waltz to Hip Hop*. London 2000. s. 156.

⁶⁰⁴ Przez ‘choreoktonikę’ rozumię kinetyczno-taneczną strukturę danego zjawiska.

jako *Broadway Gypsies*. Zderzenie dwóch różnych tanecznych światów stanowiło kanwę wielu późniejszych tekstów zarówno teatralnych jak i filmowych. Ciekawy zdaje się fakt, iż większość tzw. filmów tanecznych powstających w pierwszej dekadzie XXI wieku swą fabułę oparło właśnie na tym motywie.

Wielu badaczy uważa musical *On Your Toes* za przełomowy jeśli chodzi o właściwości komunikacyjne broadwayowskiego idiomu tanecznego.⁶⁰⁵ Mimo, iż funkcjonowanie oraz estetyka tańca w strukturze przedstawienia nie ograniczają się, a nawet znacznie odbiegają od musicalowej kliszy, to *Oklahoma!*, jako pierwsze w pełni ukształtowane dzieło teatru musicalowego, zmieniła oblicze broadwayowskiej choreografii. W spektaklu tym kształt zjawisk tanecznych w obrębie lokalnej społeczności odzwierciedla przyjęty przez nią porządek społeczny.⁶⁰⁶ Służy on również jako metaforyczne przedstawienie tego, co temu porządkowi zagraża. Kowboje i farmerzy, mężczyźni i kobiety, starzy i młodzi – wszyscy jednoczą się w tańcu, który wykonywany jest w różnych grupowych formacjach przestrzennych. Relacje proksemiczne między grupą dziewcząt i chłopców często ulegają zmianie. Całkowity kontakt partnerów płci przeciwnej w postaci tańca w parach dozwolony jest wyłącznie w specjalnie wyznaczonym na to czasie i przestrzeni. W innych okolicznościach uznany zostaje za wygłup, a partycypujący w nim natychmiast zostają zganieni przez starszych członków społeczności. Istotny jest tu wymiar seksualny ustanowionego porządku. Pociąga on za sobą szereg zrytualizowanych działań, mających na celu dostarczenie oraz zapewnienie zarówno motywacji do potwierdzenia przyjętych norm w relacjach pomiędzy grupami o różnej płci, wieku czy też profesji, jak i powszechnie przyjętego znaczenia takich zachowań.⁶⁰⁷ Podążając za takim kluczem interpretacyjnym musical należy uznać za rodzaj moralitetu, przedstawiającego ścieżki prowadzące do kulturowej (problem zasiedlania oraz adaptacji nowych ziem) oraz osobistej (w przypadku protagonistów) dojrzałości.⁶⁰⁸ Laurey i Curly, para głównych bohaterów, igrając z przeznaczonymi dla nich rolami społecznymi, odbierają dość gorzką lekcję życia. Na drodze ku dorosłości, a co za tym idzie – odpowiedzialności, zmierzyć się muszą z konsekwencjami młodzieńczej głupoty. Tylko rozwiązanie wszelkich problemów wynikających z indywidualnych lub/i społecznych antagonizmów jest w stanie zapewnić trwałość i spokój wewnątrz społeczności. Każdy pojawiający się kryzys może

⁶⁰⁵ I. Driver: *A Century...* s. 156-157.

⁶⁰⁶ R. Knapp: *The American Musical and the Formation of National Identity*. Oxford 2005. s. 131.

⁶⁰⁷ Ibidem.

⁶⁰⁸ Ibidem. s. 127.

zostać zażegnany jedynie poprzez (re)aktualizację przyjętych wartości, norm i obyczajów. Laurey, chcąc dokuczyć zakochanemu w niej Curlemu, wykazuje szczególne zainteresowanie Judem Fry. Jud to człowiek z zewnątrz, zajmujący w społecznej strukturze miejsce na marginesie. Przez wielu członków społeczności uważany jest nawet za intruza.⁶⁰⁹ Zachęcony przez kokieteryę Laurey, zaczyna konkurować z Curlym w staraniach o jej względy. Jud wie, że życie samotnika. Zamieszkuje starą chatę położoną na odludziu. Tak wyznaczona przestrzeń dystansuje go od społecznie przyjętych konwenansów. Jako nomada nie jest tak silnie przywiązany do ziemi jak farmerzy czy ranczerzy. W musicalu jawi się jako figura zła, niszczycielska siła, która wkracza i burzy przyjęty przez społeczność ład.⁶¹⁰ Pod koniec aktu pierwszego Laurey zasypia. W swoim śnie, a raczej koszmarze lub, jak kto woli, budzącej trwogę fantazji, ceremonia jej zaślubin z Curlym zostaje brutalnie zakłócona przez Juda. Pomiędzy rywalami wywiązuje się bójka, w następstwie której ginie Curly. Po czym Jud, już bez żadnej przeszkody, wciąga dziewczynę do swojego, mrocznego świata. W scenie tej taniec kreuje przestrzeń oniryczną, w której *quasi*-naturalistyczna kombinacja różnych idiomów tańca odkrywa podświadome lęki oraz pragnienia głównych bohaterów.⁶¹¹ Dla Agnes De Mille, choreografki i autorki oryginalnej, broadwayowskiej inscenizacji musicalu oraz jego wersji filmowej, taniec w scenie baletowego snu posłużył jako narzędzie komunikujące złożoność ludzkiej psychiki. Świat przedstawiony w śnie to świat Laurey, przestrzeń, w której odnaleźć można wszystkie jego elementy: jej uczucie do Curlego, krąg jej najbliższych przyjaciółek, grupę dumnych kowbojów, mieszkańców miasteczka, nieokrzesanego i groźnego Juda, jego *saloonowych* dziewczyn oraz przede wszystkim emocjonalny chaos Laurey, który skutecznie podsycany jest rosnącą fascynacją żyjącym na krawędzi Judem.⁶¹² Dodam, iż Jud w śnie jest niezniszczalny. Wraz z nim w przestrzeń baletowego snu wkroczył Sigmund Freud. Jud reprezentuje nieubłaganą naturę, ciemną wiązkę nieuświadomionych pragnień, seksualne oraz destrukcyjne siły drżące w każdym człowieku – to freudowskie *Id*. Podczas gdy Curly symbolizuje kulturę, jasne i bezpieczne światło porządku i społecznie przyjętych norm; jest uosobieniem *Superego*. Uczucie, którym obdarza go Laurey, jest wyrazem wpojonego jej ideału miłości romantycznej. Natomiast jej fascynacja Judem ma zdecydowanie wymiar erotyczny.

⁶⁰⁹ Ibidem.

⁶¹⁰ J. B. Jones: *Our Musicals...* s. 145.

⁶¹¹ Ibidem. s. 143.

⁶¹² E. Mordden: *Beautiful Mornin'. The Broadway Musical in the 1940s*. Oxford 1999. s. 77.

Nawet ostry nóż sprężynowy, który dość często używany jest przez Juda, jawi się w baletowym śnie jako substytut fallusa.⁶¹³ To budząca się w dziewczynie seksualność sprawia, iż jego zakazany świat wydaje się intrygujący i pociągający. Oswojenie skrywanych pragnień oraz nieświadomych treści stanowi niezbędny i kluczowy etap w tym *rite de passage*, przez który zmuszona jest przebrnąć główna bohaterka w drodze ku osobistej, seksualnej oraz społecznej dojrzałości. W scenie baletowego snu seksualnością epatują również towarzyszące Judowi knajpiane tancerki, które, zgodnie z założeniami choreograficznymi, zdają się materializować papierowe postacie z kart zawierających obrazki nagich kobiet.⁶¹⁴ Karty te to kolejny atrybut intruza. Tancerki zmuszają Laurey do zakazanego, wręcz bachicznego tańca. Bohaterka, mimo początkowej niechęci, z czasem odnajduje w tym zbiorowym pląsie przyjemność. Zaczyna utożsamiać się z grupą nieprzyzwoitych dziewcząt, co dodatkowo potęguje jej lęk i przerażenie. Zwłaszcza, iż całe otoczenie tonie w ognisto-czerwonych barwach. Całość zmierza do późniejszego zniewolenia i gwałtu dokonanego na niewinnej Laurey przez brutalnego Juda. Wycieńczona sennymi doznaniem bohaterka poddaje się i w końcu ulega.

W choreografii Agnes De Mille zdecydowanie dominowała ekspresywność. Każda sekwencja ruchowa oraz gest wyrażały różne aspekty złożonej psychologii poszczególnych postaci.⁶¹⁵ Celem nadrzędnym kompozycji tanecznej było wydobywanie tej płaszczyzny emocjonalnej, którą każdy z nas skrywa gdzieś głęboko. Wymagało to ścisłej współpracy choreografki z tancerzami oraz zachęcenia ich do własnej, często dość personalnej interpretacji tańczonych przez nich postaci, co zaś zmusiło ich do zmierzenia się z własnymi lękami, frustracjami czy też bolesnymi przeżyciami. Dla potrzeb musicalu *Oklahoma!* De Mille stworzyła poetykę baletowego snu – *dream ballet*, na której bazowało wielu późniejszych choreografów. Taniec stał się narzędziem komunikującym istotne dla fabuły musicalu przeszłe, teraźniejsze lub przyszłe zdarzenia, najczęściej właśnie te, których się wstydzimy i nie chcemy dopuścić do głosu.

⁶¹³ R. E. Long: *Broadway, the Golden Years. Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors 1940 to the Present*. New York 2003. s. 38-39.

⁶¹⁴ Ibidem.

⁶¹⁵ I. Driver: *A Century...* s. 157-158.

Taniec musicalowy a przestrzeń miejska

„Taniec jazzowy to folklor taneczny XX wieku... To rodzaj popularnego prymitywizmu, ilustrującego w swym zmysłowym nastroju, pulsacji oraz tempie ukryte pragnienie powrotu naszej wyrafinowanej i złożonej kultury do rytmów oraz motoryk cielesnych typowych dla mniej cywilizowanych społeczeństw” – pisał w latach sześćdziesiątych Louis Horst.⁶¹⁶ Taniec jazzowy⁶¹⁷ należy traktować jako amerykański, wernakularny idiom taneczny, który poprzez swój bezpośredni i bezpretensjonalny styl, definitywnie odróżniający go od innych form tańca, jest w stanie zakomunikować określone odczucia, emocje, doświadczenia oraz postawy względem dynamicznie rozwijającego się, nowoczesnego świata. Jego estetyka i puls odzwierciedlają wielopłaszczyznowość kultury Stanów Zjednoczonych.⁶¹⁸ Taniec jazzowy jest niewątpliwie tekstem zurbanizowanego, wielokulturowego społeczeństwa amerykańskiego. Witalność i energia tej formy wynikają z jej fascynacji nowoczesną metropolią, zwłaszcza każdym aspektem życia w niej. Jako prawdziwie amerykański idiom, taniec jazzowy czerpał z wcześniejszych form oraz wszelkich dostępnych tradycji tanecznych – rodzimych czy też obcych – przywożonych do Stanów na przestrzeni wielu lat wraz z każdą kolejną falą imigracyjną.⁶¹⁹ Jego korzeni należy szukać wśród kultur tanecznych niewolników masowo wywożonych z Afryki. Mimo to taniec jazzowy nie jest zwykłą imitacją etnicznych form tańca. Opierając się na typowo afrykańskich, perkusyjnych akcentach, ruchach oraz synkopowaniu, jego twórcy ukształtowali język, który stanowi mieszankę wielu kodów kinetycznych, spośród których wymienić należy między innymi balet, taniec modern, a także afrykański, karaibski oraz latynoski folklor taneczny, tańce hinduskie i polinezyjskie.⁶²⁰ Dlatego też, podobnie zresztą jak w przypadku muzyki jazzowej, taniec jazzowy stanowi dynamiczną strukturę, eklektyczny system obejmujący wiele podgatunków oraz stylów.

⁶¹⁶ L. Horst, C. Russel: *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. Princeton 1961. s. 111. Tłum. T. D.

⁶¹⁷ Taniec jazzowy (ang. *jazz dance*) można rozumieć dwojako – jako szereg zjawisk tanecznych składających się na afro-amerykańską kulturę taneczną (M. Stearns, J. Stearns: *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*. New York 2002.) lub jako określoną technikę tańca wypracowaną przez takich tancerzy, jak: Luigi (Eugene Louis Facciuto), Gus Giordano oraz Matt Mattox (R. Straus: *Luigi, Gus Giordano, and Matt Mattox: Jazz Masters*. „Dance Magazine” 2007 nr 7). Zresztą oba sposoby pojmowania tańca jazzowego wynikają z naturalnej drogi ewolucji form tanecznych – od społecznego obiegu tańca do formy teatralnej.

⁶¹⁸ M. R. Alford: *Jazz Danceology. Teaching & Choreographing Jazz Dance*. Marietta 1991. s. 11.

⁶¹⁹ H. Lihs: *Appreciating Dance. A Guide to the World's Liveliest Art*. Princeton 2009. s. 80.

⁶²⁰ M. H. Nadel: *And 'All That Jazz' Dance*. W: *The Dance Experience. Insights into History, Culture and Creativity*. Red. M. H. Nadel, M. R. Strauss. Princeton 2003. s. 82.

Najprościej można go podzielić na: wywodzący się w prostej linii z afrykańskich form tańca *primitive jazz*, będący wynikiem fuzji form murzyńskich z techniką tańca nowoczesnego *modern jazz* oraz związany bezpośrednio z rozwojem muzyki rozrywkowej *pop jazz*.⁶²¹ Gus Giordano w swoim podręczniku instruktażowym *Jazz Dance Class* opisał pięć odmian tańca jazzowego – *afro-primitive jazz*, *lyric jazz*, *modern jazz*, *musical comedy jazz* oraz *rock jazz*.⁶²² Najbardziej wyczerpującego podziału idiomu jazzowego dokonał Marcus R. Alford, wyróżniając w swojej pracy *Jazz Danceology. Teaching & Choreographing Jazz Dance* aż jedenaście stylów i podgatunków.⁶²³ Owe style to:

- *the blues* – to dusza tańca jazzowego, styl ten jest wyrazem rozpaczliwej i związanej z przykrymi doświadczeniami murzyńskich niewolników;
- *lyrical* – wykonywany najczęściej w tempie *adagio*, bazuje na czystych liniach ciała;
- *theatrical/musical theatre* – spełnia funkcje narzędzia komunikacji;
- *hot* – pełen jest erotycznych i zmysłowych ruchów, zdecydowanie konotowany seksualnie;
- *modern jazz* – oparty głównie na improwizacji, jest fuzją tańca jazzowego oraz tańca modern;
- *cool* – styl pełen płynnej motoryki wyrażającej stan określany slangowo jako ‘bycie cool’;
- *west coast* – oparty na muzyce rap i zawierający wiele elementów tańca ulicznego;
- *rock* – powstał wraz z rozwojem rock and rolla;
- *afro-jazz* – styl najbardziej związany z afrykańskimi korzeniami, jest zdecydowanie formą w najmniejszym stopniu skomercjonalizowaną;
- *latin* – nawiązuje do tańców latynoamerykańskich;
- *calypso/caribbean* – styl zbliżony do *latin jazz*, choć bardziej płynny i mniej oparty na perkusyjnych akcentach.

Zdaniem Alforda podział tańca jazzowego to otwarte zagadnienie, gdyż wymienione przez niego style mogą przenikać się i czerpać z siebie nawzajem, tworząc niezliczone kombinacje cross-gatunkowe.

⁶²¹ A. Bernard, D. Wessel-Therhorn: *Taniec jazzowy*. Warszawa 2000. s. 19-20.

⁶²² G. Giordano: *Jazz Dance Class*. Pennington 1992. s. 105.

⁶²³ M. R. Alford: *Jazz Danceology...* s. 37-42.

Taniec jazzowy stosunkowo szybko rozprzestrzenił się po całym świecie, stając się idiomem kosmopolitycznym i międzynarodowym. Mimo to wciąż jest to typowo amerykańska technika taneczna. Jako komunikat cielesny jest on naturalną formą ekspresji i wypowiedzi dla amerykańskiego społeczeństwa.⁶²⁴ Jest przez nie podświadomie rozumiany, gdyż jest tym, czym każda inna forma folkloru dla społeczności, która ją wyprodukowała. Poza tym, jako tekst modernistyczny, taniec jazzowy stanowi doskonałe narzędzie opisu amerykańskiej metropolii, stając się jej znakiem firmowym. Komunikacja pozawerbalna, którą ze sobą niesie – sposób poruszania się, postawa, rytm kroków, gestykulacja oraz ubiór – wszystko jest wyrazem codziennej egzystencji w wielkiej metropolii. Fundamentalna dla tańca jazzowego rytmiczność bezpośrednio koreluje z rytmem miejskiego organizmu. Zdaniem Billy Siegenfelda, kierownika artystycznego *Jump Rhythm Jazz Project* oraz twórcy autorskiej metody nauczania tańca jazzowego, idiom ten wyrósł z naturalnej i wrodzonej człowiekowi potrzeby generowania rytmu.⁶²⁵ Wielu antropologów z Katherine Dunham na czele rozważało problem rytmu oraz jego braku w życiu określonych społeczności. Według Léopolda Senghora rytm to:

...architektura istnienia, wewnętrzna dynamika nadająca mu formę, czysta ekspresja życiowej siły. Rytm to wibracyjny wstrząs, moc, która poprzez nasze zmysły przywiązuje nas do korzeni naszej egzystencji. Swoją wyraz znajduje on poprzez korporealne oraz sensualne środki; poprzez linie, powierzchnie oraz bryły w architekturze, rzeźbie czy malarstwie; poprzez akcentowanie w poezji i muzyce; wreszcie poprzez ruch w tańcu.⁶²⁶

Każde jego zaburzenie może spowodować dezintegrację oraz apatię, zarówno w przypadku jednostki, jak i całego kolektywu. Może także prowadzić do rozproszenia życiowych lub społecznych energii. Rytm jako kluczowy element potencjału ludzkiego, warunkuje osobistą oraz wspólnotową integrację.⁶²⁷ Podkreślony rytmem jazzowych form tańca puls dynamicznej metropolii pozwolił amerykańskiemu społeczeństwu w dobie modernizmu odnaleźć się w pędzącym na przód, futurystycznym świecie. Modernistyczna obsesja pierwotnym ciałem wynikała, co może się wydać absurdalne, z dość szybkiego rozwoju cywilizacyjnego. Istnieje wszakże podobieństwo między

⁶²⁴ H. Lihs: *Appreciating Dance...* s. 80.

⁶²⁵ M. Velluci: *Call It Post-Jazz*. „Dance Magazine” 2004 nr 8. s. 41.

⁶²⁶ Cyt. za: J. Malone: *‘Keep to the Rhythm and You’ll Keep to Life’: Meaning and Style in African American Vernacular Dance*. W: *The Routledge Dance Studies Reader*. Red. A. Carter. New York 2007. s. 231. Tłum. T. D.

⁶²⁷ Ibidem.

elektrycznie napędzaną maszyną, a ciałem pobudzonym energiami biologicznymi.⁶²⁸ Jedno można uznać za *alter ego* drugiego. Prymitywizm jako nurt w kulturze modernizmu na gruncie tańca objawił się choćby w postaci łaknącej powrotu do naturalnej, cielesnej motoryki Isadory Duncan czy też dzikiej i szalonej Josephine Baker. Za jego tekst należy uznać również taniec jazzowy, który swą choreoktonikę oparł głównie na ruchu izolacyjnym, zwłaszcza okolic bioder i miednicy oraz na policentryzmie. Dlatego też wielu uważa taniec jazzowy za wysoce seksualny. Niewątpliwie celebrytuje on ludzką zmysłowość i na nią też oddziałuje. Jego charakter zdecydowanie odbiega od baletowej romantyczności oraz refleksyjności charakterystycznej dla tańca nowoczesnego. „Taniec jazzowy – zdaniem Cathy Young – jest w swej naturze formą pełną emocji, ponieważ emocjonalna jest sama muzyka... Jest w niej pełno namiętności, serca i duszy, publiczność czuje to gdzieś głęboko wewnątrz i od razu reaguje.”⁶²⁹ Choć wielu twierdzi inaczej, taniec jazzowy stanowi największy wkład kultury amerykańskiej w sztukę tańca na świecie. Jego świeżość i ekspresyjność sprawiły, iż stosunkowo szybko został zaadaptowany przez nowojorskie sceny. Nie powinien ten fakt dziwić, skoro to właśnie muzyka jazzowa zespoliła strukturę musicalu, otwierając tym samym drogę nowym formom tanecznym na Broadway. Jack Cole, słynny musicalowy choreograf oraz jeden z pierwszych ‘białych’ tancerzy klubowy⁶³⁰, w swoich układach zaczął zestawiać ze sobą elementy pochodzące z różnych form tanecznych i wykonywać je do muzyki jazzowej. Często uważa się go za ‘ojca’ teatralnego tańca jazzowego, choć sam wolałby, aby jego styl określano jako *urban folk dance*.⁶³¹ Od lat pięćdziesiątych idiom ten zaczęto utożsamiać z musicalową choreografią. Taniec jazzowy urósł do rangi *lingua franca* Broadwayu, stając się jego nieodłącznym składnikiem. Dlatego też musicalową adaptację tańca jazzowego zaczęto określać jako *broadway jazz*. Oba określenia – *jazz dance* oraz *broadway jazz* – można zatem traktować jak synonimy, gdyż w drugiej połowie XX wieku choreografia jazzowa rozwijała się głównie na deskach broadwayowskich teatrów. Taniec jazzowy

⁶²⁸ N. Bryson: *Cultural Studies and Dance History*. W: *Meaning in Motion*. *New Cultural Studies of Dance*. Red. J. C. Desmond. London 1997. s. 72-75.

