

Instytut Muzyki i Tańca
V edycja
Program „Muzyczne białe plamy”

Alicja Iwańska

Twórczość choreograficzna Poli Nireńskiej
na tle niemieckiego tańca ekspresjonistycznego
lat trzydziestych XX wieku.

Analiza

Warszawa
1.10.2015 – 31.07.2016

Spis treści

Polska scena tańca *modern* w dwudziestoleciu międzywojennym. Wprowadzenie • 3

Pola Nireńska (1910-1992): życie i twórczość • 12

- Wprowadzenie • 12
- Lata 1929-1933: Drezno i Mary Wigman • 13
- Lata 1933-1934: Pierwsze sukcesy – Warszawa i Wiedeń • 15
- Lata 1934-1949: Lata na uchodźstwie • 17

Ekspresjonizm niemiecki i *Ausdruckstanz* • 20

Analiza wybranych choreografii solowych Poli Nireńskiej powstałych w latach trzydziestych XX wieku • 32

Bibliografia • 40

Aneks • 45

**NINIEJSZA PRACA JEST OBJĘTA OCHRONĄ PRAWA AUTORSKIEGO
I JEJ WYKORZYSTANIE W JAKIEJKOLWIEK FORMIE
WYMAGA ZGODY AUTORKI LUB INSTYTUTU MUZYKI I TAŃCA**

Polska scena tańca *modern* w dwudziestoleciu międzywojennym.

Wprowadzenie

Rozkwit nowatorskich form tańca przypada w Polsce na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku¹. Wszystkie nowe pozaklasyczne formy tańca ówczesnie przybierały różnorodne nazwy, jak np. taniec wyzwolony, taniec plastyczny, taniec wyrazisty (zwany u nas tańcem ekspresjonistycznym), czy taniec artystyczny (termin, który najbardziej przyjął się w Polsce). Dziś wszystkie te formy taneczne – niezależnie od dzielących je różnic – nazywamy tańcem *modern*.

Pod pojęciem tańca *modern* w Polsce należy rozumieć różnorodne formy poszukiwań nowych rozwiązań w polskim tańcu artystycznym, które wyrosły z programowego sprzeciwu wobec sztywnych kanonów baletu klasycznego, a jednocześnie wpisywały się w reformatorskie prądy europejskiej sztuki tanecznej pierwszych dziesięcioleci XX wieku, tworzących podwaliny współczesnego tańca artystycznego.

Rozwój nowych form tańca w okresie międzywojennym stał się możliwy dzięki przenikaniu do Polski rozmaitych nowatorskich prądów w sztuce tanecznej Niemiec, Austrii i Francji. Przyczyniły się do tego przede wszystkim bezpośrednie kontakty artystów, choreografów oraz nauczycieli muzyki i rytmiki, podróżujących po Europie, kształcących się i pracujących za granicą. Wszystkie pojawiające się w Europie style tańca, szkoły taneczne, miały również w Polsce swoich reprezentantów i zwolenników, okresowo ulegających bieżącym tendencjom i modom tanecznym.

Polski taniec estradowy rozwinął się już w latach dwudziestych, a w latach trzydziestych osiągnął w Europie wysoką rangę i znaczną popularność. Specyfiką tego tańca było częste korzystanie z całego bogactwa polskiego folkloru tanecznego, a także utanecznienie muzyki wybitnych kompozytorów polskich (np. Chopina). Niezależnie od tego polska estrada taneczna w latach trzydziestych rozwijała się pod znacznym wpływem wszystkich kierunków tańca wyrazistego².

Polska scena taneczna w dwudziestoleciu międzywojennym czerpała z najróżniejszych istniejących wówczas kierunków tanecznych, gimnastycznych i rytmicznych. Do najważniejszych zjawisk w sztuce europejskiej, które zainspirowały i ukierunkowały polskie poszukiwania nowych rozwiązań w tańcu artystycznym, należą: rytmika Emila Jaques-Dalcroze'a, taniec wyzwolony Isadory Duncan, a przede wszystkim niemiecki *Ausdruckstanz* (taniec wyrazisty).