⁶²⁹ Cyt. za: M. Velluci: *Call It...* s. 43.

⁶³⁰ W latach dwudziestych XX wieku w Nowym Jorku nastąpił okres zwany *Harlem Renaissance*, w którym publiczność nagminnie uczęszczała do, położonych w dzielnicy murzyńskiej, słynnych i kultowych klubów takich, jak *Cotton Club* czy *Apollo Ballroom* po to, aby obcować z jazzem w najlepszym jego wydaniu oraz uczyć się nowych trendów w tańcu. Od tego okresu możemy datować narodziny nowojorskiej kultury klubowej (H. Lihs: *Appreciating Dance...* s. 82).

⁶³¹ M. R. Alford: *Jazz Danceology...* s. 10. (Zob. też: G. Loney: *Unsung Genius. The Passion of Dancer-Choreographer Jack Cole*. London 1984).

doskonale wkomponował się w strukturę musicalu. Będąc produktem amerykańskiego społeczeństwa, dostarczył jej cennych narzędzi jego opisu. Stało się tak również dlatego, iż taniec ten – jak podaje Sylviane Gold:

...stanowi amalgamat amerykańskiego tańca z górnej i dolnej półki – tańczonego przy drążku i w barze, walca oraz tańców *watusi* – zaadoptowanych w celu maksymalnego, teatralnego efektu.⁶³²

Proces adaptacji form jazzowych przez Broadway przebiegał, zdaniem Myrona Howarda Nadel, trójfazowo.⁶³³ W pierwszej fazie zaczęto imitować murzyński sposób tańczenia. Imitacja często miała charakter prześmiewczy. Esencją tej fazy były minstrel-shows, w których ‘biali’ performerzy z pomalowanymi na czarno twarzami parodiowali murzyńskie występy. Parodia z czasem przekształciła się w pastisz i stylizację. W tego typu przedsięwzięciach swą karierę zaczynało wiele późniejszych gwiazd przemysłu rozrywkowego.

Biali artyści, tacy jak Sophie Tucker, Mae West, Fanny Brice i Al Jolson, wchłonęli afro-amerykańską sztukę i styl występowania, czasami świadomie, czasami nie. Standardowa zasada na Broadwayu brzmiała: „zaczynasz jako czarny i etniczny, i stajesz się bielszy i bardziej WASP w miarę, i jeśli, odnosisz sukces”. Tucker i Brice odrzucili czarne twarze, lecz Al Jolson tego nie zrobił; osmalony korek stał się częścią jego postaci do tego stopnia, że nie sposób było oddzielić Jolliego od jego maski.⁶³⁴

W czasie trwania drugiej fazy ‘biali’ choreografowie, angażując ‘czarnych’ artystów, wyrażali swoją aprobatę oraz zachwyt nad sposobami posługiwania się ciałem afro-amerykanów, zdając sobie jednocześnie sprawę z wagi i użyteczności rodzącego się, nowego idiomu. Momentem przełomowym, częściowo przyczyniającym się do zniesienia bariery między ‘dwoma światami’, był wystawiony w 1921 roku musical *Shuffle Along*. W spektaklu tym występowali wyłącznie murzyńscy wykonawcy. Wraz z *Shuffle Along* po raz pierwszy oficjalnie w przestrzeni publicznej zaprezentowano ‘rdzenny’ afro-amerykański folklor muzyczno-taneczny. Przedstawienie to stanowiło antytezę broadwayowskiej mitologii oraz archetypów wygenerowanych przez *Ziegfeld Follies*. „*Shuffle Along* – jak podaje Jerome Charyn – było anty-Follies, było parodią „koniecznej białości” Dziewczyny Ziegfelda.”⁶³⁵ Mimo, iż Florenz Ziegfeld oddał cios,

⁶³² S. Gold: *How Broadway Jazz Got Its Glitz*. „Dance Magazine” 2004 nr 8. s. 76-77. Tłum. T. D.

⁶³³ M. H. Nadel: *And ‘All...’* s. 90-91.

⁶³⁴ J. Charyn: *Narodziny Broadwayu. Opowieść o złotych latach jazzu i starym Nowym Jorku*. Wrocław 2006. s. 135.

⁶³⁵ Ibidem. s. 132.

Shuffle Along częściowo odmieniło ‘białe’ oblicze oraz przerwało monopol ‘białych’ na Broadway, a zarazem umożliwiło trzecią fazę procesu adaptacyjnego – fazę integracji. ‘Biali’ wykonawcy przestali wyłącznie imitować motorykę charakterystyczną dla afro-amerykańskiej społeczności. Poprzez studiowanie i przyswajanie obcych im kodów, uznanych wcześniej za dzikie czy prymitywne, stworzyli nowy, rozbudowany system taneczny – taniec jazzowy. Warto w tym miejscu nadmienić, iż, oprócz pojmowania tańca jazzowego jako określonej techniki tańca lub też szeregu zjawisk tanecznych składających się na afro-amerykańską kulturę taneczną, taniec ten można również zdefiniować jako przekład oraz dostosowanie znaków ‘czarnego’ ciała do możliwości ciała ‘białego’. Jako dyskurs cielesny taniec jazzowy stanowi prymarny tekst kultury – „złożony, polisemiczny, pełen znaczeń i ciągle zmieniający się”⁶³⁶. Jak każdy styl może również stanowić ważny nośnik dystynkcji pomiędzy etnicznymi oraz społecznymi grupami.

Najbardziej znana scena musicalowa rozgrywająca się w przestrzeni miejskiej to oczywiście tytułowy utwór filmowego musicalu *Singin` in the Rain* (1951). W scenie tej Gene Kelly poprzez taniec i śpiew próbuje wyrazić swoją euforię spowodowaną uczuciem miłości. Miasto stanowi dla Kelly`go przestrzeń zabawy i radości.⁶³⁷ Kelly na chwilę porzuca swój status społeczny. Ponownie staje się dzieckiem w dorosłym świecie, przekształcając miejską ulicę w plac zabaw. Wizerunek Kelly`go jako *infant terrible* dodatkowo podkreśla pojawiający się stróż prawa, który przywołuje bohatera do porządku.<sup>638</sup> Choreografia oparta jest na charakterystycznych dla stylu Kelly`go elementach – chodzeniu z rękami w kieszeni, sekwencjach stepowanych, tańcu z rekwizytem (w tym przypadku z parasolem) oraz fantazyjnymi skokami i piruetami. Cała kompozycja wzbogacona jest o pastisz typowo dziecięcych zachowań takich, jak moknięcie pod rynną, bieganie po zalanym chodniku, skakanie po kałużach i rozchłapywanie wody. Bohater czuje się w swoim wykreowanym, iluzyjnym świecie dość komfortowo. Nawet ulewa nie jest w stanie zakłócić jego euforii i radości. Wszak człowiek w chwilach szczęścia czuje się jak dziecko. Afirmuje życie w każdej jego postaci. Scena ta, którą zresztą zna i kocha cały świat, stanowi pewien archetyp, musicalową kliszę, która dla wielu twórców musicali powstałych w pierwszej połowie

⁶³⁶ J. C. Desmond: *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*. W: *Meaning in...s*. 31. Tłum. T. D.

⁶³⁷ B. Genné: ‘Dancin` in the Street’. *Street Dancing on Film and Video from Fred Astaire to Michael Jackson*. W: *Rethinking Dance History. A Reader*. Red. A. Carter. New York 2004. s. 138.

⁶³⁸ Ibidem. s. 133-134.

XX wieku stała się narzędziem, będącym w stanie opisać euforyczne, a czasem nawet ekstatyczne przeżycia bohaterów. Narzędzie to stosunkowo często wykorzystywane było w filmach muzycznych z Fredem Astaire czy też Kelly'm, którego atletyczny styl znacznie odbiega od elegancji i wyrafinowania Astaire'a. Sam jego sposób stawiania kroków jest mocniej osadzony w ziemi.⁶³⁹ W choreografii sposób ten urasta do rangi ulicznego gestu. W tańcu Kelly konstruuje swój świat, wykorzystując przestrzeń znajdującą się wokół niego. Balansując na krawężniku, wskakując na postument ulicznej latarni czy też biegając dookoła przeciwpożarowego hydrantu – bohater niczym *bricolaur* modeluje dostępny mu urbanistyczny pejzaż, z którym identyfikować się może każdy mieszkaniec mniejszego lub większego miasta.

W nakręconej w 1953 roku filmowej adaptacji musicalu *The Band Wagon* taniec w przestrzeni miejskiej odgrywa znaczącą rolę. *Dancing in the Dark* to jedyna scena w strukturze filmu, w której ów taniec się pojawia, aczkolwiek jest ona kluczowa dla całej kompozycji. Ogólnie rzecz biorąc, scena ta prezentuje możliwą do osiągnięcia fuzję różnic pomiędzy dwiema osobami o różnej płci, wieku, statusie oraz wykształceniu, a właściwie przygotowaniu zawodowym. Fred Astaire oraz Cyd Charisse uosabiają dwa odmienne systemy wartości zakodowane w stylu i technice tańca, które reprezentują.⁶⁴⁰ W zewnętrznej (pozateatralnej), neutralnej przestrzeni bohaterowie osiągają akceptację siebie na wzajem oraz aprobatę dla sposobu tańczenia, charakterystycznego dla każdego z nich. Astaire wnosi ze sobą, zresztą jak w każdym swoim filmie, typowo amerykańską tradycję wodewilową oraz bogactwo form tańca towarzyskiego. Natomiast Charisse ucieleśnia grację i dyscyplinę europejskiego baletu. W filmie kontrast tych dwóch stylów funkcjonuje jako próba wyważenia chęci bycia ludycznym z jednoczesnym dążeniem do znaczeniowości. Charisse *de facto* jako tancerka i aktorka doskonale wpisuje się w wygenerowany przez *Ziegfeld Follies*, musicalowy archetyp 'pięknej, białej, amerykańskiej dziewczyny' – tancerki o przygotowaniu baletowym (Charisse, Leslie Caron czy Vera-Ellen) lub pochodzącej ze świata tańca towarzyskiego (Ginger Rogers). Astaire i Charisse obawiają się, iż żadne z nich nie sprosta wymaganiom drugiego. Ich lęk wynika z powszechnie przyjętego, sztucznego rozróżnienia dwóch porządków – baletu uważanego za sztukę wyższą oraz popularno-rozrywkowych form tańca zaliczanych raczej do sztuki niskiej i

⁶³⁹ Ibidem. 137.

⁶⁴⁰ R. Dyer, J. Mueller: *Two Analyses of 'Dancing in the Dark'*. W: *The Routledge Dance...* s. 288.

ignorowanych.⁶⁴¹ Taniec pochodzi bezpośrednio od ludzi i do nich powinien też w zrozumiałej postaci wracać. Pomimo różnic bohaterowie odnajdują w tańcu porozumienie i kompatybilność, których nie byli w stanie wypracować na płaszczyźnie werbalnej. Taniec jawi się tu jako instynktowny oraz intuicyjny sposób komunikacji, uniwersalna forma wyrażania myśli i emocji. Bohaterowie udają się na przejażdżkę do nowojorskiego Central Parku. Spacerując po nim, mijają publicznie zorganizowaną, parkową potańcówkę. Widok tańczących par wprowadza ich w rzewny, nostalgiczny nastrój. Otoczenie pełni ważną w obrazie tym rolę. Wyznacza ono miejską przestrzeń, różną od profesjonalnej, teatralnej sceny przeznaczonej dla zawodowców. W przestrzeni tej taniec stanowi formę rekreacji, chętnie praktykowaną przez ‘zwykłych’ ludzi. Astaire’a i Charisse kontynuując spacer, natrafiają na opuszczony plac. Ich spacerowy krok spontanicznie przeradza się w taniec. Początkowo każde z nich płasza we własnym stylu, jednocześnie przyglądając się drugiemu i starając naśladować jego ruch. W końcu para tańczy razem, znajdując, pomimo używania różnych kodów, wspólny taneczny język. Nić porozumienia wyrażona w *pas de deux* przeradza się w romantyczną scenę. Wzajemna akceptacja oraz aprobata stopniowo przeistaczają się w fascynację i sympatię. W choreografii nadrzędną funkcję pełni proksemika oraz sposób, w jaki pomiędzy tancerzami dochodzi do kontaktu dotykowego.⁶⁴² Dystans i nieśmiałość krok po kroku ustępują miejsca świadomemu dotykowi. Partnerowanie staje się coraz śmielsze i zaczyna sprawiać tańczącym radość. Obcowanie dwóch ciał wyzwala w bohaterach swego rodzaju wolność, wyswobadza ich od codziennych trosk, nieporozumień i konfliktów. Umiejscowiony w przestrzeni miejskiej taniec w *Dancing in the Dark* pełni rolę katalizatora napięć wywołanych zderzeniem dwóch światów. Napięć, których Astaire i Charisse nie mogli zniwelować na płaszczyźnie werbalnej. W przewyciężeniu uprzedzeń pomógł im taniec w ulotnej, musicalowej scenie, w której oczywiście nie pada ani jedno słowo.

Akcja wielu musicali często osadzona była w przestrzeniach miejskich Nowego Jorku. Wystarczy wspomnieć tak znane tytuły, jak: *Anchors Aweigh* (1945), *Guys and Dolls* (1950), *Wonderful Town* (1952), *Hello, Dolly!* (1964), *The Company* (1970), *Follies* (1971), *42nd Street* (1980) czy też *Rent* (1996). Musical jako tekst kultury amerykańskiej, budując własną mitologię, próbował odpowiedzieć na pytanie

⁶⁴¹ Ibidem. s. 291.

⁶⁴² Ibidem.

czym jest Ameryka i co ją konstituuje.⁶⁴³ Portretując wielkie miasto, starał się opisać dynamicznie rozwijające się społeczeństwo, stanowiąc jednocześnie rodzaj społecznego metakomentarza. Musical, zresztą jak każde przedstawienie kulturowe dla swoich adresatów, w sposób pełen refleksyjności dążył do pokazania Amerykanom ich samych. Dla twórców musicali w pierwszej połowie XX wieku Nowy Jork jawił się jako mityczna kraina arkadii, przestrzeń, w której człowiek mógł odnaleźć szczęście i radość, spełnić swoje marzenia i napotkać upragnioną miłość. To miasto, synkopowanym rytmem i pulsacją, do dziś wabi w swą sieć nienasyconych oraz pełnych ambicji lub po prostu szukających lepszego życia członków różnych społeczności. Ci zaś tworząc lokalne enklawy, przeobrażają miejską ulicę w wielkie skupisko informacji, obszar, na którym bezustannie dochodzi do fuzji wielu dyskursów. Poza tym metropolia, zdaniem Elżbiety Anny Sekuły, to przestrzeń zarówno estetyczna i estetyzowana, jak i estetyzująca.⁶⁴⁴ Estetyzacja w przypadku kultury metropolitalnej jest ściśle powiązana z nadawaniem tożsamości. Jej kształt modelowany jest przez lokalne zbiorowości, dla których ulica stanowi „demokratyczną scenę łączącą kulturę wysoką i popularną”.⁶⁴⁵ To właśnie nowojorskiej kulturze metropolitalnej – wysokiej i niskiej, elitarnej i popularnej, oficjalnej i marginalnej, rodzimej oraz obcej – powierzono rolę głównego bohatera wystawionego w 1944 roku musicalu *On the Town*. Jerome Robbins i Leonard Bernstein, pomysłodawcy musicalu, wyrazili w nim swój zachwyt światową stolicą, jej obywatelami i mieszkańcami, oraz charakterystycznymi dla niej przestrzeniami – podziemnym metrem, kolejką linową, nocnymi klubami, *Times Square*, *Coney Island*, licznymi zabytkami oraz muzeami. Pejzaż miejski przedstawiony w spektaklu był jasny i radosny.⁶⁴⁶ Dominowała w nim młodość, energia oraz nadzieja. Zdaniem Ethana Morddena musical należałoby uznać za kartkę walentynkową przeznaczoną dla wielbionej przez Nowojorczyków metropolii.⁶⁴⁷ W tej urbanistycznej opowieści Nowy Jork, niczym bajkowa Nibylandia, pokazany został zarówno jako tekst architektoniczny prezentujący jego walory wizualne, jak i przestrzeń o określonej atmosferze i przepływie energii, wzbudzająca skrajne emocje, mimo to zawsze prowadząca do happy endu. Postaci ukazane w *On the Town* stanowiły dopełnienie pejzażu nowojorskiej metropolii, która, choć pełna uroku, często bywała

⁶⁴³ E. Mordden: *Beautiful Mornin`...* s. 121.

⁶⁴⁴ E. A. Sekuła: *Czy istnieje kultura metropolitalna? Metropolia jako kluczowa instytucja kultury*. W: *Czy metropolia jest miastem?*. Red. B. Jałowiecki. Warszawa 2009. s. 70.

⁶⁴⁵ *Ibidem*. s. 75.

⁶⁴⁶ B. Genné: *‘Dancin` in...* s. 138.

⁶⁴⁷ E. Mordden: *Beautiful Mornin`...* s. 122.

knąbrna, znerwicowana oraz przenikliwie hałaśliwa.⁶⁴⁸ Musical oprócz posiadania nowojorskiego charakteru, osobliwości i wyjątkowości, przedstawiał koncepcję metropolii jako instrumentu wykorzystywanego przez młodych, ambitnych ludzi w celu wypełnienia swego przeznaczenia – odniesienia sukcesu, przeżycia wielkiej przygody życia, zdobycia sławy i popularności czy wręcz przeciwnie – ukrycia się i bycia anonimowym. Robbins i Bernastein pomysł samego musicalu oparli na *Fancy Free*, balecie będącym owocem ich wcześniejszej współpracy. Ta niemalże trzydziestominutowa taneczna opowieść o trzech marynarzach przybyłych do Nowego Jorku, a właściwie jednej z nowojorskich knajp, zachwyciła publiczność oraz krytyków swoją dynamiką, poczuciem humoru, maestrią gestu i ruchu, wyczuciem smaku oraz przede wszystkim świeżym i nowatorskim podejściem do tematu. Osobowość każdego z marynarzy nakreślona została poprzez taniec. Akrobacje, skoki i energiczne piruety charakteryzowały pierwszego z nich – wesołego i dynamicznego, silnego i mocno stąpającego po ziemi; subtelne i liryczne *pas* w tempie *adagio* drugiego – marzycielskiego i romantycznego; natomiast charakter trzeciego wyrażały bezustannie kołyszące się biodra w rytm erotycznej i zmysłowej rumby.⁶⁴⁹ Będący pod wrażeniem krytycy okrzyknęli balet Robbinsa jego choreograficznym ‘*c’est moi*’, dlatego też przeobrażenie tanecznego spektaklu w wielki broadwayowski hit było tylko kwestią czasu. Bernstein komponując *On the Town*, starał się poprzez muzykę uchwycić napięcie, bezlitosną prędkość oraz ciągle płynący ruch uliczny Nowego Jorku.⁶⁵⁰ W musicalu tym taniec, stanowiący witalną część akcji scenicznej, organicznie wkomponowany został w miejski krajobraz. Wykonawcy wyglądali jakby rodem wyjęci z nowojorskiej ulicy. Robbins sięgając w swej choreografii do różnych form tańca jazzowego, sportretował amerykańską metropolię, jej obywateli oraz jej różnorodność. *On the Town* było, *de facto*, pierwszym spektaklem na Broadwayu, w którym wystąpili razem w jednym *ansamble* ‘biali’ i ‘czarni’ tancerze, podkreślając tym samym amerykańską wieloetniczność. W choreoktonice musicalu odnaleźć można było elementy: tańca ulicznego, tańców towarzyskich takich, jak *lindy hop* czy *boogie-woogie*, amerykańskiego bluesa, latynoskiej *congi*, a nawet *clogu* oraz *time stepu*.⁶⁵¹ W scenie *Time Square Ballet* motoryka tancerzy odzwierciedlała wyznaczony porządek ulicznego ruchu oraz jego możliwe zakłócenia, w *Lonely Town* taniec miał charakter

⁶⁴⁸ Ibidem. s. 125-126.

⁶⁴⁹ S. Au: *Ballet and Modern Dance*. London 2002. s. 148.

⁶⁵⁰ D. Jowitt: *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*. New York 2004. s. 93.

⁶⁵¹ R. E. Long: *Broadway, the Golden...* s. 73.

melancholijnego i elegijnego *pas de deux*, natomiast w numerze *The Great Lover* choreografia, oczywiście w sposób symboliczny, dała upust seksualnemu głodowi jednego z bohaterów. Robbins znacznie podnosząc rangę jazzowej choreografii, wypracował własny model teatru muzycznego. Rewolucjonizując musicalową poetykę, powołał do życia tzw. musical taneczny – wewnętrznie spójny system, w którym taniec, muzyka i słowo stanowią jedną zamkniętą strukturę, przy czym taniec pełni funkcję nadrzędną. Esencją tych działań, a zarazem kolejnym owocem współpracy Robbinsa z Bernsteinem, był – uznany za wielkie arcydzieło teatru muzycznego – spektakl *West Side Story*.

Światowa prapremiera musicalu *West Side Story* odbyła się 26 września 1957 roku w nowojorskim Winter Garden Theater. Krytyka przyjęła przedstawienie z ogromnym entuzjazmem. „Jedno jest pewne – pisał recenzent monachijskiej „Die Kultur” – takiego musicalu, jak ten, jeszcze nie było. Czas pokaże, czy utwór zachęci pisarzy, kompozytorów i choreografów do wkroczenia na drogę, jaką wyznaczył.”⁶⁵² Spektakl nie zawiódł oczekiwań niemieckiego krytyka, mało tego w 1961 roku dokonano jego ekranizacji, przyczyniając się w ten sposób do jego globalnej popularności oraz czyniąc zeń jedną z najczęściej wznawianych produkcji musicalowych na świecie. Pomysł przeniesienia szekspirowskiej tragedii *Romeo i Julia* w realia Nowego Jorku lat pięćdziesiątych wyszedł od samego Robbinsa, który jako zasadniczą treść musicalu uznał problemy dnia codziennego przeciętnych obywateli, żyjących w utrudniającej egzystencję amerykańskiej rzeczywistości. Wielu twórców przejawiało w tym okresie żywe zainteresowanie wzrostem społecznej świadomości związanej z podziałem klasowym oraz istotności i przydatności różnych form amerykańskiego, często utopijnego idealizmu.⁶⁵³ Wśród nich był również Bernstein, który urzeczony koncepcją choreografa, postanowił oprzeć partyturę musicalu na modnych wówczas muzycznych nurtach. Poprzez łączenie brzmień jazzowych z klasycznymi, a właściwie klasycyzującymi, kompozytor wyeksponował amerykański charakter przedstawienia. Artur Laurents, twórca libretta, zgrabnie przekształcił szekspirowską fabułę, udowadniając tym samym ponadczasowość tej tragicznej w skutkach historii miłosnej. Również Stephen Sondheim, autor tekstów piosenek, stanął na wysokości zadania, zachowując należyte proporcje między realizmem i poezją, dynamiką nowoczesnej metropolii i elżbietańskim fatalizmem. Akcja musicalu

⁶⁵² Cyt. za: *Romeo i Julia na Broadwayu*. „Dialog” 1958 nr 2. s. 168.

⁶⁵³ J. B. Jones: *Our Musicals...* s. 191.

rozgrywa się w ponurych zaułkach ubogich dzielnic zachodniego Manhattanu. Zwaśnione rody Montecchich i Capulettich to w spektaklu dwa wrogie sobie gangi: uważanych za obcych Rekinów (*Sharks*) oraz chtonicznych Rakiet (*Jets*), które walcząc ze sobą o panowanie nad dzielnicą, terroryzują ulice metropolii. Owe gangi reprezentują dwie społeczności – napływową, portorykańską oraz ‘rdzennie’ amerykańską, pochodzącą, *de facto*, z różnych grup etnicznych. Członkami obu grup są młodzi ludzie buntujący się przed niesprawiedliwością świata. Walka gangów to zderzenie dwóch odmiennych postaw i tradycji. Dodatkowym źródłem napięć pomiędzy grupami staje się zakazana miłość, płomienne uczucie łączące dwójkę głównych bohaterów: Marię, siostrę Bernarda, przywódcy Rekinów oraz Tony’go, byłego członka Rakiet. Do pierwszego spotkania zakochanych dochodzi na dzielnicowej potańcówce. Od tej pamiętnej chwili dążą oni do zażegnania konfliktu pomiędzy obiema społecznościami. Niestety miłość zamiast łączyć, w spektaklu tym, podobnie zresztą jak u Szekspira, prowadzi do śmierci. Dopiero tragedia jest w stanie uświadomić członkom młodzieżowych gangów pozorność i bezsensowność ich walki. Miłość Marii i Tony’go uważana jest przez kolektyw za nieczystą. Maria, jak i cała społeczność portorykańska, jest przez ‘rdzennych’ Nowojorczyków, często pochodzących z patologicznych, dysfunkcyjnych rodzin, dyskryminowana ze względu na swój kolor skóry, język oraz etniczność. Fatum przyjmuje tu specyficzną formę – endemicznej ksenofobii i rasizmu⁶⁵⁴, które prowadzą do etnicznej izolacji. Taki proces, zdaniem Jacka Gutorowa, jest znamieny dla wielkich miast, gdyż w nowoczesnej amerykańskiej metropolii, której modelowym przykładem jest oczywiście Nowy Jork, mamy do czynienia z etnicznym separatyzmem, dzięki któremu przestrzeń miejska zostaje podzielona na obszary zamknięte i obszary o mniejszej lub większej randze i znaczeniu.⁶⁵⁵ Musical *West Side Story* był pierwszym w historii, który w sposób pełen powagi zakwestionował zarówno uniwersalizm ‘Amerykańskiego Snu’ – wielkiego mitu Ameryki jako ziemi równych szans i możliwości dla wszystkich, jak i ugruntowany w pierwszej połowie XX wieku portret metropolii jako przyjaznej, jasnej i zapewniającej szczęście krainy.⁶⁵⁶ Nowy Jork ukazany w przedstawieniu to obszar bez słońca, w którym dominuje cień i ponurość. Zastygłe, złowrogie i demoniczne, jawi się ono niczym nieubłagany morderca. Ciemne i ciasne przestrzenie metropolii jest w

⁶⁵⁴ R. Knapp: *The American...* s. 205.

⁶⁵⁵ J. Gutorow: *Palimpsest czy szyfr? O przedstawieniach (po)nowoczesnego miasta amerykańskiego*. W: *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Red. A. Gleń, J. Gutorow. Opole 2005. s. 151.

⁶⁵⁶ J. B. Jones: *Our Musicals...* s. 193.

stanie rozświecić jedynie nadzieja, którą w spektaklu przynosi miłość łącząca Marię i Tone`go. Lecz nawet ona nie wystarcza.

Choreografia Robbinsa to ‘siła napędowa’ całego musicalu. Ruch przeważa nad innymi komponentami w spektaklu i jemu też podporządkowana jest motywacja dramaturgiczna. To on posuwa akcję na przód i wydobywa charakter i osobowość każdej postaci. Taniec w widowisku interpretuje rytm jazzowy oraz współgra z wszelkimi jego tempami. Choreografia jest ekspresyjna, wyrazista i dynamiczna. Od tancerzy wymaga zaangażowania i odpowiednio wypracowanej kondycji fizycznej. Robbins poprzez łączenie różnych form tańca oraz właściwe rozplanowanie ich w przestrzeni sprawił, iż we wszystkich scenach zbiorowych ‘przestrzeń tańczy’, kreśląc pejzaż ociekający bezsilnością, frustracją, nienawiścią i niebezpieczeństwem.⁶⁵⁷ Warto tu wspomnieć, iż „choreografia – zdaniem Marka Bielackiego – oddawała klimat konfliktów i napięć społecznych lat pięćdziesiątych, zwiastujących późniejsze ruchy kontestacyjne”⁶⁵⁸. Style taneczne pojawiające się w spektaklu charakteryzowały rywalizujące ze sobą gangi i komunikowały głoszone przez ich członków treści oraz wyznawane wartości. *West Side Story* uznane zostało za tekst kultowy, ponury obraz wielkiej metropolii oraz jej mieszkańców próbujących dzień po dniu zmierzyć się z niełatwą egzystencją. Sądzę, iż warto byłoby w tym miejscu pokusić się o próbę opisu okrzykniętej przez wielu za jazzowy majstersztyk choreografii Robbinsa, przedstawiając jednocześnie pewien model analizy tego typu zjawisk tanecznych.

Już na samym początku musicalu mamy do czynienia z pewnym *novum*. Prolog rozpoczynający przedstawienie to kilkuminutowa sekwencja baletowa. Za pomocą tańca choreograf informuje nas o istnieniu dwóch wrogich sobie grup. W choreografii często pojawiają się sekwencje *chasses* oraz *chasses en tourment*. Piruety są dość szybkie i najczęściej wykonywane w szóstej pozycji stóp lub z jazzowym (zamkniętym) *passé*. Często pojawiają się także skoki z podkurczonymi nogami oraz *sauté* z jednoczesnym wyrzutem nogi na *battement a la second*. W tej niestabilnej pozycji tancerze wykonują również wielokrotnie akcję *slide* oraz *grand* piruety. Dłonie są na przemian luźne i zaciśnięte, lub też w pozycji *jazz hand*. Całość choreografii osadzona jest na głębokim *plié*. W kompozycji pojawiają się także: energiczne *contractions*, szybkie *high kicks* oraz tworzące coś na kształt litery T, pozy z wyciągniętymi do góry rękoma. Owo ‘T’, w moim mniemaniu, oznacza testosteron, a

⁶⁵⁷ R. Knapp: *The American...* s. 205-206.

⁶⁵⁸ M. Bielacki: *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*. Łódź 1994. s. 93.

co za tym idzie – męską siłę i dominację. Choć w tym przypadku to raczej ironiczne potraktowanie dużych chłopców, bawiących się w dorosłych mężczyzn. Poza tym, taniec w scenie prologu wzbogacony został o elementy gry w koszykówkę, ulicznej gonitwy oraz bójki, co jak sądzę, stanowi realistyczną wykładnię choreografii.

Scena dzielnicowej potańcówki w sali gimnastycznej to kolejna kilkuminutowa etiuda taneczna w musicalu. Rytm jazzowy przeplatają się w niej z latynoskimi. Kompozycję tańca rozpoczyna zbiorowy układ tańczony przez Amerykanów w parach. Zawiera on kroki charakterystyczne dla swingu i bluesa. Na jego komponenty składają się: naprzemienne *contract* i *realase*, liczne obroty partnera, partnerki bądź obojga jednocześnie oraz ruch izolacyjny bioder wzbogacony wybijaniem rytmu. Dynamikę tańca podkreśla zróżnicowane tempo. Energiczne wyrzuty rąk i nóg stanowią kontrast dla statycznych i zastygłych póz. Choreoktonika podąża za strukturą muzyczną sceny, zwłaszcza jej zmiennym metrum. Wraz z pojawieniem się na zabawie Portorykańczyków na parkiecie zaczyna królować mambo. Wirujące biodra i falbany spódnic, *grandes battements* oraz stylizowane hiszpańskie pozy – wszystko to wkracza na scenę razem z Latynosami. Pomiedzy latynoskimi krokami i figurami choreograf umieścił finezyjne, nowatorskie partnerowania i podnoszenia. Dodatkowo kontrpunkt dla pulsującego, gorącego, karaibskiego rytmu stanowią akrobatyczne popisы Rakiet. Taniec w scenie potańcówki jawi się jako substytut walki pomiędzy antagonistycznymi gangami. Każdy krok i akcja ciała rzuca wyzwanie grupie przeciwnej. Nawet zabawa w neutralnej, jakby się mogło zdawać, miejskiej przestrzeni stanowi rozległe pole bitewne.

Charakter sekwencji tanecznej kończącej dzielnicową potańcówkę różni się znacząco. Stanowi ona najbardziej liryczny i niewinny moment w całym spektaklu. To pierwszy wspólny taniec Marii i Tony`go. Jego kompozycja jest prosta i klarowna. Jeden układ kroków powtórzony zostaje dwukrotnie. Za pierwszym razem partnerzy tańczą w przeciwnym kierunku, za drugim lustrzanie, w tym samym. Bohaterowie zaczynając swój pląs, stoją naprzeciw siebie i patrzą sobie głęboko w oczy. Wyciągając wzdłuż ramiona, przystępują do pierwszego *chassé*, po czym następuje przeniesienie ciężaru ciała na nogę pracującą i powrót na oporną. Całość powtórzona jest w drugą stronę. Kombinację wieńczy piruet oraz wirowy ruch izolacyjny kolan. W całym *pas de deux* dominuje zwiewność i lekkość, które uwypuklają ulotną atmosferę obrazka. W tej marzycielskiej, onirycznej przestrzeni nie istnieje żaden konflikt, wszyscy są równi bez

względu na pochodzenie czy kolor skóry. Ten piękny i cudowny sen nie wytrzymuje jednak zderzenia z brutalną rzeczywistością ulic wielkiego miasta.

America i *I Feel Pretty* to dwa zabawne numery muzyczno-taneczne. Stanowią one rzetelny materiał dla badaczy zajmujących się poetyką musicalowego songu. Teksty, muzyczny, słowny i choreograficzny, tworzą w nich zwartą kompozycję artystyczną. Pierwszy z numerów to szalona i pełna humoru opowieść Portorykanek o wspaniałym oraz idyllicznym życiu w nowojorskiej metropolii. Dynamiczna i żywiołowa choreografia jest wyrazem pełnych nadziei i optymizmu młodych Latynosek. Myślę, że brawurowość tego tańca śmiało zadedykować można by „ku pokrzepieniu serc”. Natomiast w drugim utworze, oprócz ewidentnie latynoskiej proveniencji, taniec wzbogacono o pastisz baletu klasycznego, krok podstawowy walca, wyklaskiwanie rytmu oraz często wykorzystywany w choreografii jazzowej ruch imitujący grę na instrumencie. Scena ta rozgrywająca się na zapleczu salonu sukien ślubnych odważnie drwi z, budzących wśród wielu mieszane uczucia, wyborów „Miss America” oraz towarzyszących tego typu uroczystości zachowań.

Z kolei *Cool* to scena, w której Rakiety wyładowują napięcie po stoczonej z Rekinami bójce. Strach i zdenerwowanie to uczucia, które nie przystoją młodym członkom gangu. Bez względu na wydarzenia, trzeba zachować stoicki spokój i zimną krew – być ‘cool’. To esencja tej choreografii. Taniec dla partycypujących w nim ma charakter oczyszczający. Jak balsam łagodzi zszargane nerwy i studzi emocje. Ostre ruchy i obroty, energiczne wyrzuty rąk i nóg, przygarbiona sylwetka oraz skoki *assamblé* – to wszystko składa się na tę ekstatyczną choreografię. Tancerze niczym w transie zastygają w powietrzu, po czym energicznie podają na podłogę. Taniec poprzez swój ekstrawertyzm eksponuje psychologię postaci.

Musical *West Side Story* zmienił postrzeganie wielu rzeczy. Portret Nowego Jorku w nim zarysowany dalece odbiega od koncepcji przyjaznego i dającego spełnienie ‘słonecznego’ miasta, prezentowanego w licznych wcześniejszych musicalach. W metropolii człowiek wiele traci. Zyskuje natomiast ową słynną samotność w milionowym tłumie.⁶⁵⁹ Odarty z tożsamości staje się kołem zębatym w wielkiej maszynierii pędzącego świata, który w zamian obdarowuje go nerwicami oraz depresją. To nowy mit współczesnej metropolii jako przestrzeni smutku, lęku i goryczy. Wiele późniejszych musicali podjęło ten trop, lecz choreografia żadnego z nich nie

⁶⁵⁹ D. Riesman: *Samotny tłum*. Warszawa 1971.

dorównała wybitnej pracy Robbinsa, który wyniósł idiom jazzowy na wyżyny maestrii, czyniąc go tym samym cennym i istotnym narzędziem komunikacji oraz przecierając drogę na Broadway kolejnym pokoleniom jazzowych choreografów takich, jak: Gower Champion, Michael Bennett, Tommy Tune czy też niesforne, aczkolwiek uwielbiany Bob Fosse.

Fosse, w odróżnieniu od posiadającego baletowe przygotowanie Robbinsa, swój kunszt zdobywał tańcząc na scenach wodewilowo-burleskowych oraz w klubach nocnych. Zdaniem Martina Gottfrieda, biografa Fosse`go, energetyka, inwencja twórcza oraz instynkt sceniczny sprawiły, że każda jego choreografia wzbudzała zachwyt, a powiew świeżości, jaki wniósł na deski broadwayowskich teatrów uczynił z niego żywą legendę tamtych czasów.⁶⁶⁰ Niemalży wpływ na ten fakt miał również jego kontrowersyjny styl życia. Fosse w swoich pracach realizował ideę twórcy totalnego, zacierającego granice pomiędzy funkcją reżysera i choreografa. Jako artysta był całkowicie oddany sztuce. Charakteryzował go ciągle niezaspokojony głód tworzenia oraz często zgubne w skutkach, bezustanne dążenie do perfekcji. W swoich choreografiach łamał zasadę symetrii wprowadzoną niczym dogmat przez balet klasyczny. Jego ulubionymi pozami były typowe dla tańca jazzowego tzw. pozy wkręcone, w których stopy i kolana skierowane są do wewnątrz, w przeciwieństwie do zewnętrznej orientacji techniki baletowej. Fosse uwielbiał naprzemian drażnić i uwodzić swą publiczność, wodząc ją od delikatnych i zmysłowych gestów, aż po niepohamowane eksplozje tanecznej energii. W idiosynkratycznym stylu Fosse`go przeważa – co definitywnie odróżnia go od jazzowego stylu Robbinsa – nastawienie introwertyczne. Wynika to z samego przekonania twórcy, iż niewielki, aczkolwiek znaczący gest mówi więcej niż niejedno baletowe *pas*. Jego kompozycje taneczne oparte są na paradoksalnych opozycjach, elegancja i subtelność idą w parze z siłą i rubaszością. Całość, często podszyta wybujałą seksualnością, ma znamiona wyśmienitej zabawy. Mimo to ludyczny charakter jest tylko pozorny. Fosse zafascynowany był ciemną stroną ludzkiej osobowości.⁶⁶¹ Dręczyła go wieczna obsesja śmierci. Dlatego też prawdy o człowieku szukał w świecie pierwotnych żądz i popędów. Bohaterów swoich musicali często sprowadzał na marginesy społeczeństwa po to, aby odbiorcy jego twórczości, identyfikując się z nimi, odebrali solidną lekcję życia.

⁶⁶⁰ Wypowiedź M. Gottfrieda pochodzi z filmowej biografii Boba Fosse`go zrealizowanej przez telewizję Entertainment (*True Hollywood Story: Bob Fosse*. Reż. Bill Pruitt. Entertainment Television 1998).

⁶⁶¹ R. E. Long: *Broadway, the Golden...* s. 168.

W swoich spektaklach komentował i polemizował również z mechanizmami oraz zjawiskami rządzącymi współczesną kulturą amerykańską. Ważny staje się tu kontekst. Mimo, iż wielu badaczy doszukuje się w twórczości Fosse'go czytelnych odniesień do niemieckiego ekspresjonizmu, artysta odważnie krytykował amerykańską kulturę popularną oraz przemysł rozrywkowy, który, *de facto*, uczynił zeń gwiazdę.⁶⁶² Jako jedyny, jak dotąd, artysta zdobył 'potrójną koronę' amerykańskiego show-biznesu: nagrodę Tonny za inscenizację musicalu *Pippin*, nagrodę Emmy za telewizyjny program *Liza with a Z* oraz statuetkę Oscara za film *Cabaret* – i to wszystko w jednym roku.⁶⁶³ W jego spektaklach teatralnych i filmowych odnaleźć można wiele cynizmu i mroczności. Plastyka scen utrzymana jest w ciemnej tonacji. Zabieg ten stanowi celowy kontrast dla estradowego, najczęściej białego oświetlenia. W estetyce swoich choreografii Fosse nawiązywał do świata rewii, wodewilu oraz burleski. Często także wykorzystywał charakterystyczne dla nich rekwizyty – różne nakrycia głowy, czarne laski oraz krzesła. Nie powinien ten fakt dziwić, gdyż w młodości przesiąkł ową estetyką, obserwując świat ten od kulis. Fosse wygenerował również własny archetyp musicalowej tancerki. *Fosse dancer* swoim zachowaniem, sposobem posługiwania się ciałem oraz mentalnością znacznie odbiega od wizerunku 'ziegfeldowskiej dziewczyny'. Jeżeli tancerka Ziegfelda emanowała erotyzmem jednocześnie będąc ucieleśnieniem niewinności, to 'kobietę Fosse'go' zdecydowanie uznać należałoby za w pełni świadomą swej seksualności *femme fatale*, demoniczną kobietę, która, prowokując swymi wdziękami, wabi do siebie w celu osiągnięcia własnych korzyści spragnionych i podatnych na manipulację mężczyzn. Jej pochodzenie oraz miejsce w społecznej hierarchii są mocno podejrzane – tak, jak i podejrzana jest jej pełna sekretów przeszłość. Wystarczy tylko przyrzeć się Loli z musicalu *Damn Yankees*, Sally Bowles z pamiętnej filmowej ekranizacji *Cabaret*, Fastradzie ze spektaklu *Pippin* czy też Roxie Hart oraz Velmie Kelly, głównym bohaterkom musicalu *Chicago*. Każda z nich doskonale ilustruje nowy, stworzony przez Fosse'go archetyp broadwayowskiej tancerki.

Robert Emmet Long w swojej pracy *Broadway, the Golden Years. Jerome Robbins and the Great Choreographer-Director 1940 to the Present* podzielił twórczość Fosse'go na dwa okresy – 'jasny' oraz 'ciemny'.⁶⁶⁴ W pierwszym z nich

⁶⁶² R. S. Bunnett, M. P. Kennedy, J. Muir: *Guide to Musicals*. Glasgow 2001. s. 93.

⁶⁶³ K. B. Grubb: *Razzle Dazzle: The Life and Work of Bob Fosse*. New York 1989. s. 173.

⁶⁶⁴ R. E. Long: *Broadway, the Golden...* s. 162.