1 W rozdziale tym skupiam się jedynie na kierunku ekspresjonistycznym w tańcu, który w Polsce w omawianym okresie cieszył się ogromną popularnością. O innych inspiracjach i kierunkach tańca artystycznego piszę m.in. w mojej pracy: Alicja Iwańska, *Polski taniec modern 1918-39 (na tle reformatorskich prądów w europejskiej sztuce tanecznej)*, [online], <<http://www.kulturaenter.pl/polski-taniec-modern-1918-39/2014/06/>>.

2 Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918-1939)*, Warszawa 1972, s. 47.

Narodziny nowatorskich form tańca nie byłyby możliwe bez rewolucyjnych przemian w latach dwudziestych XX wieku. W ogólnej atmosferze przełomu w sztuce, kiedy to wszystkie dotychczasowe kanony estetyczne tracą na znaczeniu, artyści zaczynają poszukiwać nowych wartości humanistycznych, a motorem dla odrodzenia sztuki stają się hasła prostoty, afirmacji siebie i poszukiwania ludzkiej osobowości zagubionej w świecie maszyn, konfliktów społecznych i pogoni za pieniądzem. W społeczeństwie, w którym maszyna dąży do podporządkowania sobie człowieka, powstaje ożywiony ruch powrotu do natury, do wolnego i zdrowego ciała.

Nowe kierunki w sztuce XX wieku takie, jak: modernizm, konstruktywizm, kubizm czy futurizm miały wielki wpływ na kształt nowego oblicza sztuki tanecznej. Jednak jednym z najważniejszych nurtów w dziedzinie tańca XX wieku był niemiecki ekspresjonizm, który w znaczący sposób przyczynił się do rozwoju nowatorskiej koncepcji tańca, zwanej tańcem ekspresjonistycznym, German Dance, czy też *Ausdruckstanz* (taniec wyrazisty, od niemieckiego *Ausdruck* – wyraz), który zawierał w sobie różne style tańca. Taniec ekspresjonistyczny wnosił ze sobą nową estetykę, która koncentrowała się na odkryciu nowych, indywidualnych, cielesnych środków wyrazu. Ciało tancerza zyskało nowe znaczenie, a człowiek stał się głównym bohaterem i centralnym punktem dzieł tanecznych. Odrzucając zasady tańca klasycznego, oparł się na swobodnym ruchu będącym wyrazem przeżyć wewnętrznych. Stał się sposobem ujawniania własnych uczuć tancerzy, uczuć zrodzonych z ich stosunku do aktualnej rzeczywistości i do osobistych przeżyć. Swoją popularność taniec ekspresjonistyczny zyskał w Niemczech w latach dwudziestych XX wieku, a w latach trzydziestych ogarnął kraje Europy Środkowej. Jedną z najwybitniejszych przedstawicieli tańca wyrazistego była niemiecka tancerka i choreograf – Mary Wigman³.

Ogromna popularność niemieckiego tańca ekspresjonistycznego (zwanego w Polsce przedwojennej terminem „taniec wyrazisty” od niemieckiego *Ausdruckstanz*), który odegrał ważną rolę w rozwoju nowoczesnych form tańca polskiego, przypadła na lata trzydzieste XX wieku. Taniec ten w Polsce zaczął rozwijać się dzięki bezpośrednim kontaktom z ośrodkami niemieckiego tańca wyrazistego. Kilka spośród działających w latach trzydziestych XX wieku szkół tańca w Polsce włączyło ten kierunek artystyczny do swoich programów nauczania. Niektóre z nich przyjęły go nawet jako przedmiot podstawowy i ustawiły w tym kierunku całą swoją działalność pedagogiczno-artystyczną. Należy wymienić w tym miejscu przede wszystkim szkołę Janiny Mieczysławskiej, w której uczyli i opracowywali choreografie przedstawiciele tego kierunku tańca.

3 Mary Wigman (1886-1973) była uczennicą Emila Jaques-Dalcroze’a i Rudolfa von Labana. Jej koncepcja tańca wyrosła na gruncie naukowych teorii Rudolfa von Labana i praktycznych osiągnięć Emila Jaques-Dalcroze’a. W 1920 roku otworzyła w Dreźnie swoją szkołę tańca, z której wyszli tak sławni tancerze, jak: Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Hanya Holm czy Yvonne Georgi.