Fosse wypracował swój język tańca. Natomiast w drugim uczynił zeń narzędzie opisu interesujących go zjawisk społeczno-kulturowych oraz, ogólnie rzecz ujmując, kondycji współczesnego człowieka. Cezurę między nimi wyznacza wystawiony w 1966 roku musical *Sweet Charity*. Musical ten, będący adaptacją filmowego dzieła Federica Felliniego *Noce Cabirii*, stanowił moment przełomowy w życiu Fosse'go. Obsesje oraz frustracje wywołane ciągłym życiem na krawędzi zaczęły brać górę nad życiem artysty. Fosse popadł w głęboką depresję.⁶⁶⁵ Aby móc dalej tworzyć zmuszony został poddać się trwającej pięć lat psychoterapii. Musical *Sweet Charity* stanowił pomost między wcześniejszymi spektaklami Fosse'go (*Pajama Game*, *Damn Yankees*) oraz powstałymi w późniejszym czasie, (*Pippin*, *Chicago*).⁶⁶⁶ Charakter większości jego choreografii w większym lub mniejszym stopniu był seksualny. W czasie pracy nad *Sweet Charity* Fosse pozwolił dręczącym go impulsom seksualnym dyktować kształt i charakter jego kompozycji tanecznych. Twórca zaczął używać tańca jako metafory współżycia seksualnego, często nadając mu wręcz ton orgiastyczny.⁶⁶⁷ Jego choreografie od tej pory stały się wielce intymne, a każdy najmniejszy ruch oraz gest wykonany musiał być z ogromną precyzją.

W *Sweet Charity* Fosse zastąpił narracyjne balety Agnes de Mille oraz Jerome Robbinsa zorientowaną ulicznie choreografią – bokserскими pięściami w *The Heavyweight*, fordanserkami w *Big Spender* – oraz, pomijając techniczne zaawansowanie, często prezentowanymi szokującymi, odważnymi pozami – zwróconymi do wewnątrz nogami, uniesionymi pośladkami, wyeksponowanymi piersiami, akcentowanym ruchem miednicy – komedią Chaplinowską, a nawet płaczliwymi, deklamacyjnymi numerami.⁶⁶⁸

Portret miasta zarysowany w *Sweet Charity* jest dość mętny. Wydzielone nowojorskie przestrzenie desygnują status społeczny obywateli, którzy je zajmują. Miasto jawi się jako pełen brudu, obłudy, kontrastów oraz moralnej degrengolady szereg graniczących ze sobą obszarów.⁶⁶⁹ Charity Hope Valentine, główna bohaterka musicalu, pochodzi ze społecznych nizin. Przemieszczając się po różnych przestrzeniach, próbuje odnaleźć klasową przynależność. Niskie urodzenie świadczy, w

⁶⁶⁵ M. Gottfried: *All His Jazz. The Life and Death of Bob Fosse*. New York 1990. s. 29.

⁶⁶⁶ K. B. Grubb: *Razzle Dazzle...* s. 129.

⁶⁶⁷ Ibidem. s. 134.

⁶⁶⁸ Ibidem. s. 130. Tłum. T. D.

⁶⁶⁹ E. Mordden: *Open a New Window. The Broadway Musical in the 1960s*. New York 2001. s. 221.

jej mniemaniu, o braku jakichkolwiek korzeni.⁶⁷⁰ Możliwość społecznego awansu widzi choćby w małżeństwie z partnerem o szanowanej i zacnej profesji. Charity to fordanserka. Uprawianie tego zawodu lokuje ją dodatkowo na społecznym marginesie. W poszukiwaniu miłości udaje się do różnych, biedniejszych i bogatszych dzielnic Nowego Jorku. Elitarny *Pompeii Club*, do którego za pośrednictwem poznanego przez przypadek filmowego amanta trafia bohaterka, stanowi w musicalu ekskluzywną przestrzeń dla wybranych, zamożnych Nowojorczyków. Miejsu temu towarzyszy aura sztucznie stylizowanej pretensjonalności oraz snobizmu. Charity nie czuje przynależności do tej endemicznej społeczności majątnych i wysoko urodzonych. Zwyczaje oraz zaakceptowane wzory zachowań w obrębie grupy wydają się jej obce, dziwaczne i wręcz egzotyczne.⁶⁷¹ W choreografii do *Rich Man's Frug*, sceny rozgrywającej się w przestrzeni elitarnego klubu, Fosse nawiązał do wielowiekowej, wywodzącej się z kultury dworskiej tradycji prezentacji ciała. Dlatego też ciała tancerzy, pomimo wielu ruchów izolacyjnych, prezentowane były z dumą i godnością, a nawet pewną egzaltacją. Choreografię inicjowało trio. Trójka tancerzy poruszała się w minimalistyczny i ekscentryczny sposób, używając jedynie drobnych ruchów skupionych wokół ciała. Taki zabieg stylistyczny, zgodnie z intencją Fosse'go, nadał scenie posmak cynicznego humoru.⁶⁷² Do tańczącej trójki dołączył następnie *ensemble*. Wszyscy partycypujący w układzie choreograficznym trzymali w ustach zapalone papierosy. Atmosfera w przestrzeni klubowej odzwierciedlała stylizowaną elegancję, opanowanie oraz dystans – subiektywne elementy składające się na aurę bogactwa.⁶⁷³ Tancerze często przyjmowali nienaturalne, egzaltowane pozy. Sztuczny był również sposób ich przemieszczania się. Na ich twarzach nie pojawiały się żadne emocje, co sprawiało wrażenie ich opanowania oraz spokoju. W choreografii pojawiały się także elementy komiczne – zaciśnięte pięści oraz imitacja bokserskiej walki przy dźwiękach przypominających otwieranie i zamykanie kasy fiskalnej. Całość kompozycji podzielona została na cztery sekcje: *The Frug*, *The Aloof*, *The Heavyweight*, oraz *The Big Finish*. Każdą z nich rozpoczynała sekwencja podstawowa, po czym następowały jej wariacje. Przestrzeń *Pompeii Club* posiadała swój niepowtarzalny klimat. Jej estetykę stanowiła, charakterystyczna dla warstw wyższych, mieszanka *campu* oraz stylu *glamour*. Kontrastem dla tak wyznaczonej 'wysokiej' przestrzeni było *Fandango*

⁶⁷⁰ Ibidem.

⁶⁷¹ R. Knapp: *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton 2006. s. 234.

⁶⁷² M. Beddow: *Bob Fosse's Broadway*. Portsmouth 1996. s. 41.

⁶⁷³ Ibidem.

Ballroom – ociekający kiczem i cekinami lokal z fordanserkami, miejsce pracy Charity i jej współlokatorek. To obszar przegranego życia i straconych szans, z którego bohaterka za wszelką cenę pragnie się wyrwać, co nie jest takie proste, gdyż jej profesja w pewien sposób ją stygmatyzuje. Przestrzeń dancingu przeznaczona była oczywiście dla fordanserek oraz ich klientów, którzy często za drobną opłatę mogli spędzić wieczór w damskim towarzystwie. Sam dancing zaś, zdaniem Paula G. Cressley'a, badacza tego typu zjawisk społecznych, tworzył „inny świat, w którym obowiązywały specyficzne zasady postępowania, rozmawiania i myślenia. Miał on własne słownictwo, zasady funkcjonowania i interesy, swoją koncepcję tego, co w życiu ważne, a do pewnego stopnia nawet własny schemat samego życia”⁶⁷⁴. Status społeczny fordanserek był stosunkowo niski. Zajęcie to często utożsamiano z prostytutką. Wiele fordanserek dodatkowo zarabiała sypiając ze swoimi klientami. Środowisko płatnych tancerek odcięte było zupełnie od moralności i konwenansów obowiązujących w tradycyjnych formach miejskiego życia.⁶⁷⁵ Tancerki zazwyczaj w przestrzeni dancingu egzystowały w sposób anonimowy, przyjmując zawodowy pseudonim. Z wiekiem większość z nich traciła zainteresowanie klienteli, co jednoznacznie oznaczało degradację w dancingowej hierarchii. Ta ponura perspektywa zmusiła bohaterkę musicalu *Sweet Charity* do szukania wszelkich możliwych dróg wydostania się z tego niecnego, zepsutego świata. Taniec dla fordanserek z *Fandango Ballroom* był sposobem pozyskiwania klientów. Ciało dla nich stanowiło jednocześnie narzędzie pracy oraz marker ich seksualności. Swoimi płasmi, mającymi na celu symboliczne uwiedzenie potencjalnej klienteli, składały obietnicę intymnych chwil spędzonych z tańczącą hostessą w wyciemnionej sali.⁶⁷⁶ *Big Spender* funkcjonuje w musicalu jako przykład tego typu działań, oddając jednocześnie nużącą atmosferę lokalu, który, *de facto*, był grzeczniejszą wersją podobnych klubów znajdujących się przy nowojorskiej 42nd Street.⁶⁷⁷ W numerze tym tancerki poruszały się w rytm zmysłowej muzyki. Przybierane przez nie pozy aż kipiały od erotycznych insynuacji. Fosse wyznaczył im w dancingowej przestrzeni miejsce przy poprzecznie ustawionym drążku. Wokół niego rozgrywała się cała choreografia. Dziewczyny swoim tańcem, gestem oraz spojrzeniem próbowały zachęcić każdego nowoprzybyłego klienta. Ich motoryka była przemyślana i precyzyjnie wykonana. Na twarzach tancerek malowało się znużenie codzienną rutyną tańca, co dość ostro

⁶⁷⁴ Cyt. za: U. Hannerz: *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*. Kraków 2006. s. 64.

⁶⁷⁵ Ibidem. s. 67.

⁶⁷⁶ R. Knapp: *The American...* s. 231.

⁶⁷⁷ R. Long: *Broadway, the Golden...* s. 160.

kontrastowało ze zmysłowym i seksualnym sposobem poruszania ciałem. Statyczną choreografię przerywały nagłe i spontaniczne wybuchy szalonego i dzikiego tańca. Podejście Fosse`go do kobiecego ciała w choreografii tej często porównywane było do obrazów Picassa.⁶⁷⁸ Przedstawione ciało było jakby połamane, wykoślawione, ale nie kalekie. Często również niosło ono ślady zmęczenia brutalną, codzienną egzystencją fordanserek. Taki sposób prezentacji desygnował niski status społeczny i odróżniał dostępną dla wszystkich voyeurystyczną przestrzeń *Fandango Ballroom* od ekskluzywnego *Pompeii Club* przeznaczonego tylko dla nielicznych.

Dla Fosse`go kompozycja choreograficzna stanowiła swego rodzaju szkielet, na który tancerze zgodnie z wcześniejszymi założeniami zobowiązani byli nanieść określone intencje oraz emocje. Najważniejszy był powód wykonywania danego działania tanecznego. Istota jego prac tkwiła w przestrzeni symbolicznej, która znajdowała się pomiędzy krokami i figurami tanecznymi. Swoją filozofię oraz koncepcję sztuki najklarowniej wyraził Fosse w filmowej autobiografii zatytułowanej *All That Jazz* (1979). Film ten, stanowiący doskonały klucz do życia i twórczości artysty, był podsumowaniem twórczego dorobku i jednocześnie formą życiowej samo-analizy oraz osobistej refleksji Fosse`go.⁶⁷⁹ Joe Gideon, główny bohater filmu, jawi się jako *alter ego* wielkiego broadwayowskiego twórcy. Tak samo jak Fosse prowadzi pełne obsesji i auto-destrukcji życie, nie stroniąc od przygodnego seksu, leków, narkotyków oraz dużej dawki alkoholu. Jego styl życia popycha go prosto w objęcia Anioła Śmierci, który pod postacią zjawiskowo pięknej kobiety analizuje razem z bohaterem fakty z jego przeszłości.⁶⁸⁰ Fosse w filmie ostatecznie rozprawia się z show-biznesem, który jawi się w nim niczym wielki oszust, naciągacz oraz sprzymierzeniec śmierci. Przestrzeń sceny oraz przestrzeń życia przenikają się wzajemnie. Granica między światem iluzji a rzeczywistością rozmywa się i traci kontury. Całość zmierza do tragicznego końca. Śmierć to jedyne, zdaniem Fosse`go, wydarzenie w ludzkim życiu, któremu nie można dodać blasku.

Take Off with Us/Airotica z filmu *All That Jazz* to najbardziej kontrowersyjna ze wszystkich choreografii Fosse`go. Jego prace, jak już wcześniej pisałem, często miały seksualny, wręcz orgiastyczny charakter. *Take Off with Us/Airotica*, stanowiąc *continuum* numerów takich, jak *Red Light Ballet* z musicalu *New Girl in Town*, *Sex*

⁶⁷⁸ M. Beddow: *Bob Fosse`s...* s. 44.

⁶⁷⁹ R. E. Long: *Broadway, the Golden...* s. 174.

⁶⁸⁰ K. B. Grubb: *Razzle Dazzle...* s. 217-218.

Presented Pastorally z *Pippina* czy też *Razzle Dazzle* z *Chicago*, była najodważniejszą sceną z nich wszystkich. Zdaniem krytyka nowojorskiego „Timesa” od lat pięćdziesiątych XX wieku nastąpiła era nowych ‘bogów słońca’ – wielkich choreografów-reżyserów.

Wśród Apollońskich imion znalazły się Jerome Robbins, Gower Champion, Michael Bennett oraz Bob Fosse. Fosse był najbardziej pogańskim i seksualnym ze wszystkich choreografów, Shubert Alley stała się jego matką ziemią – źródłem jego fascynująco trwałej siły.⁶⁸¹

Choreografię w scenie tej można zinterpretować jako metaforyczny sposób przedstawienia klasycznej dla badań antropologicznych opozycji: natura – kultura. Pierwsza część choreografii ma charakter typowo teatralny. Jej przykład doskonale obrazuje oryginalny, idiosynkratyczny, jazzowy styl Fosse’go. Taniec, muzyka oraz tekst słowny tworzą w niej koherentną strukturę. *Take Off with Us* stanowi pastisz reklamy linii lotniczych. W tej części choreografii Fosse komunikuje własne pojęcie kultury jako hieratycznej przestrzeni przyjętych norm i konwenansów. W przestrzeni tej obowiązują określone wzory zachowań. Ważny jest tu przekaz słowny. Jemu też podporządkowana jest choreografia. Język jawi się w kompozycji jako podstawowa forma komunikacji w tak pojmowanym świecie kultury. Jednak pod warstwami cywilizacji leżą ukryte pierwotne energie, czekające, aby eksplodować. To zdecydowanie świat natury. Przestrzeń w *Airotice*, drugiej części choreografii Fosse’go, staje się transcendentna. Teatralny spektakl przeradza się swego rodzaju obrzęd wegetacyjny. Taniec w tej części to czytelna dla badaczy twórczości Fosse’go sygnatura, jego uniwersalna recepta na to, czym jest taniec i czym być powinien. Scenę tę należy potraktować jak taneczny esej, celebrujący każdy aspekt ludzkiej fizyczności. Tancerze rozbierając się, odzierają siebie z warstw cywilizacji. Swoim tańcem komunikują wszelkie możliwe seksualne kombinacje. Panseksualizm prowadzi do finałowej orgii. Tancerze niby w jakimś upojeniu wyznaczają rytualną wspólnotę. Ich motoryka, reagując na silnie zrytmizowany akompaniament, oddziałuje na zmysły. Choreografia, choć odważna i kontrowersyjna, pozbawiona jest wulgarności. Z czasem z kolektywu wyłania się postać kapłanki lub, jak kto woli, obiekt kultu. W przestrzeni zostaje dla niej wydzielone miejsce ponad pozostałymi uczestnikami. Tancerze zaczynają ją adorować. Tak zamyka się obieg seksualnej energii, która od tej pory zaczyna być emitowana na zewnątrz. Intensywność działań narasta. Atmosfera staje się

⁶⁸¹ Cyt. za: R. E. Long: *Broadway, the Golden...* s. 171. Tłum. T. D.

coraz gęstsza. Całość zmierza do seksualnej ekstazy. Cieleśność i charakter tańca tworzą aurę dzikości i pierwotności, jakiegoś kosmicznego porządku oraz poczucia jedności. Fosse w swej choreografii afirmuje życie w każdej jego postaci. Życiowy napęd zapewnia człowiekowi drzemiąca w nim wiązka seksualnych energii. Ta taneczna sygnatura w czytelny i klarowny sposób komunikuje, iż życie dla obsesyjnie zafascynowanego seksem i śmiercią Fosse'go posiada, mimo wszystko, najwyższą wartość, a taniec stanowi najlepsze medium życiowych mocy.

Taniec musicalowy jako narzędzie opisu kultur tanecznych

Sposób patrzenia człowieka Zachodu na różne aspekty kultur wschodnich naznaczony był etnocentryzmem oraz imperialistycznymi i rasistowskimi uprzedzeniami. Ów sposób został przez Edwarda W. Saida określony mianem orientalizmu – zachodniej koncepcji i wizerunku Wschodu, nie mających nic wspólnego ze wschodnią rzeczywistością i wrażliwością.⁶⁸² Orientalizm wynika z europejskiego i amerykańskiego przekonania o wyższości cywilizacji zachodniej nad innymi, najczęściej wschodnimi. Z tego powodu też Zachód przez stulecia rościł sobie prawo do podbijania, zdobywania oraz edukowania reszty świata.⁶⁸³ Nastawienie orientalistyczne wzmocniło wśród ludzi Zachodu nacjonalistyczną tendencję definiowania siebie częściowo w oparciu o różnice wynikające z kontaktu z innymi cywilizacjami.

Orientalistyczne tendencje zawierają zazwyczaj również gorliwe zainteresowanie Innym, pragnienie dostępu do większej sensualności lub zachwyt nad wybranymi aspektami jego tradycji. Często silna jest wiara, iż poprzez kontakt z Innym możemy odzyskać coś utraconego na drodze do bardziej zaawansowanego poziomu naszej własnej cywilizacji oraz wyrafinowania.⁶⁸⁴

Przekonanie o wyższości naszego zachodniego sposobu życia, stale podsycane orientalistycznym nastawieniem, było oznaką kolonialnych oraz imperialistycznych dążeń, które często traktowano jak usprawiedliwienie narzucania naszej woli innym kulturom czy też systemom politycznym. W amerykańskim musicalu dyktoria

⁶⁸² E. W. Said: *Orientalizm*. Warszawa 1991.

⁶⁸³ R. Knapp: *The American Musical and the Formation of National Identity*. Oxford 2005. s. 249.

⁶⁸⁴ Ibidem. Tłum. T. D.

Wschód – Zachód stanowiła podstawową formę fascynacji egzotyką.⁶⁸⁵ Egzotyka w teatrze musicalowym przedstawiana była jako zderzenia tego, co obce i nieznane z tym, co znajome i rodzime. Zderzenie to przebiegało na wielu płaszczyznach. Jedną z nich stanowiły zjawiska taneczne, których kontrast denotował zarówno różnice w sposobie posługiwania się ciałem, jak i kodach towarzyszących poszczególnym formom tańca. Musical często przedstawiał obrazy różnych kultur tanecznych, jak choćby szkockiej – *Brigadoon* (1947), żydowskiej – *Fiddler on the Roof* (1964) oraz *Yentle* (1983) czy też arabskiej – *Kismet* (1953). W musicalu dialog z Orientem na płaszczyźnie tańca komunikował odmienność systemów danych kultur. Doskonały tego przykład stanowi wystawiony w 1958 roku *Flower Drum Song*, w którym poprzez kontrast dwóch systemów choreograficznych pokazano konflikt pokoleń w obrębie chińsko-amerykańskiej społeczności mieszkającej w San Francisco. Jednak to dwa wybitne i zaliczane dziś do klasyki amerykańskie musicale, *The King and I* oraz *Pacific Overtures*, w sposób pełen powagi zmierzyły się z niełatwym problemem kolonializmu, portretując dwie azjatyckie cywilizacje – Syjam (dzisiejszą Tajlandię) oraz Japonię, które przez wieki skutecznie opierały się zachodniej dominacji, by wreszcie pod koniec XIX wieku ulec presji Zachodu.⁶⁸⁶ W dziełach tych wszelkie kulturowe różnice wydobyto między innymi poprzez charakterystyczne dla nich zjawiska taneczne, kontrastując tym samym zachodnią oraz wschodnią kulturę taneczną.

Termin **kultura taneczna** został po raz pierwszy użyty przez Joann Kealiinohomoku w 1972 roku.⁶⁸⁷ Dla badaczki kultura taneczna stanowi raczej całą konfigurację zjawisk tanecznych, aniżeli pojedynczy występ – każdy wewnętrzny i zewnętrzny aspekt tańca, powód jego istnienia oraz holistyczną jego koncepcję w danej kulturze, kręgu kulturowym czy społeczeństwie. Kultura taneczna jest nieodzownym elementem całego kulturowego systemu wiedzy.

Uczestnicy kultury tanecznej dzielą wiedzę, która czyni ich działania nośnikami informacji o tym, co konstytuuje właściwe zachowanie taneczne. Ponieważ kontekst ciągle ulega zmianom, konstruowanie wiedzy jest otwartym procesem, a kultura taneczna, podobnie jak kulturowa wiedza, jest dynamiczna.⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ Ibidem.

⁶⁸⁶ Ibidem. s. 250.

⁶⁸⁷ P. Vissicaro: *Studying Dance Cultures around the World. An Introduction to Multicultural Dance Education*. Dubuque 2004. s. 61.

⁶⁸⁸ Ibidem. Tłum. T. D.

Antropolodzy, interpretując różne teksty kultury, nie powinni lekceważyć tańca, który jako mikrokosmos systemu kulturowej wiedzy stanowi odzwierciedlenie hierarchii wartości, kanonów estetycznych, struktury społecznej oraz wrażliwości i stopnia rozwoju danej kultury. Badanie tańca nie jest rzeczą łatwą. Dla badacza spoza danego kręgu kulturowego pełne zrozumienie znaczenia czy interpretacja tanecznej symboliki często okazują się kłopotliwe.⁶⁸⁹ Taniec jest zjawiskiem ulotnym. Mnogość i zróżnicowanie kultur tanecznych na świecie mogą wymknąć się naszej zachodniej optyce, narzędziom opisu oraz, ogólnie rzecz biorąc, definicji tańca zarówno jako zjawiska społecznego, jak i teatralnego.