Wszyscy oni byli uczniami i uczennicami wielkiej tancerki i choreografki, ikony niemieckiego tańca wyrazistego – Mary Wigman. Należeli do nich: Ruth Sorel-Abramowicz (1907-1974), Georg Groke (1904-1999) oraz Pola Nireńska (1910-1992). Absolwentką szkoły Janiny Mieczysławskiej (1888-1981), która równocześnie studiowała u Mary Wigman, była Irena Prusicka (1911-2001). W szkole Mary Wigman kształciła się też polska wigmanistka Jadwiga Hryniewiecka (1903-1988) – wychowanka szkoły Tacjanny Wysockiej (1981 lub 1984- 1970).

W roku 1935 Mary Wigman wraz z kilkoma swoimi uczennicami po raz pierwszy odwiedziła Polskę. O jej wizycie pisał Stanisław Głowacki na łamach „Życia Sztuki”:

Mary Wigman w tańcach solowych i z grupą kilkunastu uczennic zagrała na zupełnie innych strunach. Pionierka tańca wyrazistego, wypowiadającego gestem intymne ludzkie przeżycia i odsłaniającego tajne wnętrza duszy, przemówiła do widzów przekonującą siłą swych prostych, ale jakże doskonałych, środków ruchowych i wzruszyła do głębi. Wielka, tragiczna mima, samotna, jedyna reprezentantka swej sztuki⁴.

W 1937 roku po raz pierwszy odwiedził Polskę Harald Kreutzberg – jeden z najwybitniejszych przedstawicieli tańca wyrazistego. „W końcu Harald Kreutzberg – pisał Stanisław Głowacki – nareszcie po raz pierwszy w Warszawie poprowadził widzów ku szczytom najwyższej sztuki wyrazu osiągalnej niemym gestem”⁵. Innym przedstawicielem tańca niemieckiego, twórcą *Tanztheater*, który w 1934 roku odwiedził nadwiślański kraj, był Kurt Jooss z baletem. Po raz kolejny warszawska publiczność mogła podziwiać ten słynny zespół w 1937 roku.

Do popularności niemieckiego tańca ekspresjonistycznego przyczyniły się również organizowane pięciokrotnie w latach trzydziestych XX wieku wielkie międzynarodowe konkursy tańca, wśród których szczególną rolę odegrał Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego, który odbył się w Warszawie w dniach od 9 do 16 czerwca 1933 roku.

Stanisław Głowacki w roku 1933 tak pisał o pierwszym w dziejach międzynarodowym konkursie tańca solowego:

Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego (...) był niezwykle ciekawym przeglądem wielorakich form i stylów tanecznych. Zaprezentowano nam ze sceny wzory tańca klasycznego, ekspresyjnego, tzw. wyzwolonego, stylizowane tańce ludowe (polskie, rosyjskie, niemieckie), tańce egzotyczne i inne. (...) Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego dowiódł, iż taniec w jego niepospolicie różnorodnych formach coraz silniej akcentuje swą żywotność, pogłębia się artystycznie, zdobywa coraz bogatszą skalę środków ekspresyjnych, tym samym staje się domeną piękna artystycznego (...)⁶.

Mimo iż ówczesny czołowy teoretyk baletu polskiego i współpracownik czasopisma

4 Stanisław Głowacki, *Taniec w roku 1935*, „Życie Sztuki”, R. 3, 1938, s. 303.

5 Stanisław Głowacki, *Taniec w latach 1936 i 1937*, „Życie Sztuki”, R. 4, 1939, s. 180.

6 Stanisław Głowacki, „Muzyka” nr 102-104, 1933, cyt. za Bożena Mamontowicz-Łojek, *Taniec ekspresjonistyczny w Polsce*, „Miesięcznik Literacki”, nr 11-12, 1984, s. 145.

„Muzyka” przedstawił cały kalejdoskop różnorodnych form i stylów tanecznych, a Warszawa stała się natenczas taneczną stolicą Europy i świata, to wyniki konkursu niezbicie dowodziły, że odbywał się on w atmosferze kultu dla tańca *modern*. Jurorzy konkursu warszawskiego – ale i pozostałych Międzynarodowych Konkursów Tańca Artystycznego – wyraźnie faworyzowali artystów i zespoły prezentujące układy w stylu tańca wyrazistego. To właśnie Międzynarodowe Konkursy Tańca Artystycznego organizowane w latach trzydziestych XX wieku, otworzyły drogę ekspansji niemieckiego ekspresjonizmu tanecznego na sceny Europy.