Jednym z pierwszych musicali osadzonych w egzotycznej scenerii był *South Pacific* (1949) Rodgersa i Hammersteina II. Tło akcji w spektaklu stanowiły piękne i rajskie wyspy Polinezji. *South Pacific* podjął niebagatelny problem uprzedzeń i nietolerancji. Zgrzyty oraz napięcia wynikające z różnic etnicznych były kluczowe dla fabuły musicalu.⁶⁹⁰ Z pozoru nieważne i absurdałne, okazały się trudne do przezwyciężenia dla bohaterów. Idyllę wysp Pacyfiku przerwała okrutna, wojenna rzeczywistość. Dopiero jej bolesne doświadczenie skłoniło bohaterów do przemyślenia dotychczasowych działań i decyzji. Ze względu na wojenne realia twórcy musicalu uznali, że w jego strukturze nie powinno być miejsca na taniec.⁶⁹¹ Poza dwiema komicznymi scenami *South Pacific* nie posiadał żadnej istotnej choreografii. Inaczej rzecz się miała w przypadku *The King and I* – kolejnego musicalu Rodgersa i Hammersteina przedstawiającego zderzenie zachodniej cywilizacji z Orientem. W spektaklu tym taniec stanowił jedno z narzędzi opisu kulturowych różnic, prezentując przy okazji barwną mozaikę kultur tanecznych Dalekiego Wschodu.

Premiera musicalu *The King and I* odbyła się w 1951 roku. Jego ogromna popularność sprawiła, iż pięć lat później dokonano ekranizacji musicalu. Choreografię do scenicznego pierwowzoru oraz jego hollywoodzkiej adaptacji przygotował, wspomniany wcześniej już parokrotnie, Jerome Robbins. Musical przedstawia losy młodej angielskiej wdowy, Anny Leonowens, która w latach sześćdziesiątych XIX wieku przybyła do Syjamu w celu objęcia posady guwernantki królewskich dzieci, wywierając jednocześnie decydujący wpływ na modernizację państwa oraz przekształcenie jego władcy z orientalnego despoty w oświeconego monarchę.

⁶⁸⁹ Ibidem. s. 117.

⁶⁹⁰ J. B. Jones: *Our Musicals...* s. 149.

⁶⁹¹ E. Mordden: *Beautiful Mornin`...* s. 265.

Kulturowe różnice oraz uprzedzenia wynikające z braku otwartości i akceptacji tego, co odmienne, warunkują każdą interakcję pomiędzy Anną oraz królem.⁶⁹² Anna pochodzi ze świata wiktoriańskiej obyczajowości i konwenansów. Kontakt z Orientem wydaje jej się zarazem ekscytujący i przerażający. Zaraz po przybyciu angielskiego statku do Bangkoku bohaterka uświadamia sobie, iż świat, który zna i który jest dla niej bezpieczny, znajduje się teraz daleko za nią.⁶⁹³ Przestrzeń, w której teraz będzie egzystować, jest jej zupełnie obca. Anna reprezentuje w musicalu wyrafinowane maniery europejskiej cywilizacji. Jej pochodzenie stanowi siłę, dzięki której zdolna jest poskromić potężnego i barbarzyńskiego tyrana. To oczywiście punkt widzenia bohaterki, dla której syjamski kod ubioru (mężczyźni ubrani od pasa w dół, kobiety z nagimi ramionami), nakaz niskiego kłaniania się czy królewska poligamia wydają się dzikie i nieprzyzwoite. Z drugiej strony zabudowane suknie Anny wzbudziły wielkie zainteresowanie wśród kobiet królewskiego haremu. Taki strój to wyraz wiktoriańskiej pruderii zabraniającej kobietom odsłaniania od szyi w dół jakiegokolwiek części ciała w zwykłych codziennych sytuacjach. Z czasem międzykulturowe bariery powoli zostają przełamywane. Zrozumienie oraz idąca za nim akceptacja różnych kodów kultury prowadzi do tego, iż pomiędzy Anną i królem rodzi się szacunek i nawiązuje nić sympatii. Przesłanie musicalu jest dość czytelne – wszyscy ludzie są sobie równi bez względu na etniczne pochodzenie, kolor skóry czy wyznanie.⁶⁹⁴

Syjam, podobnie zresztą jak Japonia, skutecznie opierał się inwazji chrześcijańskich misjonarzy.⁶⁹⁵ Przez stulecia był zamknięty dla zachodniego świata. W połowie XIX wieku uległ jednak presji Zachodu i otworzył swój rynek dla europejskich i amerykańskich handlarzy. Duży wkład w ten proces miał przedstawiony w musicalu król Mongkut. Mongkut rozpoczął swe rządy w 1851 roku.⁶⁹⁶ Wcześniej wiódł życie buddyjskiego mnicha. W czasie swego panowania starał się doprowadzić do stopniowej westernizacji Syjamu. Sam władał biegle językiem angielskim. Studiował również wiele europejskich prac naukowych z zakresu astronomii, fizyki i biologii.⁶⁹⁷ Poza tym zreformował syjamski rząd, ustabilizował procesy legislacyjne oraz ustanowił podstawy syjamskiego prawa. Przewidział nawet, czym zdumiał europejskich uczonych,

⁶⁹² J. B. Jones: *Our Musicals...* s. 153.

⁶⁹³ E. Mordden: *Coming up...*s. 21.

⁶⁹⁴ J. B. Jones: *Our Musicals...* s. 156.

⁶⁹⁵ R. Knapp: *The American...*s. 262.

⁶⁹⁶ Ibidem.

⁶⁹⁷ Ibidem.

zaćmienie słońca z dokładnością co do sekundy.⁶⁹⁸ Był mądrym i rozsądnym władcą. Jako autentyczna postać znacznie odbiegał od musicalowego wizerunku. Modernizację Syjamu zapoczątkowaną przez króla Mongkuta kontynuował jego najstarszy syn i zarazem następca książę Chulalongkorn.

Autentyczność działań tanecznych nie stanowiła dla Robbinsa priorytetu.⁶⁹⁹ Zarówno warstwa muzyczna, jak i choreograficzna w musicalu były stylizacjami, a właściwie wyobrażeniami na temat kultury artystycznej Syjamu. Robbins przystępując do pracy nad choreografią studiował różne przykłady azjatyckiej rzeźby oraz malarstwa. Czytał także wiele książek poświęconych kulturom Dalekiego Wschodu, w szczególności Kambodży oraz Laosu, wśród których wielce przydatna okazała się praca Raymonda Cogniata *Dances d'Indochine*.⁷⁰⁰ Początkowo choreograf zaprosił do współpracy Marę von Sellheim, tancerkę specjalizującą się w technikach tanecznych krajów Południowej i Zachodniej Azji. Mara uczyła tancerzy podstawowego słownictwa oraz konwencji kambodżańskiej dworskiej kultury tanecznej. Objasniła im również elementarne zasady motoryki i gestykulacji przydatne w przypadku odgrywania typowych dla kambodżańskiego teatru tańca mitycznych postaci oraz figur.⁷⁰¹ Zwykle nieporozumienie zakończyło współpracę Robbinsa z Marą von Sellheim. Choreograf zwrócił się o pomoc do Michiko, tancerki japońskiego pochodzenia, która to wprowadziła broadwayowskich tancerzy w świat japońskiego *nō* oraz *kabuki*. Michiko pozostała z Robbinsem do dnia premiery musicalu, zostając tym samym oficjalnie uznana za konsultanta do spraw orientalnych form tańca.⁷⁰² Ciekawym zdaje się fakt, iż Robbins w pewien sposób na nowo wynalazł Orient. W celu opisanie syjamskiej kultury tanecznej posłużyła mu mieszanka motoryczno-gestywnych kodów kambodżańskich tańców dworskich oraz japońskich form teatru tańca. Poprzez stylizowany ruch Robbins nadał strukturze choreograficznej posmak orientalnej tekstury i wrażliwości.⁷⁰³

Pierwszy kontakt Anny Leonowens z ceremoniałem syjamskiego dworu to *March of the Siamese Children* – scena prezentacji przed nową guwernantką młodych książąt oraz księżniczek. Struktura ceremonii powitalnej była ściśle określona. Kolejność prezentacji odpowiadała hierarchii królewskiego dworu. Ranga każdego

⁶⁹⁸ Ibidem.

⁶⁹⁹ D. Jowitt: *Jerome Robbins...* s. 181.

⁷⁰⁰ Ibidem. s. 180.

⁷⁰¹ Ibidem. s. 181.

⁷⁰² Ibidem.

⁷⁰³ R. Knapp: *The American...* s. 261.

dziecka wynikała z wielu czynników. O jego miejscu w dworskiej hierarchii decydowały przede wszystkim: kolejność urodzenia, status jego rodzicielki oraz to, czy w danej chwili była ona w królewskiej łasce, czy też nie. Każdą prezentację wieńczył głęboki ukłon składany królowi i guwernantce. Sposób paradowania odzwierciedlał rangę dziecka oraz jego osobowość.⁷⁰⁴ Mnogość potomstwa, stanowiąca dla króla oczywisty powód do dumy, zdumiała Annę, która otwarcie skrytykowała królewską poligamię oraz charakterystyczne dla wielu kultur Wschodu przedmiotowe traktowanie kobiet. Status oraz wykształcenie Anny w oczach królewskich żon umiejscowiły ją na równi z mężczyznami. Dlatego też kobiety, zwracając się do niej, używały formuły 'sir', co początkowo dziwiło, a z czasem zaczęło śmieszyć brytyjską guwernantkę.

Zderzenie kulturowych różnic pomiędzy Angielką oraz królewskimi żonami w dość humorystyczny sposób przedstawione zostało w scenie *Getting to Know You*. Taniec ilustrował tu różne kulturowe sposoby posługiwania się ciałem oraz odmienne kody ubioru.⁷⁰⁵ Na początku tej sceny Anna komunikowała swoim uczniom europejskie maniery powitania takie, jak dyganie, skinienie głową czy podawanie i uścisk dłoni. Dialog w pewnym momencie z płaszczyzny werbalnej przeniósł się na płaszczyznę taneczną. Jedna z żon zaprezentowała przed guwernantką harmonijny i płynny taniec wymagający od tancerki zręczności w posługiwaniu się wachlarzem. Anna podjęła próbę naśladowania orientalnego płasu, co przerodziło się w chwilową dygresję na temat różnic w noszonych przez kobiety strojach. Suknia Anny poprzez brak wyraźnej funkcjonalności w znacznym stopniu ograniczała jej motorykę w czasie tańca. Mimo radości, którą ów taniec przyniósł bohaterce, kod ruchowy był jej całkowicie obcy. Nie powinien ten fakt dziwić, gdyż kultury taneczne Dalekiego Wschodu różnią się znacząco od kultury zachodniej. Podstawowa opozycja w sposobach posługiwania się ciałem jest następująca – Zachód tańczy nogami, natomiast Wschód ramionami. Poza tym w życiu codziennym operujemy ciałem na zupełnie innej płaszczyźnie niż w przypadku sztuk performatywnych. „Na Zachodzie – zdaniem Eugenio Barby – dystans dzielący codzienne techniki ciała od pozacodziennych często nie jest ani wyraźny, ani w pełni uświadamiany.”⁷⁰⁶ Inaczej rzecz się miewa, jeśli chodzi o praktyki taneczne na Wschodzie, gdzie rozgraniczenie codziennych oraz pozacodziennych technik

⁷⁰⁴ R. E. Long: *Broadway, the Golden...* s. 85.

⁷⁰⁵ Ibidem.

⁷⁰⁶ E. Barba, N. Savarese: *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*. Wrocław 2005. s. 7.

posługiwania się ciałem jest ewidentne.⁷⁰⁷ Taniec stanowi odrębną przestrzeń, rozróżniającą to, co zwykle i codzienne od tego, co świąteczne i wyjątkowe. Na co dzień człowiek stara się dążyć do ekonomicznego zużywania energii.⁷⁰⁸ Chce osiągnąć maksimum rezultatu przy minimalnej ilości wysiłku. Natomiast w przypadku technik pozacodziennych, które wkładają ciało tancerza w wyznaczoną dla niego formę, trwonienie energii w celu zoptymalizowania przekazu jest wręcz pożądane.⁷⁰⁹ Dodatkowo to, w jaki sposób postrzegane jest ciało fizyczne, zdaniem Mary Douglas, określone jest w dużej mierze przez ciało społeczne.

Fizyczne doświadczenie ciała, zmodyfikowane przez kategorie społeczne, poprzez które ciało jest poznawane, umacnia szczególne spojrzenie na społeczeństwo. Pomędzy tymi dwoma rodzajami doświadczenia ciała zachodzi ciągła wymiana znaczeń w taki sposób, że jedno wzmacnia kategorie drugiego... Możliwości ciała jako środka wyrazu są ograniczone poprzez kontrolę wynikającą z systemu społecznego.⁷¹⁰

Anna, oprócz przyswajania i obserwacji obcych kodów tanecznych, wniosła również na dwór syjamski powiew zachodniej kultury tanecznej. Ten powiew to żywiołowa polka. Taniec ten, którego bohaterka nauczyła króla na jego własne życzenie, uwypuklił, zdaniem Ethana Morddena, „niewypowiedzianą substancję ich więzi”⁷¹¹. Europejski sposób obejmowania partnerki sprawił, iż pomiędzy bohaterami doszło do milczącej chwili bliskości i intymności.

Pochodząca z Moraw polka to szybki taniec o charakterze wirowym. Jego nazwa pochodzi od słowa *pulka*, oznaczającego w języku czeskim połowę, a także półkrok lub drobny krok.⁷¹² Polka w latach trzydziestych XIX wieku z typowego tańca ludowego awansowała do rangi popularnej formy rozrywki na praskich salonach, a dekadę później zdobyła również salony innych europejskich stolic. Polka w scenie *Shall We Dance* funkcjonowała jako metafora monogamicznego związku.⁷¹³ Anna przy użyciu tanecznego medium komunikowała europejską koncepcję związku mężczyzny i kobiety oraz towarzyszące mu wzory zachowania. Taniec w parze dał królowi namiastkę romansu. Szereg manier, którymi był obwarowany, nosił znamiona

⁷⁰⁷ Zob. M. Mauss: *Sposoby posługiwania się ciałem*. W: Idem. *Socjologia i antropologia*. Warszawa 1973.

⁷⁰⁸ E. Barba, N. Savarese: *Sekretna sztuka...* s. 8.

⁷⁰⁹ Ibidem.

⁷¹⁰ M. Douglas: *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*. Kraków 2004. s. 111, 115.

⁷¹¹ E. Mordden: *Coming up...* s. 25. Tłum. T. D.

⁷¹² L. Zaganiacz-Mazur: *Tańce*. Warszawa 2004. s. 169.

⁷¹³ R. Knapp: *The American...* s. 266.

symbolicznych zalotów. Anna i król tańcząc polkę utworzyli swoją osobistą przestrzeń. W tańcu bohaterowie stali się sobie równi. Relacja ustawiająca kobietę w stosunku podrzędnym względem mężczyzny została w tańcu zawieszona. Pierwiastek męski i żeński zaczęły stanowić jedność. Mądrość Zachodu oraz wschodnia egzotyka płąsały razem w takt energicznej polki. „Możliwość seksualnego/kulturowego pojednania wygenerowała tu – zdaniem Raymonda Knappa – trwałe i silne wyobrażenie, skutecznie podtrzymywane przez metaforę żywiołowego tańca.”⁷¹⁴ To jedyny moment w musicalu, w którym obie kultury pomimo wielu różnic stały się wobec siebie równorzędne. Wszak nie istnieje kultura doskonała. Każdy system kultury posiada zarówno wady, jak i zalety. Poprzez badanie każdego z nich można wyciągnąć cenne i konstruktywne wnioski, a przez pryzmat tego, co odmienne, dowiedzieć się wiele o kulturze rodzimej.

The Small House of Uncle Thomas stanowiła najbarwniejszą scenę taneczną w musicalu. Na scenę tę składała się taneczna adaptacja amerykańskiej powieści *Chata wuja Toma*. Jej treść, którą stanowiła ucieczka zniewolonej Elizy przed jej okrutnym panem i władcą Simonem Legree, opowiedziana została całkowicie językiem orientalnych form taneczno-teatralnych. W *The Small House of Uncle Thomas* Robbins nawiązał bezpośrednio do konwencji kambodżańskich tańców dworskich.⁷¹⁵ Uszanował zasadę kobiecej obsady w zakresie głównych postaci tanecznej dramy. W strukturze choreograficznej wykorzystał typową dla kambodżańskich form tańca elastyczną pracę dłoni, odpowiednią pozycję łokci i ramion oraz charakterystyczny sposób chodzenia z nogą ugiętą do tyłu i stopą w pozycji *flex* zwróconą ku górze. Robbins komponując ruch dla Elizy posłużył się również podskakiwaniem, które w tradycji kambodżańskich tańców dworskich przeznaczone jest wyłącznie dla postaci demonicznych.⁷¹⁶ Rolę narratora całego spektaklu choreograf powierzył Tuptim, niewolnicy podarowanej syjamskiemu władcy przez ambasadora Birmy. Tuptim była szaleńczo zakochana w Lun Tha. Ich miłość nosiła znamiona zakazanej. Los Tuptim leżał w rękach jej właściciela. Przekład *Chaty wuja Toma* jawił się więc dla niej jako okazja do sprzeciwu przed niewolą uniemożliwiającą zakochanym bycie razem. Cała scena nabrała zatem dla Tuptim wymiaru osobistego. Przedstawiając historię ucieczki Elizy przed jej panem, Robbins poprzez mieszanie wielu różnych konwencji oraz stylów wypracował oryginalny

⁷¹⁴ Ibidem, s. 268. Tłum. T. D.

⁷¹⁵ D. Jowitt: *Jerome Robbins...* s. 181.

⁷¹⁶ Ibidem.

i nowatorski język tańca. Umowność zaproponowanych przez choreografa działań taneczno-teatralnych była następująca:

- taniec odzwierciedlał stan emocjonalny postaci, w choreografii dominowała precyzja ruchu i gestu, która często podkreślała przekaz werbalny,
- cyrkulacyjny ruch dłoni zbliżonej do twarzy oznaczał płacz,
- drżenie rąk symbolizowało strach,
- pozy w głębokim *plié*, szeroko rozpostarte ramiona, demoniczna maska oraz kostium oznaczały postaci negatywne,
- pełen gracji kolisty ruch rąk zesłanego przez Buddę opiekuńczego Anioła oznaczał błogosławieństwo,
- podskakiwanie na jednej nodze symbolizowało ucieczkę w przypadku Elizy oraz pościg w przypadku psów gończych,
- klękający mężczyźni w czarnych kostiumach symbolizowali górę,
- kobiety trzymające w rękach gałęzie symbolizowały drzewa,
- każdą scenę kończył ukłon, po czym przy akompaniamencie instrumentów następowała zmiana scenerii,
- ceremonialne prezentowanie pojedynczo pojawiających się na scenie postaci to bezpośrednie nawiązanie do poetyki spektakli *nō*,
- wyrzucane z rąk wstążki papieru ryżowego oznaczające deszcz oraz duży kawałek białej tkaniny symbolizujący rzekę – to konwencje zapożyczone bezpośrednio z teatru *kabuki*.

Formy taneczno-teatralne zapożyczone z kambodżańskiej oraz japońskiej kultury stanowiły dla Robbinsa obfity zbiór narzędzi, za pomocą których choreograf sportretował bogactwo syjamskiej kultury tanecznej. Bez względu na to, jak wiarygodny ów portret mógł się wydawać, taniec skomponowany przez Robbinsa był jego wyobrażeniem Orientu – indywidualną recepcją kodów tanecznych Dalekiego Wschodu. Poza tym punkt widzenia przedstawiony w musicalu był ewidentnie zachodni. Spojrzenie Anny Leonowens na wypracowane przez kulturę Syjamu wzory tożsame było z etnocentrycznie nacechowanym spojrzeniem Zachodu. Takie nastawienie niosło ze sobą przekonanie o wyższości kultury europejskiej nad wszelkimi innymi. Dawka egzotyki, którą musical epatował, stosunkowo rzadko pojawiała się na deskach teatralnych. Na kolejną taką dozę Broadway zmuszony był czekać prawie trzy dekady. W 1976 roku swą premierę miał musical Stephena Sondheim'a i Johna

Weidmana pod enigmatycznie brzmiącym tytułem *Pacific Overtures*. Lecz w tym przypadku optyka była zupełnie inna.

Sondheim i Weidman stworzyli musical znacznie odbiegający od wszelkich broadwayowskich konwencji.⁷¹⁷ *Pacific Overtures* należało do gatunku określanego jako musical konceptualny (*concept musical*). Treść tego typu przedstawień skupiona była raczej wokół danego konceptu – idei, pomysłu czy też problemu. Przedstawiana historia pełniła rolę drugorzędną lub była zupełnie nieistotna. W przypadku *Pacific Overtures* twórcy za koncept obrali proces stopniowego otwarcia oraz amerykanizacji, pozostającej do połowy XIX wieku w całkowitej izolacji, Japonii. Proces ten pokazany został, co stanowiło zupełnie nowe podejście w dziejach teatru musicalowego, z japońskiej perspektywy.⁷¹⁸ Dlatego też wielu uznało tekst ten, choć całkiem niesłusznie, za antyamerykański. Przybycie do wybrzeży Japonii zachodniej floty dowodzonej przez amerykańskiego komodora Matthew Galbraitha Perry'go obserwowane było przez dwóch Japończyków – samurajskiego wojownika oraz pokornego rybaka. Pierwszy z nich otwarcie okazywał swój zachwyt nad otwarciem japońskiej gospodarki dla zachodniego handlu, podczas gdy drugi zdecydowanie głosił swój sprzeciw przeciwko kapitalistycznej oraz industrialnej inwazji na tradycyjną i pełną poezji kulturę japońską.⁷¹⁹ Bohaterowie w musicalu egzystowali niczym tołstojańskie marionetki w rękach historii.⁷²⁰ Historia, w koncepcji wielkiego rosyjskiego pisarza, się po prostu dzieje. Nikt nie ma na nią wpływu i nikt nie jest w stanie jej zatrzymać. W musicalu nosiła ona dodatkowo znamiona fatum.⁷²¹ Natarczywa polityka Perry'go prowadząca do otwarcia Japonii na zachodnie, zwłaszcza amerykańskie, wpływy, stanowiła preludium dla całego ciągu zdarzeń rozgrywających się na przestrzeni lat, do następstw których należy zaliczyć między innymi: incydent w Pearl Harbor, atak nuklearny na Hiroszimę i Nagasaki czy fascynację młodego pokolenia obecnie żyjących Japończyków amerykańską pop-kulturą. Zresztą w *Next*, finałowym numerze musicalu, przenoszącym akcję w czasy współczesne, nowe pokolenie ubranych według zasad zachodniej mody Japończyków przedstawiało niewiarygodny wręcz industrialny i gospodarczy postęp, którego Japonia doświadczyła. Bez względu na historyczne wartościowanie dokonujących się od drugiej połowy XIX wieku przemian w kulturze

⁷¹⁷ J. B. Jones: *Our Musicals...* s. 265.

⁷¹⁸ R. Knapp: *The American...* s. 268.

⁷¹⁹ M. Secrest: *Stephen Sondheim: A Life*. New York 1998. s. 279.

⁷²⁰ E. Mordden: *One More Kiss. The Broadway Musical in the 1970s*. New York 2003. s. 132.

⁷²¹ R. Knapp: *The American...* s. 270.

japońskiej, raz rozpoczętego procesu otwarcia i adaptacji kulturowo obcych kodów nie można było już powstrzymać.

Twórcy musicalu, aby wyeksponować japońską perspektywę widzenia zaistniałych wydarzeń, zaadaptowali różne techniki oraz konwencje pochodzące z bogatej tradycji japońskiego teatru. Inscenizację *Pacific Overtures* oparto na poetyce *kabuki*. Dodatkowo wzbogacono ją o elementy teatru *nō* oraz *bunraku*.⁷²² Patricia Birch, autorka choreografii w spektaklu, wnikliwie studiując japońskie systemy taneczno-teatralne, dążyła do autentyczności wszelkich kodów motorycznych. Oprócz tego cała obsada musicalu była pochodzenia azjatyckiego lub azjatycko-amerykańskiego, a wszelkie role kobiece, zgodnie z założeniami *kabuki*, ogrywane były przez mężczyzn. *Pacific Overtures* adaptując japońskie konwencje, wytworzyło własne reguły wewnątrzgatunkowe, stając się tym samym pierwszym tekstem amerykańskiego teatru muzycznego składającym w takim stopniu hołd wschodniej wrażliwości.⁷²³

W klasyfikowaniu tradycyjnych form tańca japońskiego często wyróżnia się cztery kategorie: *kabuki* (*kabuki odori*), *goshugimono* (*su odori*), *kamigata mai* oraz *sosaku buyo*.⁷²⁴ Powstałe na przełomie XVI i XVII wieku *kabuki* na przestrzeni lat rozrosło się tworząc złożony system taneczno-teatralny. Bezpośredni wpływ na genezę tej formy miały pokazy prowokacyjnego tańca wykonywanego w Kioto przez, przedstawiającą się jako kapłanka z szintoistycznej świątyni Izumo, Okuni.⁷²⁵ W swoich występach Okuni wykorzystywała popularne pod koniec XV wieku wśród ludu tańce *furyū*. Jej styl zaczęły naśladować również inni tancerki. Z czasem rozszerzono repertuar wplatając pomiędzy tańce krótkie skecze. W początkowym okresie *kabuki* praktykowały wyłącznie kobiety, które podróżując po kraju oprócz tanecznych pokazów trudniły się także prostytutką.⁷²⁶ Aura erotycznych skandali doprowadziła do wprowadzenia przez szogunata zakazu występowania kobiet. Ich role przejęli młodzieńcy często o niewieścich rysach i zachowaniu. Ich kariera nie trwała jednak zbyt długo. Homoseksualna atmosfera towarzysząca pokazom *kabuki* wpłynęła na fakt, iż w 1652 roku również młodym chłopcom zakazano brać udziału w tego typu przedsięwzięciach.⁷²⁷ W spektaklach *kabuki* od tej pory mogli występować tylko

⁷²² Ibidem. s. 271.

⁷²³ E. Mordden: *One More...* s. 132.

⁷²⁴ T. Hahn: *Sensational Knowledge. Embodying Culture through Japanese Dance*. Connecticut 2007. s. 24.

⁷²⁵ B. Kubiak Ho-Chi: *Estetyka i sztuka japońska*. Kraków 2009. s. 217-218.

⁷²⁶ Ibidem. s. 218.

⁷²⁷ T. Hahn: *Sensational Knowledge...* s. 25.

dorośli mężczyźni. Dodatkowo z choreoktoniki usunięto elementy erotyczne oraz wszelkie wyzywające sposoby zachowywania się.⁷²⁸ Zadaniem tancerzy stało się pełne umownej znakowości odgrywanie rzeczywistości, co w znacznym stopniu ukierunkowało drogę rozwoju *kabuki* jako gatunku teatralnego. Choć początkowo określenie tej formy oznaczało coś dziwnego, niezwykłego i awangardowego, późniejszy sposób zapisu tego słowa przy użyciu chińskich znaków desygnowało *kabuki* jako pieśń (*ka*), taniec (*bu*) oraz umiejętność (*ki*). Konwencjonalizacja tej formy teatru tańca doprowadziła do wykrystalizowania się trzech podstawowych stylów gry/tańca: charakteryzującego się szorstkością, prostotą i gwałtownością *aragato*; wyróżniającego się miękkością, subtelnością i elegancją *wagoto* oraz przeznaczonego dla wykonawców odgrywających postaci kobiece *onnagata*.

Poetyka *kabuki* stanowiła, jak już wcześniej wspomniałem, kluczową dla twórców inscenizacji musicalu. Zresztą forma ta przez wielu uważana jest za japoński ekwiwalent amerykańskiego musicalu.⁷²⁹ Przy opracowywaniu odpowiedniej techniki tańca Patricia Birch zwróciła się o pomoc do Haruki Fujimoto, rezydującego w Nowym Jorku specjalisty od japońskich form tańca.⁷³⁰ Poza tym w posiadającej epizodyczny charakter fabule umiejscowiono narratora (*recitera*), którego zadaniem było między innymi komentowanie akcji oraz zabieranie głosu w imieniu postaci, czyniąc je jednocześnie niemymi. W scenografii wykorzystano również charakterystyczny dla *kabuki*, prowadzący prosto ze sceny i biegnący przez całą długość widowni wybieg zwany *hanamichi*.

Sondheim tworząc muzykę i teksty inspirował się poezją *haiku*, zwłaszcza typową dla niej ekonomiką oraz bezpośredniością ekspresji. W *The Advantages of Floating in the Middle of the Sea*, pierwszym numerze musicalu, autor przedstawił serię cyklicznych obrazów – koncepcję życia jako jednego wielkiego rytuału.⁷³¹ Utwór eksponował, ugruntowaną przez wielowiekową tradycję, społeczną kondycję skrupulatnie unikającej kontaktu ze światem zewnętrznym Japonii, w której porządek społeczny warunkowany był przez trzy elementy: sztukę, gospodarkę oraz status.⁷³² Scena ta w koncepcji Sondheima miała ostro kontrastować z finałowym *Next. Someone in the Tree* stanowiło rodzaj muzycznej dyskusji, w której bohaterowie próbując

⁷²⁸ B. Kubiak Ho-Chi: *Estetyka i sztuka...* s. 218.

⁷²⁹ B. Singer: *Ever After. The Last Years of Musical Theater and Beyond*. New York 2004. s. 241.

⁷³⁰ R. Knapp: *The American...* s. 271.

⁷³¹ Ibidem. s. 273.

⁷³² E. Mordden: *One More...* s. 132.

zrozumieć historyczne zdarzenie, starali się opisać je z różnych perspektyw. Sondheim komponując musical posłużył się charakterystycznymi dla muzyki japońskiej harmoniami, melodyką oraz brzmieniami. Nieregularność struktur rytmicznych wygenerowała obfity ładunek energii będącej nośnikiem esencjalnej dla tradycyjnej kultury rytualności.⁷³³ Taka atmosfera utrzymana została w kolejnych scenach musicalu, jak: *Chryzantemum Tea*, *Four Black Dragons*, *Poems* czy *Welcome to Kanagawa*. Wyraźny kontrast dla japońskiej stylistyki stanowił, wykonywany przez angielskiego, holenderskiego, rosyjskiego oraz francuskiego admirała, utwór *Please Hello*. Tu kompozytor posłużył się pastiszem europejskich nurtów muzycznych. Akt pierwszy wieńczył tradycyjny, brawurowy 'taniec lwa', który w musicalu ucieleśniał zły charakter komodora Perry'go. Taniec ten, którego korzeni należy bezpośrednio dopatrywać się w rytualnym tańcu *shishimai*, przybył do Japonii z kontynentu azjatyckiego na początku VII wieku.⁷³⁴ Taniec *shishimai* zawsze związany był ze sferą obrzędowo-magiczną. Jego nadrzędną funkcję stanowiło egzorcyzmowanie szkodliwych dla społeczności demonów. Często wykonywano go również w celu zapewnienia obfitych plonów. By ustrzec się przed suszą lub innymi kataklizmami tańcem tym przywracano stan równowagi pomiędzy ogniem i wodą oraz światem żywych i umarłych.⁷³⁵ *Shishimai* mogło także służyć jako medium wynoszące podziękowania składane przez plemię dobrem i opiekuńczym bóstwom. Lew w kulturze japońskiej pełnił rolę kozła ofiarnego.⁷³⁶ Przyjmując zło na siebie poprzez taniec uwalniał daną przestrzeń od tego, co złe i nieczyste. Jego symboliczne ugryzienie mogło chronić przed chorobą. Natomiast procesja w towarzystwie lwa zapewniała szczęście i dobrobyt. Choreografia 'tańca lwa' często zawierała elementy akrobatyczne, co miało symbolizować siłę potrafiącą pokonać wszelkie zło. W przypadku fabuły musicalu egzorcyzmy nie przyniosły oczekiwanego skutku. Nacisk komodora Perry'go spowodował, iż gospodarka Japonii została otwarta na wpływy zewnętrzne.

Broadwayowska inscenizacja musicalu *Pacific Overtures* była zarejestrowana i wyemitowana przez japońską telewizję.⁷³⁷ Jej odbiór był ambiwalentny. Nie wzbudziła ona takiego zachwytu krytyki jak po drugiej stronie Pacyfiku. Bez względu na to

⁷³³ R. Knapp: *The American...* s. 273.

⁷³⁴ I. Łabędzka: *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*. Poznań 1999. s. 229.

⁷³⁵ Ibidem. s. 230.

⁷³⁶ Ibidem. (Zob. także: R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Łódź 1987).

⁷³⁷ R. Knapp: *The American...* s. 280.

musical ten udzielił twórcom i odbiorcom ważnej lekcji, co do międzykulturowej translacji. Bo, jak pisał Raymond Knapp:

„Zawsze będzie jakaś Egzotyka, której nasze słownictwo nie jest w stanie przyswoić, ponieważ, najprościej mówiąc, jest nam ona potrzebna po to, by wiedzieć, kim oraz gdzie jesteśmy.”⁷³⁸

Taniec jest nieodłącznym elementem struktury musicalu. To on dostarcza jej atrakcyjności, dynamiki oraz energii. Taniec musicalowy początkowo pełniąc funkcję dekoratywną, stanowił rodzaj musicalowej kliszy. Z czasem jednak znacznie wykroczył poza wyznaczone dla niego ramy, stając się jednocześnie w rękach broadwayowskich twórców cennym narzędziem komunikacji. Modułując swe słownictwo nabył zdolność opisu przestrzeni miejskiej. Natomiast będąc hybrydą różnych kulturowych kodów tańca, posłużył także jako nośnik informacji o egzotycznych czy orientalnych kulturach tanecznych.

⁷³⁸ Ibidem. Tłum. T. D.

Zakończenie. Człowiek i taniec

Antropologię tańca, dyscyplinę naukową operującą narzędziami oraz metodologiami wypracowanymi zarówno przez antropologię społeczno-kulturową, jak i teatrologię, najprościej zdefiniować można jako kontekst społeczno-kulturowy danych zjawisk tanecznych. W centrum jej zainteresowań znajduje się człowiek, żywa istota, która poruszając się w symboliczny sposób, wyraża swoje myśli, idee oraz emocjonalność poprzez najbardziej bliski jej instrument, jakim jest jej własne ciało. W niniejszej pracy analizie poddałem trzy, znajdujące się w kręgu moich zainteresowań, systemy choreograficzne. Każdy z nich przynależy do świata Zachodu. W badaniu tych systemów posłużyłem się wieloma metodami. Narzędzia, które zastosowałem, są typowymi dla antropologii tańca narzędziami pozwalającymi w sposób diachroniczny oraz synchroniczny zanalizować zarówno proste formy tańca, jak i złożone systemy taneczno-teatralne. W swojej pracy oprócz podejścia naukowego inspirowałem się również własnym doświadczeniem zawodowym. Taki zabieg implikował pierwiastek subiektywności w niektórych spostrzeżeniach, zwłaszcza w zakresie analizy przebiegu ruchu. Zdobywana przez lata praktyka taneczna nie przyćmiła jednak ‘chłodnego’ naukowego spojrzenia. Wiedza zdobyta poprzez obserwację różni się znacząco od tej zdobytej poprzez ciało. Mimo to obie kategorie doświadczenia wzajemnie się uzupełniają. Umiejętność posługiwania się kilkoma technikami tanecznymi pociąga za sobą świadomość nieweryfikowalności oraz nefalsyfikowalności przedstawionych tez.

Rozdział pierwszy posłużył mi jako teoretyczne ramy dla niniejszej pracy. Na jego treść składa się rys historyczny antropologii tańca od jej narodzin w Stanach Zjednoczonych w latach czterdziestych po stan dzisiejszy.

W kolejnym rozdziale przedstawiłem ewolucję europejskiej kultury tanecznej od czasów antycznych, przez narodziny jej nowożytnego oblicza w dobie renesansu, aż po najnowsze taneczne trendy. Opisałem religijną i społeczną rangę starożytnych form tańca oraz bogactwo i heterogeniczność średniowiecznych zjawisk tanecznych. Na szczególną uwagę zasługiwał fakt wyłonienia się kulturowego fenomenu tańca w parach. Odrodzenie przyniosło nowy porządek rzeczy. W epoce tej narodziła się nowożytna europejska kultura taneczna. Przeprowadzona przeze mnie analiza uwypukliła kulturową funkcję tańca jako markera zarówno społecznie przyjętego

porządku, jak i stanowej przynależności. Formy tańca na przestrzeni wieków ulegały konwencjonalizacji. Następowala ich deautoryzacja, rekodyfikacja oraz defunkcjonalizacja. Powodem tych procesów była adaptacja form tanecznych do przestrzeni teatralnej. Ich dalsza ewolucja doprowadziła do powstania techniki tańca scenicznego.

W wieku XX europejska kultura taneczna uległa znaczącemu przeobrażeniu. Do Europy zaczęto importować tańce powstałe w Nowym Świecie. Formy te, składające się na latynoską oraz afro-amerykańską kulturę taneczną, powstały dzięki hybrydyzacji pochodzących z różnych kregów kulturowych kodów tanecznych. Na kształt społecznego obiegu tańca w kolejnych dekadach wpływ wywarł rozwój kultury klubowej oraz telewizji muzycznej. W przestrzeni parkietu archetyp tańca w parze początkowo ustąpił miejsca, po czym zaczął koegzystować z uwypuklającym indywidualność oraz kult jednostki tańcem solowym.

W rozdziale trzecim zanalizowałem drogę rozwoju baletu, osadzając go w kontekście poszczególnych epok: klasycyzmu, romantyzmu, modernizmu oraz postmodernizmu. Wykazałem, które cechy tego systemu świadczą o jego klasycznej naturze. Poza tym spojrzałem na ten klasyczny idiom jako medium dla romantycznej ideologii. W ostatnich dekadach XIX wieku system ten stał się również narzędziem politycznym, w sposób symboliczny wyrażającym potęgę imperialnej Rosji. Oprócz tego zbadałem także balet w opraciu o nietzscheańską koncepcję dwóch żywiołów – apollińskiego oraz dionizyjskiego – przenikających świat zachodniej kultury i sztuki. Idiom ten przynależy do zjawisk kultury apollińskiej. Jego wnikliwa analiza potwierdza tę tezę. Apollińska linia rozwoju baletu swoje apogeum osiągnęła w drugiej połowie XIX wieku. Wraz z nastaniem XX wieku balet pod wpływem gruntownej reformy zjawisk tanecznych w świecie zachodnim zaczął zmieniać swe oblicze. Jego skostniałe kody zaczęły otwierać się na dionizyjskie w charakterze doznania. Analizując twórczość G. Balanchina oraz M. Bójarta wyznaczyłem dwa paradygmaty współczesnego baletu. Poza tym pokazałem, w jaki sposób postmodernizm odcisnął swe piętno na baletowej sztuce. Dekonstrukcja oraz intertekstualność cechowały podejście nowego pokolenia twórców do baletowego repertuaru. Ich celem stała się reinterpretacja kanonu baletowych dzieł. Taki zabieg przybliżył tę dziedzinę sztuki nowemu pokoleniu odbiorców.

Na ostatni rozdział tej pracy składa się analiza często lekceważonego przez choreologów tańca musicalowego. Punktem wyjścia w moich rozważaniach było

przedstawienie genezy musicalu jako formy muzyczno-teatralnej. Kolejny etap stanowiło zbadanie funkcji, które może pełnić taniec w strukturze musicalu. Następnie analizie poddałem stylistyczną płaszczyznę tańca musicalowego, jego korzenie w afro-amerykańskiej kulturze tanecznej oraz charakterystyczne słownictwo. Broadwayowski idiom taneczny potraktowałem jako cross-kulturową fuzję różnych języków ciała. Przy okazji udało mi się zwrócić uwagę na problemy semiotyki tańca oraz przedstawić koncepcję tańca jako narzędzia komunikacji. Poszukując dla tańca musicalowego ciekawych kontekstów, postanowiłem podejść do tego systemu jako narzędzia opisu przestrzeni miejskiej oraz nośnika kodów wygenerowanych przez egzotyczne czy orientalne kultury. W pierwszym przypadku taniec w analizowanych przeze mnie choreografiach opisywał różne miejskie przestrzenie – przeznaczone dla bogatych lub biednych, szczęśliwych lub zdesperowanych, akceptowanych lub wyjętych poza społeczny nawias. Oprócz ‘wypełnienia’ przestrzeni taniec komunikował także relację pomiędzy ludźmi zajmującymi dane przestrzenie. Natomiast w drugim przypadku pokazałem, w jaki sposób stylistyczne bogactwo broadwayowskiego idiomu stało się nośnikiem kodów kulturowo obcych. Taniec w rękach musicalowych choreografów stał się narzędziem komunikującym piękno, bogactwo oraz złożoność Egzotyki i Orientu.

W ramach nieniejszej pracy nie zmieściła się głębsza analiza kulturowo obcych form tańca. O formach tych udało mi się wspomnieć przy okazji pisania o badanych przeze mnie systemach na zasadzie podkreślenia podobieństw oraz różnic między nimi. Przy opisie diachronii systemu baletowego jedynie dotknąłem problematyki związanej z rozwojem baletu nowoczesnego oraz reinterpretacji baletu. Zagadnienia te to temat na oddzielną pracę. Nie udało się także zawrzeć w mych rozważaniach szczegółowej analizy tańca musicalowego jako metajęzyka opisującego mechanizmy rządzące amerykańskim teatrem muzycznym. Poza tym z ram pracy wykluczyłem cross-kulturową analizę statusu tancerza w społeczeństwie oraz toposu tancerza/tancerki w różnych tekstach kultury popularnej. Oba zgadnienia stanowią, moim zdaniem, interesujący przedmiot badań.