Z roku na rok Polskę odwiedzało coraz więcej artystów reprezentujących różne dziedziny tańca. Wielu polskich baletmistrzów i choreografów pracowało również w tym okresie w teatrach i zespołach zagranicznych. Wiele prywatnych szkół tańca w Polsce w okresie międzywojennym wykształciło rzeszę tancerek niezależnych, ciekawych indywidualności artystycznych, które brały udział zarówno w kraju, jak i za granicą w tanecznych imprezach konkursowych zdobywając nagrody i rozslawiając taniec polski na scenach wielu krajów Europy.

Kształceniem zawodowym tancerek w okresie międzywojennym zajmowały się – poza szkołami baletowymi⁷ – również prywatne szkoły tańca artystycznego (scenicznego), nauczające różnorodnych form i stylów tanecznych, w większości pozaklasycznych. Pierwsze tego typu szkoły powstały jeszcze w początkach XX wieku. Już w 1907 roku rozpoczyna swoją działalność szkoła Franciszki Kutnerówny. Po pierwszej wojnie światowej zaczynają się rozwijać dwa największe i najważniejsze warszawskie ośrodki tańca artystycznego – szkoły Janiny Mieczysławskiej oraz Stefana i Tacjanny Wysockich. Szkoły te najczęściej zaczynały swą działalność w zakresie rytmiki i umuzykalnienia. Z czasem jednak poczęły koncentrować się na nauczaniu różnych technik i form tanecznych (tańce plastyczne, taniec wyzwolony, wyrazisty, akrobatyka taneczna, tańce ludowe). Początkowo szkoły tego typu nie były nastawione na kształcenie zawodowe. Prowadzący te placówki dość szybko zaczynają jednak dostrzegać potrzebę otwarcia takich działów.

Dla wielu prywatnych szkół w Polsce punktem wyjścia, wprowadzeniem do nauki zawodu tancerki, była rytmika dalcrozowska. Szkoły te uzupełniały kształcenie swych uczennic innymi formami i technikami tanecznymi, tak że uczennice zdobywały wszechstronne umiejętności,

7 W warszawskiej szkole baletowej elementów tańca wyzwolonego (lub/i wyrazistego) zaczęto uczyć już w roku 1924. Jednak dopiero w roku 1934 nowy taniec artystyczny pojawia się jako odrębny przedmiot. Jadwidze Hryniewieckiej powierzono wówczas dział tańca nowoczesnego. W programie szkoły baletowej znalazły się także zajęcia z akrobatyki tanecznej, które prowadziła – równie znana i aktywna zawodowo tancerka – Halina Hulanicka. Ćwiczenia z zakresu rytmiki weszły do programu szkoły w grudniu 1927 roku. W latach 1927-1929 zajęcia te prowadziła Elżbieta Willman-Puaczowa, absolwentka Instytutu Rytmiki Jaques-Dalcroze’a w Paryżu. Zob. Bożena Mamontowicz-Łojek, *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978, s. 80-89.

pozwalające im w pełni na podejmowanie zawodowej pracy na scenie. Polskie prywatne szkoły tańca ulegały okresowo pewnego rodzaju modom ruchowym. Zgodnie z tą tezą w latach dwudziestych kształcono przede wszystkim w kierunkach: rytmicznym, plastycznym i wyzwolonym, a także w technice tańca akrobatycznego, natomiast w latach trzydziestych kładziono nacisk na taniec wyrazisty i klasyczny.

Jedną z największych, najstarszych i mających najwybitniejsze osiągnięcia artystyczne szkół działających przez całe dwudziestolecie w Polsce była Szkoła Rytmiki i Tańca Artystycznego (początkowa nazwa Szkoła Rytmiki i Plastyki) Janiny Mieczyskiej⁸. Technika tańca wyrazistego Mary Wigman bardzo odpowiadała Janinie Mieczyskiej, wobec czego zatrudniła w swojej szkole nauczycielki niemieckie i wprowadziła do programu zasady nowej techniki⁹. Pod koniec lat dwudziestych XX wieku nastąpił w szkole podział na kształcenie w kierunku tańca solowego, co dawało szansę rozwoju największym indywidualnościom polskiej sceny tanecznej, oraz w kierunku tańca zespołowego, bo taki rodzaj talentu poszczególne tancerki również wykazywały.