Na gruncie polskim choreologia, o antropologii tańca nie wspominając, praktycznie dopiero powstaje. Stosunek polskich badaczy z zakresu nauk humanistycznych do form tańca pozostawia wiele do życzenia. W dzisiejszych czasach taniec stał się wielce modnym zjawiskiem. Świadczy o tym chociażby rosnąca ilość popularnych, telewizyjnych programów tanecznych oraz coraz to większa liczba osób uczęszczających na różne taneczne zajęcia. Recepcja tańca bywa procesem

subiektywnym. Mimo to Joan D. Frosch w swym, podsumowującym osiągnięcia antropologii tańca na gruncie anglojęzycznym, eseju *Dance Ethnography. Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture* zaproponowała dziesięć obiektywnych wskaźników, które powinny cechować kontekstualne podejście w badaniach nad powiązaniem tańca i kultury⁷³⁹:

1. Zdefiniowanie podejścia w badaniach nad tańcem w kulturze w ramach jej własnych reguł oraz analiza sieci relacji tańca oraz kontekstu, którego taniec jest częścią.
2. Zbadanie tradycji performatywnych jako narzędzi ekspresji wartości oraz wiedzy.
3. Zapoznanie się ze sposobem, w jaki widowisko konstruuje i mediuje społecznie przyjęte pojęcie płci, statusu, duchowości, etc.
4. Eksploracja zależności pomiędzy etyką i estetyką zarówno w przedstawieniu, jak i społeczeństwie.
5. Zbadanie związków tańca ze sposobami organizowania życiowego doświadczenia (np. rytuału, edukacji, pracy, rekreacji, uzdrawiania, etc).
6. Umieszczenie dynamiki zjawisk tanecznych w kontekście napięć pomiędzy tym, co stałe oraz tym, co zmienne.
7. Zbadanie roli performerów w społeczeństwie oraz eksploracja procesu twórczego na płaszczyźnie widowiska oraz tanecznej kreacji.
8. Rozpoznanie roli badacza w procesie kształtowania badań oraz zwrócenie uwagi na zmienność relacji badacz-performer w postkolonialnym świecie.
9. Skonstruowanie kinetycznego etosu przy użyciu różnych metod: obserwacji, embodimentu, kinestezji, opisanie, dyskusji, kolaboracji oraz przedstawienia.
10. Przeanalizowanie w jaki sposób badanie oraz partycypacja w widowiskach obcych kulturowo rzutuje na wiedzę odnośnie znanych przez badacza form.

Zaproponowane przez Frosch wskaźniki powinny pomóc badaczowi pragnącemu uchwycić sieć relacji pomiędzy zjawiskami tanecznymi oraz kulturą, która je wyprodukowała. Narzędziami wypracowanymi przez antropologię tańca mogą posługiwać się także inne dyskursy choreologiczne. Oprócz **antropologii tańca**, której celem jest odpowiedź na pytanie, dlaczego ludzie tańczą, do nauk choreologicznych

⁷³⁹ J. D. Frosch: *Dance Ethnography. Tracing the Weave of Dance in the Fabric of Culture*. W: *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. Red. S. H. Leigh, P. Hanstein. Pittsburgh 1999. s. 250-251.

zaliczyć należy również: dążącą do rekonstrukcji zjawisk tanecznych oraz opisu procesów historyczno-choreologicznych **historię tańca**, próbującą odpowiedzieć na pytanie, czym jest taniec **teorię tańca**, zajmującą się kategorią piękna i skupiającą się na wyglądzie zjawiska **estetykę tańca** oraz dążącą do opisu zarówno tancerzy i choreografów, jak i odbiorców sztuki tanecznej jako grup społecznych **socjologię tańca**. Sadzę, iż takie uporządkowanie szeregu nauk o tańca w sensowny sposób zamknie moją pracę. Z rozważań usunąłem filozofię tańca, którą niektórzy traktują jako oddzielną dyscyplinę. Właściwie każdy choreograf posiada własną koncepcję tańca. Budowanie dla niej teoretycznych ram może przerodzić się w ideologię.

Taniec towarzyszy człowiekowi w każdym ważnym momencie jego życia. Jako zjawisko kulturowe ewoluował i zmieniał swe oblicze wraz z rozwojem poszczególnych kultur. Na przestrzeni wieków pełnił wiele różnych funkcji zarówno społecznych, jak i ludycznych. Zdobycie umiejętności tanecznych rzutowało na wiele innych działań kulturowych. Z tego faktu doskonale zdawał sobie sprawę Konfucjusz pisząc: „nigdy nie podaj miecza mężczyźnie, który nie potrafi tańczyć”.⁷⁴⁰ Mam nadzieję, iż niniejsza praca rozbudzi zainteresowanie badaczy zjawiskami tanecznymi i przyczyni się, choć w najmniejszym stopniu, do rozwoju badań choreologicznych w naszym kraju.

⁷⁴⁰ M. Hughes: *The Pocket Guide to Ballroom Dancing*. Barnsley 2010. s. 17. Tłum. T. D.

BIBLIOGRAFIA

African Dance. An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry. Red. K. Welsh Asante. Trenton 2002.

E. Alderson: *Ballet as Ideology: Giselle, Act 2. W: Meaning in Motion...*

M. R. Alford: *Jazz Danceology.* Marietta 1991.

The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance. Red. F. Macintosh. Oxford 2010.

J. Anderson: *Dance.* New York 1974.

H. Andreu: *Jazz Dance Styles & Steps for Fun.* Bloomington 2002.

[Anonim]: *Renesans musicalu.* "Dialog" 1975 nr 11.

[Anonim]: *Renesans musicalu.* "Dialog" 1975 nr 12.

[Anonim]: *Romeo i Julia na Broadwayu.* "Dialog" 1958 nr 2.

Antropologia widowisk. Red. L. Kolankiewicz. Warszawa 2005.

K. W. Asante: *Commonalties in African Dance: An Aesthetic Foundation.* W: *Moving History/Dancing Cultures...*

S. Au: *Ballet and Modern Dance.* London 2002.

M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais`go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu.* Kraków 1975.

Ballroom, Boggie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader. Red. J. Malning. Chicago 2009.

C. Balme: *Wprowadzenie do nauki o teatrze.* Warszawa 2002.

E. Barba: *Antropologia teatru: pierwsze hipotezy.* "Dialog" 1981 nr 1.

E. Barba: *Antropologia teatru: krok dalej.* "Dialog" 1982 nr 4.

E. Barba, N. Savarese: *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru.* Wrocław 2005.

A. Barnard: *Antropologia.* Warszawa 2006.

C. Barnes: *Who`s Jazzy Now?.* "Dance Magazine" 2000 nr 8.

- R. Barthes: *Mitologie*. Warszawa 2000.
- R. Barthes: *Imperium znaków*. Warszawa 2004.
- M. Beddow: *Bob Fosse`s Broadway*. Portsmouth 1996.
- R. Benedict: *Wzory kultury*. Warszawa 2002.
- R. Benedict: *Chryzantema i miecz. Wzory kultury japońskiej*. Warszawa 2003.
- A. Bernard, D. Wessel-Therhorn: *Taniec jazzowy*. Warszawa 2000.
- B. Bettelheim: *Przyjemne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. Warszawa 2010.
- M. Bielacki: *Geneza rock – opera*. „Magazyn Muzyczny” 1983 nr 6.
- M. Bielacki: *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno – muzycznej*. Łódź 1994.
- M. Bielacki: *Rock – opera*. „Jazz” 1979 nr 9.
- K. Bloom, F. Vlastnik: *Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time*. New York 2004.
- F. Boas: *The Function of Dance in Human Society*. New York 1972.
- G. Bordman: *American Musical Comedy: From ‘Adonis’ to ‘Dreamgirls’*. Oxford 1982.
- E. Bourguignon: *Trance Dance*. W: *Moving History/Dancing Cultures...*
- J. Bratton: *New Readings in Theatre History: Theatre and Performance Theory*. Cambridge 2003.
- K. Braun: *Druga reforma teatru? Szkice*. Warszawa 1979.
- K. Braun: *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*. Lublin 2000.
- M. Bremser: *Fifty Contemporary Choreographers*. London 1999.
- A. Brissenden: *Shakespeare and the Dance*. Alton 2001.
- O. G. Brockett, F. J. Hildy: *History of the Theatre*. New York 2002.
- B. Browning: *Samba: Resistance in Motion*. New York 1995.
- J. R. Bryer, R. A. Davison: *The Art of American Musical. Conversations with the Creators*. New Jersey 2005.
- N. Bryson: *Cultural Studies and Dance History*. W: *Meaning in Motion...*

- F. Buckland: *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*. Connecticut 2002.
- C. J. C. Bull: *Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures*. W: *Meaning in Motion...*
- R. S. Bunnett, M. P. Kennedy, J. Muir: *Guide to Musicals*. Glasgow 2001.
- R. Burt: *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London 2007.
- A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków 2009.
- D. Byczkowska: *Ciało jako narzędzie budowania pozycji w grupie na podstawie badań wśród tancerzy tańca towarzyskiego*. W: *W kręgu socjologii interpretatywnej. Jakościowe badania nad tożsamością*. Red. J. Leoński, U. Kozłowska. Szczecin 2007.
- D. Byczkowska: *Rola instytucjonalizacji w społecznym świecie na przykładzie badań tancerzy tańca towarzyskiego*. W: *Kultury, subkultury i świat społeczny w badaniach jakościowych*. Red. J. Leoński, M. Gonko-Fiternicka. Szczecin 2010.
- E. Caprez: *Getting into Music, Drama and Dance*. Surrey 1998.
- M. Carlson: *Performans*. Warszawa 2007.
- J. Cass: *Dancing Through History*. New York 1993.
- F. Y. Caulker: *African Dance: Divine Motion*. W: *Moving History/Dancing Cultures...*
- J. Charyn: *Narodziny Broadwayu. Opowieść o złotych latach jazzu i starym Nowym Jorku*. Wrocław 2006.
- J. C. Chasteen: *National Rhythms, African Roots. The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque 2004.
- S. Citron: *Sondheim & Lloyd-Webber. The New Musical*. Oxford 2001.
- J. M. Clum: *Something for the Boys. Musical Theater and Gay Culture*. New York 1999.
- P. Coluccia, A. Paffrath, J. Pütz: *Taniec brzucha. Elik sir życia z krajów Orientu*. Sopot 2007.
- S. J. Cohen, K. Matheson: *Dance As a Theatre Art: Source Readings in Dance from 1581 to the Present*. Princeton 1991.
- J. Cutcher: *The Library of American Choreographers: Bob Fosse*. New York 2005.
- L. Czapliński: *W kręgu operowych mitów*. Kraków 2003.

A. Czekanowska: *Kultury tradycyjne wobec współczesności: muzyka, poezja, taniec*. Warszawa 2008.

Czy metropolia jest miastem?. Red. B. Jałowiecki. Warszawa 2009.

G. Dale: *Answers for Dancers*. "Dance Magazine" 2000 nr 8.

A. Daly: *Critical Gestures. Writings on Dance and Culture*. Middletown 2002.

A. Daly: *The Natural Body*. W: *Moving History/Dancing Cultures...*

The Dance Experience. Insights into History, Culture and Creativity. Red. M. H. Nadel, M. R. Strauss. Princeton 2003.

Dance, Gender and Culture. Red. H. Thomas. London 1993.

Dance in the City. Red. H. Thomas. New York 1997.

Dance, Ritual and Music. Red. G. Dąbrowska, L. Bielacki. Warszawa 1995.

Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750. Red. J. Nevile. Bloomington 2008.

Y. Daniel: *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indianapolis 1995.

D. Daniels Lister, S. McLee Grody: *Conversations with Choreographers*. New York 1996.

G. Dąbrowska: *Taniec ludowy na Mazowszu*. Kraków 1980.

G. Dąbrowska: *Taniec w polskiej tradycji. Leksykon*. Warszawa 2006.

J. C. Desmond: *Embodying Differences: Issues in Dance and Cultural Studies*. W: *Meaning in Motion...*

F. Dohl: *Some Thoughts on 'Show Boat'*. "Kwartalnik Teatralny" 2002 nr 2.

M. Douglas: *Symbole naturalne. Rozważania o kosmologii*. Kraków 2004.

I. Driver: *A Century of Dance. A Hundred Years of Musical Movement, from Waltz to Hip Hop*. London 2000.

W. Dudzik: *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005.

K. Dunham: *Island Possessed*. Chicago 1994.

R. Dyer, J. Mueller: *Two Analyses of 'Dancing in the Dark'*. W: *The Routledge Dance...*

J. Dziadowiec: *Ciało w tańcu. Rozważania z perspektywy folkloru góralskiego*. W: *Kulturowe emanacje ciała*. Red. M. Banaś, K. Warmińska. Kraków 2011.

U. Eco: *Semiologia życia codziennego*. Warszawa 1999.

U. Eco: *Sztuka*. Kraków 2008.

J. Edwards: *Teacher`s Wisdom: Debbie Allen*. "Dance Magazine" 2006 nr 2.

B. Ehrenreich: *Dancing in the Streets: A History of Collective Joy*. London 2007.

M. Eksteins: *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Warszawa 1996.

N. Elias: *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Warszawa 1980.

H. Ellis: *The Dance of Life*. New York 1923.

H. Ellis: *The Art of Dancing*. W: *What is Dance...*

L. Engel: *The American Musical Theater*. New York 1967.

D. Ewen: *The Story of America`s Musical Theater*. New York 1968.

M. Fokine: *Letter to "The Times", July 6th, 1914*. W: *What is Dance...*

R. Foss: *Fosse Bare*. "What`s On" 2000 nr 4.

S. L. Foster: *Reading Dance. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. London 1986.

S. H. Fraleigh: *Witnessing the Frog Pond*. W: *Researching Dance...*

J. Frazer: *Złota gałąź*. Warszawa 1996.

Freud i nowoczesność. Red. Z. Rosińska, J. Michalik, P. Bursztyka. Kraków 2008.

E. Fromm: *Zapomniany język*. Kraków 2009.

J. Gastineau: *Dancescape: Isadora Duncan*. "Dance Magazine" 2000 nr 4.

R. Garaudy: *Danser sa vie*. W: W. Tomaszewski: *Człowiek...*

T. Gautier: *Fanny Elssler in "La Tempête"*. W: *What is Dance...*

T. Gautier: *Revival of "La Sylphide"*. W: *What is Dance...*

C. Geertz: *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*. Kraków 2005.

C. Geertz: *Negara. Państwo-teatr na Bali w XIX wieku*. Kraków 2006.

- Gender w humanistyce*. Red. M. Radkiewicz. Kraków 2001.
- Gender. Konteksty*. Red. M. Radkiewicz. Kraków 2004.
- B. Genné: 'Dancin` in the Street'. *Street Dancing on Film and Video from Fred Astaire to Michael Jackson*. W: *Rethinking Dance...*
- J. A. Gilvey: *Before the Parade Passes By. Gower Champion and the Glorious American Musical*. New York 2005.
- G. Giordano: *Jazz Dance Class*. Pennington 1992.
- R. Girard: *Kozioł ofiarny*. Łódź 1987.
- E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Warszawa 2000.
- S. Gold: *On Broadway*. "Dance Magazine" 2004 nr 5.
- S. Gold: *How Broadway Jazz Got Its Glitz*. "Dance Magazine" 2004 nr 8.
- S. Gold: *On Broadway*. "Dance Magazine" 2004 nr 8.
- S. Gold: *Marshall`s Pajama Game*. "Dance Magazine" 2006 nr 3.
- M. Gołębiowski: *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*. Toruń 1989.
- M. Gołębiowski: *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*. Warszawa 2004.
- G. Gorer: *The Function of Different Dance Forms in Primitive African Communities*. W: *The Function of...*
- M. Gottfried: *Broadway Musicals*. New York 1986.
- M. Gottfried: *More Broadway Musicals: Since 1980*. New York 1991.
- M. Gottfried: *All His Jazz. The Life and Death of Bob Fosse*. New York 2003.
- A. Gralińska-Taborek: *Starożytność jako droga ku nowoczesności. Duncan, Dalcroze, Niżyński u greckiego źródła*. "Kultura Współczesna" 2011 nr 3.
- M. N. Grant: *The Rise and Fall of the Broadway Musical*. New York 2004.
- A. Grau: *John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom*. "Dance Research Journal" 1993 nr 2.
- D. Green: *Traditional Dance in Africa*. W: *African Dance...*
- S. Green: *The World of Musical Comedy*. New York 1986.
- K. B. Grubb: *Razzle Dazzle: The Life and Works of Bob Fosse*. New York 1991.

- B. Grun: *Dzieje operetki*. Kraków 1974.
- D. Grzywacz-Kmieć: *Współpraca Bertolta Brechta i Kurta Weilla*. "Kwartalnik Teatralny" 2002 nr 2.
- J. Gutorow: *Palimpsest czy szyfr? O przedstawieniach (po)nowoczesnego miasta amerykańskiego*. W: *Miasto. Przestrzeń...*
- D. Gwizdalanka: *Muzyka i pleć*. Kraków 2001.
- E. T. Hall: *Poza kulturą*. Warszawa 2001.
- F. Hall: *Noh, Kabuki, Kathakali*. "Sangeet Natak" 1968 nr 7.
- T. Hanh: *Sensational Knowledge. Embodying Culture through Japanese Dance*. Connecticut 2007.
- J. L. Hanna: *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago 1987.
- J. L. Hanna: *Dance, Sex, Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago 1988.
- U. Hannerz: *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*. Kraków 2006.
- P. Hartnoll, E. Brater: *The Theatre: A Concise History*. London 1998.
- A. Haskell: *Balet*. Kraków 1969.
- K. Hazard-Gordon: *Jookin`. The Rise of Social Dance Formation in African-American Culture*. Philadelphia 1990.
- S. Helland: *The Belly Dance: Ancient Ritual to Cabaret Performance*. W: *Moving History/Dancing Cultures...*
- G. Herdt: *The Sambia: Ritual, Sexuality, and Change in Papua New Guinea*. London 2006.
- J. Highwater: *Dance: Rituals of Experience*. Oxford 1996.
- F. Hirsch: *Harold Prince and the American Musical Theatre*. Cambridge 1989.
- Historia teatru*. Red. J. R. Brown. Warszawa 1999.
- J. Homans: *Apollo`s Angels. A History of Ballet*. London 2010.
- L. Horst, C. Russel: *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts*. Princeton 1961.
- M. Hughes: *The Pocket Guide to Ballroom Dancing*. Barnsley 2010.

- J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Warszawa 2007.
- C. Ilson: *Harold Prince: From 'Pajama Game' to 'Phantom of the Opera' and Beyond*. New York 1989.
- C. Jenks: *Kultura*. Poznań 1999.
- J. B. Jones: *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theater*. New York 2004.
- D. Jowitt: *Jerome Robbins: His Life, His Theater, His Dance*. New York 2004.
- D. Jowitt: *Ballet in the Romantic Period*. W: *The Routledge Dance...*
- A. Kaeppler: *The Structure of Tongan Dance*. Praca doktorska. University of Hawaii 1967.
- A. Kaeppler: *Structured Movement Systems in Tonga*. W: *Society and the Dance...*
- A. Kaeppler: *They Seldom Dance n Star-Trek: A Cautionary Tale for the Study of Dance and Ritual*. W: *Dance, Ritual...*
- J. Kamocki: *Etnologia ludów pozaeuropejskich*. Kraków 2003.
- J. Kander, F. Ebb: *Colored Lights. Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz*. New York 2003.
- M. Kantor, L. Maslan: *Broadway: The American Musical*. New York 2004.
- M. Karpiński: *Życie i śmierć na Broadwayu. Szkice o współczesnym teatrze amerykańskim*. Warszawa 1990.
- J. Kealiinohomoku: *Hopi and Polynesian Dance: A Study in Cross-Cultural Comaparison*. "Ethnomusicology" 1967 nr 11.
- J. Kealiinohomoku: *Culture Change - Functional and Dysfunctional Expressions of Dance, a Form of Affective Culture*. IX International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences. Chicago 1973.
- J. Kealiinohomoku: *An Anthropologist Look at Ballet as a Form of Ethnic Dance*. W: *Moving History/Dancing Cultures...*
- K. Kerenyi: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Kraków 1997.
- Kino gatunków wczoraj i dziś*. Red. K. Loska. Kraków 1998.
- L. Kirstein: *Movement and Metaphor*. New York 1970.
- L. Kirstein: *Classic and Romantic Ballet*. W: *What is Dance...*

- R. Kislán: *Hoofing on Broadway*. New York 1987.
- R. Kislán: *The Musical: A Look at the American Musical Theater*. New York 2001.
- R. Knapp: *The American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton 2005.
- B. Kochno: *Diaghilev and Ballets Russes*. New York 1970.
- M. Kocur: *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław 2001.
- J. Kolankiewicz: *Notatki przed spektaklem „Carmina Burana”*. „Dialog” 1989 nr 4.
- J. Kolankiewicz: *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*. Warszawa 1995.
- L. Kolankiewicz: *Teatr zarażony etnologią*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 2. Wrocław 2003.
- J. Kolankiewicz: *Jesteśmy nieokrzesani*. „Czas Kultury” 2004 nr 2-3.
- E. Kosowska: *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie ‘Potopu’ Henryka Sienkiewicza*. Katowice 1990.
- J. Kowalska: *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*. Warszawa 1991.
- J. Kowalska: *Koło bogów. Ruch i taniec w mitach i obrzędach*. Warszawa 1995.
- T. Kowzan: *Spektakl teatralny pod mikroskopem*. „Dialog” 1971 nr 8.
- T. Kowzan: *Znak w teatrze*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. T. 2. Wrocław 2003.
- A. Królicz: *O dyktacie ciała nad choreografią we współczesnym tańcu*. „Kultura Współczesna” 2011 nr 3.
- B. Kubiak Ho-Chi: *Estetyka i sztuka japońska*. Kraków 2009.
- A. Kuper: *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacja mitu*. Kraków 2009.
- G. Kurath: *Dance: Folk and Primitive*. W: *Dictionary of Folklore...*
- G. Kurath: *Dance Relatives of Mid-Europe and Middle America*. „Journal of American Folklore” 1956 nr 69.
- G. Kurath: *Panorama of Dance Ethnology*. „Current Anthropology” 1960 nr 1.
- P. Kurth: *Isadora Duncan*. Warszawa 2003.
- L. Kydryński: *Przewodnik operetkowy*. Kraków 1994.

- L. Kydryński: *Przewodnik po filmach muzycznych*. Kraków 1994.
- R. Laban: *Zasady zapisu tańca i ruchu*. Warszawa 1959.
- J. Lahr: *Boom And Doom*. "New Yorker" 16.03.2006.
- R. Lange: *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze. Perspektywa antropologiczna*. Warszawa 1988.
- R. Lange: *Podręcznik kinetografii*. Poznań 1995.
- R. Lange: *Taniec ludowy w pracach Muzeum Etnograficznego w Toruniu*. Poznań 1995.
- S. K. Langer: *The Magic Circle*. W: *What is Dance...*
- S. K. Langer: *Virtual Powers*. W: *What is Dance...*
- J. LaPointe-Crump: *Of Dainty Gorillas and Macho Sylphs: Dance and Gender*. W: *The Dance Experience...*
- J. Layson: *Dance History. An Introduction*. New York 1994.
- T. Lawrence: *Beyond the Hustle. 1970s Social Dancing, Discotheque Culture, and the Emergence of Contemporary Club Dancer*. W: *Ballroom, Boggie...*
- C. Lee: *Balet in Western Culture. A History of Its Origins and Evolution*. New York 2002.
- G. van der Leeuw: *Fenomenologia religii*. Warszawa 1997.
- W. Leigh: *Liza. Urodzona gwiazda*. Warszawa 1994.
- A. Lendzion: *Taniec – filozofia życia*. Pelpin 2005.
- C. Lévi-Strauss, D. Eribon: *Z bliska i z oddali*. Łódź 1994.
- C. Lévi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. Warszawa 2000.
- H. Lihs: *Appreciating Dance. A Guide to the World's Liveliest Art*. Princeton 2009.
- W. Lipoński: *Dzieje kultury brytyjskiej*. Warszawa 2003.
- A. Lomax: *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement Science. Publikacja nr 88, Washington 1968.
- R. E. Long: *Broadway, the Golden Years. Jerome Robbins and the Great Choreographers – Directors 1940 to the Present*. London 2001.
- Lukian z Samosate: *Dialog o tańcu*. Warszawa 1951.

- I. Łabędzka: *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*. Poznań 1999.
- J. M. Łotman: *Bal*. W: *Antropologia widowisk...*
- C. Mackerras: *Teatry wschodniej Azji*. W: *Historia teatru...*
- B. Malinowski: *Szkice z teorii kultury*. Warszawa 1958.
- J. Malone: 'Keep to the Rhythm and You'll Keep to Life': *Meaning and Style in African American Vernacular Dance*. W: *The Routledge Dance...*
- M. Malska: *Filozofia baletu*. Kraków 1998.
- B. Mamontowicz-Łojek: *Tancerze Króla Stanisława Augusta 1774-1798. Początki baletu polskiego*. Warszawa 2005.
- E. Manning: *Chicago*. "Dance Europe" 1997 nr 13.
- A. Marianowicz: *Przetańczyć całą noc...* Z dziejów musicalu. Warszawa 1979.
- J. S. Marion: *Ballroom. Culture and Costume in Competitive Dance*. Oxford 2008.
- M. Mauss: *Sposoby posługiwania się ciałem*. W: Idem. *Socjologia i antropologia*. Warszawa 1973.
- D. McDonagh: *Tops in Taps*. "Dance Magazine" 1998 nr 5.
- M. McGowen: *Dance in the Renaissance. European Fashion, French Obsession*. London 2008.
- J. McMains: *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry*. Connecticut 2006.
- A. McRobbie: *Dance Narratives and Fantasies of Achievement*. W: *Meaning in Motion...*
- Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Red. J. C. Desmond. London 1997.
- L. Mettler: *The Fosse Phenomenon*. "Dance Spirit" 2003 nr 8.
- Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*. Red. A. Gleń, J. Gutorow. Opole 2005.
- B. Michalak: *Kariera albo życie!*. "Cinema" 2003 nr 3.
- D. Michalski: *Za kulisami przeboju*. Warszawa 1990.
- J. Mikołajczyk: *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957-1989*. Gliwice 2011.
- A. Mille de: *The Life and Work of Martha Graham*. New York 1991.

- A. Miś: *Filozofia współczesna. Główne nurty*. Warszawa 2000.
- E. Mordden: *Make Believe: The Broadway Musical in the 1920s*. Oxford 1997.
- E. Mordden: *Beautiful Mornin`: The Broadway Musical in the 1940s*. Oxford 1999.
- E. Mordden: *Open A New Window: The Broadway Musical in the 1960s*. New York 2002.
- E. Mordden: *Coming Up Roses: The Broadway Musical in the 1950s*. New York 2003.
- E. Mordden: *One More Kiss: The Broadway Musical in the 1970s*. New York 2004.
- E. Mordden: *The Happiest Corpse I've Ever Seen: The Last 25 Years of the Broadway Musical*. New York 2004.
- E. Mordden: *Sing For Your Supper: The Broadway Musical in the 1930s*. New York 2005.
- Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Red. A. Dils, A. C. Albright. New York 2001.
- M. H. Nadel: *And 'All That Jazz' Dance*. W: *The Dance Experience...*
- M. H. Nadel: *Social Dance: A Portrait of People at Play*. W: *The Dance Experience...*
- T. Nasierowski: *Gdy w mięśniach rodzi się obłąd*. Warszawa 1998.
- B. Newman: *Opowieści baletowe*. Warszawa 1998.
- F. Nietzsche: *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*. Kraków 2006.
- F. Nietzsche: *Dytyramby dionizyjskie*. Kraków 2011.
- B. Nightingale: *Teatr*. Warszawa 1999.
- W. Niżyński: *Dziennik*. Warszawa 2000.
- C. Novak: *Ballet, Gender and Cultural Power*. W: *Dance, Gender...*
- W. O. E. Oesterley: *Sacred Dance in the Ancient World*. Dover 2002.
- E. Orzechowski: *Kilka lekcji o teatrze*. Kraków 1995.
- C. Paglia: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson*. London 2001.
- J. Parandowski: *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*. Warszawa 1978.
- C. Pardo: *Ballet: A History in Broad Brushstrokes*. W: *The Dance Experience...*

- P. Pellicoro: *Paul Pellicoro on Tango*. London 2002.
- W. Perron: *Katherine Dunham: One – Woman Revolution*. "Dance Magazine" 2000 nr 8.
- A. G. Piotrowska: *Idea muzyki narodowej w ujęciu kompozytorów amerykańskich pierwszej połowy XX wieku*. Toruń 2003.
- Platon: *Prawa*. Kraków 1960.
- J. Płażewski: *Historia filmu*. Warszawa 1995.
- V. Preston-Dunlop: *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*. London 1998.
- P. Primus: *African Dance*. W: *African Dance...*
- A. Pyda-Grajpel: *Charakter narodowy w muzyce i tańcach polskich: implikacje pedagogiczne*. Częstochowa 2004.
- B. Quirey: *May I Have The Pleasure? The Story of Popular Dancing*. London 1993.
- A. Radcliffe-Brown: *Wyspiarze z Andamanów. Studia z antropologii społecznej*. Kęty 2006.
- Z. Raszewski: *Dokumentacja przedstawienia teatralnego*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Red. J. Degler. T. 3. Wrocław 1978.
- L. S. Read: *Początki teatru w Afryce i obu Amerykach*. W: *Historia teatru...*
- A. Rembowska: *Teatr Tańca Piny Bausch*. Warszawa 2009.
- Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*. Red. S. H. Leigh, P. Hanstein. Pittsburgh 1999.
- Rethinking Dance History. A Reader*. Red. A. Carter. New York 2004.
- J. Rey: *Taniec – jego rozwój i formy*. Warszawa 1958.
- F. Richmond: *Teatr w południowej Azji*. W: *Historia teatru...*
- P. H. Riddle: *The American Musical: History and Development*. New York 2004.
- D. Riesman: *Samotny tłum*. Warszawa 1971.
- Rituals and Ceremonies in Sudan: From Cultural Heritage to Theater*. Red. M. Kolk. Amsterdam 2006.
- J. N. Robert: *Rzym*. Warszawa 2007.

- E. Rogosin: *The Dance Makers: Conversations with American Choreographers*. New York 1980.
- L. Ross: *Pajama Connections*. "New Yorker" 16.03.2006.
- E. W. Rothenbuhler: *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*. Kraków 2003.
- The Routledge Dance Studies Reader*. Red A. Carter. London 2007.
- A. P. Royce: *The Anthropology of Dance*. Hampshire 2002.
- A. P. Royce: *Antropologia sztuk widowiskowych*. Warszawa 2010.
- E. Rozik: *Korzenie teatru*. Warszawa 2011.
- K. Rutkowski: *Mistrz - widowisko*. Gdańsk 1996.
- R. Rybkowski: *Koty i ludzie. Broadway, musical i widzowie*. W: *Uwzględniając widza: Od Pirandella do Bergmana*. Red. W. Baluch, M. Sugiera. Kraków 2001.
- C. Sachs: *World History of Dance*. New York 1937.
- E. W. Said: *Orientalizm*. Warszawa 1991.
- M. Savigliano: *Tango and the Political Economy of Passion*. New York 1995.
- R. Schechner: *Z zagadnień poetyki przedstawienia teatralnego*. "Dialog" 1975 nr 5.
- R. Schechner: *Przyszłość rytuału*. Warszawa 2000.
- R. Schechner: *Performance Studies. An Introduction*. New York 2003.
- R. Schechner: *Performatyka: Wstęp*. Wrocław 2006.
- N. Schindler: *Ludzie prości, ludzie pokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*. Warszawa 2002.
- E. Scott: *Dancing in All Ages. The History of Dance*. London 1899.
- M. Secrest: *Stephen Sondheim: A Life*. New York 1998.
- E. A. Sekuła: *Czy istnieje kultura metropolitalna? Metropolia jako kluczowa instytucja kultury*. W: *Czy metropolia...*
- A. Shay: *The Function of Dance in Human Societies: An Approach Using Context (Dance Event) Not Content (Movements and Gestures)*. Praca magisterska. California University 1971.
- M. D. Siegel: *The Shapes of Change: Images of American Dance*. Boston 1979.

- B. Sier-Janik: *Post Modern Dance*. Warszawa 1995.
- S. M. Silverman: *Dancing on the Ceiling. Stanley Donen and His Movies*. New York 1996.
- J. Simon: *Uneasy Stages: A Chronicle of the New York Theatre 1963 – 1973*. New York 1973.
- B. Singer: *Ever After. The Last Years of Musical Theater and Beyond*. New York 2004.
- G. Sinko: *Opis przedstawienia teatralnego. Problem semiotyczny*. Wrocław 1982.
- D. Sklar: *Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance*. W: *Moving History/Dancing Cultures...*
- D. Skotarczak: *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*. Wrocław 2000.
- Z. Skrok: *Mądrość prawników. O czym przypominają nam prawnicy*. Warszawa 2009.
- I. Sławińska: *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*. Kraków 1979.
- C. Smith, G. Litton: *Musical Comedy in America*. New York 1981.
- Society and the Dance*. Red. P. Spencer. Cambridge 1985.
- A. Stanger: *Striking a Balance: The Apolline and Dionysiac in Contemporary Classical Choreography*. W: *The Ancient Dancer...*
- M. Stearns, J. Stearns: *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*. New York 1994.
- M. Steiner: *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*. Wrocław 2003.
- J. Sternfeld: *The Megamusical*. Bloomington 2006.
- A. Stokes: *Tonight the Ballet*. London 1934.
- A. Stokes: *The Classical Ballet*. W: *What is Dance...*
- P. Stoneley: *A Queer History of the Ballet*. New York 2007.
- J. Storey: *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*. Kraków 2003.
- D. Strinati: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Poznań 1998.
- M. Styczyński: *Potrzeba rytuału*. "Czas kultury" 2004 nr 2-3.
- R. Szydłowski: *Anglosaska Melpomena*. Kraków 1971.
- M. Świąćicki: *Jazz – rytm XX wieku*. Warszawa 1972.

- W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1999.
- I. Tattersall: *Dzieje człowieka od jego początków do IV tysiąclecia p.n.e.* Warszawa 2010.
- H. Thomas: *The Body, Dance and Cultural Theory*. New York 2003.
- W. Tomaszewski: *Człowiek tańczący*. Warszawa 1991.
- V. Turner: *The Anthropology of Performance*. New York 1987.
- V. Turner: *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*. „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002 nr 3-4.
- V. Turner: *Od rytuału do teatru*. Warszawa 2005.
- V. Turner: *Antropologia widowiska*. Warszawa 2008.
- I. Turska: *Materiały do nauczania historii tańca*. Warszawa 1981.
- I. Turska: *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków 1983.
- I. Turska: *Przewodnik baletowy*. Kraków 1997.
- I. Turska: *Spotkanie ze sztuką tańca*. Kraków 2000.
- E. B. Tylor: *Antropologia: wstęp do badań człowieka i cywilizacji*. Cieszyn 1997.
- M. Velluci: *Call It Post – Jazz*. „Dance Magazine” 2004 nr 8.
- P. Vissicaro: *Studying Dance Cultures around the World. An Introduction to Multicultural Dance Education*. Dubuque 2004.
- A. K. Volinsky: *The Vertical: The Fundamental Principle of Classic Dance*. W: *What is Dance...*
- R. Wagner: *The Art-Work of the Future*. W: *What is Dance...*
- T. Wall: *Rocking Around the Clock Teenage Dance Fads from 1955 to 1965*. W: *Ballroom, Boggie...*
- A. Ward: *Dancing around Meaning*. W: *Dance in the City...*
- A. Warmiński: *Filozofia sztuki Carla Gustawa Junga*. Kraków 1999.
- E. Wąchocka: *Współczesne metody badań teatralnych*. Katowice 2003.
- What is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Red. R. Copeland, M. Cohen. Oxford 1983.

- M. Wieczysty: *Tańczyć może każdy*. Warszawa 2007.
- K. Wilkoszewska: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000.
- D. Williams: *Anthropology and Dance: Ten Lectures*. Chicago 2004.
- B. G. Wilson: *Three Hundred Years of American Drama and Theatre*. New York 1982.
- W kręgu tańca barokowego*. Red. P. Grajter. Łódź 2007.
- S. Wolf: *A Problem Like Maria. Gender and Sexuality in the American Musical*. Michigan 2002.
- R. Wolfram: *The Weapon Dances of Europe*. "Ethnomusicology" 1962 nr 6.
- E. L. Wollman: *The Theater Will Rock. A History of the Rock Musical, from 'Hair' to 'Hedwig'*. Indiana 2006.
- Worlding Dance*. Red. S. L. Foster. New York 2011.
- B. Wosien: *Droga tancerza – poznaj mowę ciała. Taniec magiczny, mistyczny, rytualny, współczesny*. Białystok 2003.
- H. G. Wosien: *Sacred Dance: Encounter With the Gods*. London 1986.
- E. Wyśińska: *O musicalu – ciąg dalszy*. "Dialog" 1961 nr 1.
- E. Wyśińska: *O musicalu historycznie*. "Dialog" 1961 nr 1.
- E. Wyśińska: *Pochwała musicalu*. "Dialog" 1961 nr 1.
- M. Zamorska: *Taniec Okrucieństwa. Butō jako realizacja projektu Antonina Artauda*. „Kultura Współczesna” 2011 nr 3.
- K. J. Zarębski: *It's showtime, folks!*. "Kino" 2003 nr 3.
- K. J. Zarębski: *Wielki nieobecny*. "Kino" 2003 nr 3.
- L. Zganiacz-Mazur: *Tańce*. Warszawa 2004.
- T. Zieliński: *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. T. 1. Warszawa 1923.
- E. Zwoliński: *Choreia. Muza i bóstwa w religii greckiej*. Warszawa 1978.
- S. Žižek, M. Dolar: *Druga śmierć opery*. Warszawa 2008.
- J. Żmudziński: *Ruch wokół płomieni*. "Czas kultury" 2004 nr 2-3.
- L. Żukowski: *Ryczący dinozaur*. "Foyer" 2004 nr 1.

D. Żygadło-Czopnik: *W kręgu czeskiej semiotyki teatru. Ivo Osolobě jako teoretyk teatru i musicalu*. Wrocław 2009.

B. Żyłko: *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*. Gdańsk 2009.

B. Żyłko: *Kultura i znaki. Semiotyka stosowana w szkole tartusko-moskiewskiej*. Gdańsk 2011.

Słowniki i encyklopedie:

Biographical Dictionary of Dance. Red. B. Cohen, B. Cohen – Stratyner. New York 1982.

A. Brückner: *Słownik Etymologiczny Języka Polskiego*. Warszawa 1957.

The Concise Oxford Companion to the Theatre. Red. P. Hartnoll. Oxford 1996.

Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Red. M. Leach, J. Fried. T. 1. New York 1949.

Dictionary of Music. Red. A. Jacobs. London 1997.

Dictionary of the Theatre. Red. J. R. Taylor. London 1993.

Encyclopedia of Dance and Ballet. Red. M. Clarke, D. Vaughan. New York 1980.

Encyklopedia kina. Red. T. Lubelski. Kraków 2003.

Encyklopedia muzyki. Red. A. Chodowski. Kraków 1995.

The Oxford Dictionary of Dance. Red. D. Caine, J. Mackrell. Oxford 2005.

P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Wrocław 1998.

W. G. Raffe: *Dictionary of Dance*. New York 1964.

M. Semil, E. Wysińska: *Słownik współczesnego teatru. Twórcy – teatry – teorie*. Warszawa 1980.

Filmy oraz spektakle teatralne:

500 Years of Social Dance: 20th Century. Reż. C. Téten. Dancetime Publications 2002.

All That Jazz. Reż. B. Fosse. Columbia 1979.

America Dances. A Collector`s Edition of Social Dance in Film. Reż. C. Téten. Dancetime Publications 2003.

Apollo i muzy. Muz. I. Strawiński. Chor. G. Balanchine. Premiera: Théâtre Sarah Bernard. Paryż 1928.

The Band Wagon. Reż. V. Minnelli. MGM 1953.

Bolero. Muz. M. Ravel. Chor. M. Béjart. Premiera: Théâtre Royal de la Monnaie. Bruksela 1961.

Broadway – The American Musical (PBS Series). Reż. M. Kantor. Paramount 2004.

The Car Man. Muz. G. Bizet, R. Szczedrin. Chor. M. Bourne. Premiera: Adventures in Motion Pictures 2001.

Carmen. Muz. G. Bizet, R. Szczedrin. Chor. M. Ek. Premiera: The Culberg Ballet 1992.

Center Stage. Reż. N. Hytner. Columbia 2000.

Dziadek do orzechów. Muz. P. Czajkowski. Chor. M. Petipa, L. Iwanow. Premiera: Teatr Maryjski. Petersburg 1892.

Every Little Step. Reż. J. D. Stearn, A. Del Deo. Sony Pictures 2008.

Fosse. Reż. R. Maltby Jr, A. Reinking. Premiera: Prince of Wales Theatre. London 2000.

Giselle. Muz. A. Adam. Chor. J. Perrot, J. Coralli. Premiera: Académie Royale de Musique. Paryż 1841.

Great Pas de deux. Prod. C. Simons. NVC Arts 1997.

Jezioro Łabędzie. Muz. P. Czajkowski. Chor. M. Petipa, L. Iwanow. Premiera: Teatr Maryjski. Petersburg 1895.

The King and I. Reż. W. Lang. Chor. 20th Century Fox 1956.

Oklahoma!. Reż. F. Zinnemann. Chor. Magna Film 1955.

Oklahoma!. Reż. S. Strowman. Universal 2003.

On the Town. Reż. S. Donen, G. Kelly. MGM 1949.

Pacific Overtures. Muz. S. Sondheim. Libr. J. Weidman. Teks. S. Sondheim. Reż. H. Prince. Premiera: Winter Garden Theater. New York 1967.

Popołudnie Fauna. Muz. C. Debussy. Chor. W. Niżyński. Premiera: Théâtre du Châtelet. Paryż 1912.

Singing in the Rain. Reż. S. Donen, G. Kelly. MGM 1952.

South Pacific. Reż. R. Pearce. Buena Vista 1994.

Sweet Charity. Reż. B. Fosse. Universal 1969.

La Sylphide. Muz. J. Schneitzhoeffter. Chor. F. Taglioni. Premiera: Académie Royale de Musique. Paryż 1832.

Śpiąca królewna. Muz. P. Czajkowski. Chor. M. Petipa. Teatr Maryjski. Premiera: Petersburg 1890.

Święto wiosny. Muz. I. Strawiński. Chor. W. Niżyński. Premiera: Théâtre des Champs-Élysées. Paryż 1913.

True Hollywood Story: Bob Fosse. Reż. B. Pruitt. Entertainment Television 1998.

The Video Dictionary of Classical Ballet. Digital Classics 2011.

Wesele. Muz. I. Strawiński. Chor. B. Niżyńska. Premiera: Théâtre de la Gaîté Lyrique. Paryż 1923.

West Side Story. Muz. L. Bernstein. Libr. A. Laurents. Teks. S. Sondheim. Reż. J. Robbins. Premiera: Winter Garden Theater. New York 1957.

West Side Story. Reż. R. Wise, J. Robbins. United Artists 1962.