Dbając o dobór wysoko wykwalifikowanych pedagogów Janina Mieczyska zatrudniała w swojej szkole jako wykładowców osoby cieszące się dużym uznaniem w świecie naukowym i artystycznym. Sprowadzała wielu specjalistów z zagranicy, a na akompaniatorów angażowała młodych absolwentów konserwatorium i kompozytorów¹⁰. Program szkoły obejmował prawie wszystkie formy tańca artystycznego, dzięki czemu szkoła dawała dobre przygotowanie w zakresie tańca plastycznego, tańców ludowych, tańców charakterystycznych, tańca wyrazistego i akrobatycznego oraz rytmiki dalcrozowskiej.

Szkoła Janiny Mieczyskiej cieszyła się dużą popularnością i znacznym uznaniem wśród krytyków, uznawana była za instytucję poważną o wysokim poziomie artystycznym. Bogaty repertuar i wysoka ranga artystyczna szkoły Janiny Mieczyskiej potwierdzona była licznymi

⁸ Szkoła założona została w 1912 roku i działała do 1948 roku w Warszawie.

⁹ Ćwiczenia z zakresu tańca wyrazistego wprowadzono do programu szkoły już pod koniec lat dwudziestych. Najpierw zajęcia te prowadziła Vera Zahradnik, a następnie przez dwa lata Ingeborga Kröker, uczennica Mary Wigman. Po jej odejściu na miejsce to przyjęta zostaje Pola Nireńska, po roku zaś – wybitni tancerze niemieccy, przedstawiciele tańca wyrazistego – Ruth Sorel i Georg Groke. Elementy ćwiczeń baletowych pojawiały się w szkole w ramach różnych zajęć, jako osobne lekcje tańca zaistniały w programie szkoły dopiero pod koniec lat trzydziestych.

¹⁰ W szkole Janiny Mieczyskiej wykładali m.in.: w latach 1913-1914 Stanisław Wiechowicz (1893-1963) – znany kompozytor, pedagog i dyrygent, w latach 1925-1927 Tadeusz Mayzner (1892-1939) – pedagog, historyk i teoretyk muzyki, znany kompozytor piosenek dla dzieci, z kolei od 1927 do 1928 roku Piotr Rytel (1884-1970) – kompozytor i krytyk muzyczny, od 1928 roku Karol Stromenger (1885-1975) – znany publicysta, krytyk muzyczny i pedagog. Oprócz wyżej wymienionych w szkole Janiny Mieczyskiej bardzo ważną rolę odegrali tacy pianiści – kompozytorzy, jak: Roman Maciejewski (1910-1998), Jan Ekier (1913-2014), Kazimierz Kranc (1911-1973), Adam Kapuściński, Jadwiga Likiernik (1910-1940), Franciszka Leszczyńska (1914-1987). Ponadto akompaniatorami byli: Stanisław Głowacki (1875-1946), Anatol Zarubin (1901-1967), Wiktor Mielewski (właśc. Wiktor Miszułowicz, 1904-1963), a także Tomasz Kiesewetter (1911-1992). Przedmioty praktyczne poza Janiną Mieczyską prowadziły m.in.: w latach 1920-1926 zajęcia z tańca plastycznego metodą Isadory Duncan znana tancerka Halina Hulanicka, plastykę – Katarzyna Pastorska, tańca wyrazistego – Vera Zahradnik, Ingeborga Kröker, Ruth Sorel, Georg Groke i Pola Nireńska.

nagrodami oraz wypowiedziami fachowej krytyki. Szkoła Janiny Mieczysławskiej była najpoważniejszą uczelnią wśród wszystkich czynnych w okresie międzywojennym prywatnych szkół tańca. Prymat jej utwierdziła pierwsza nagroda, zdobyta przez zespół na międzynarodowym konkursie w Wiedniu (1934), a także pierwsza nagroda za taniec solowy, przyznana w tym samym konkursie uczennicy szkoły – Zuzannie Buczyńskiej¹¹.

W ciągu ćwierćwiecza swojego istnienia szkoła Mieczysławskiej wykształciła wiele indywidualności artystycznych, w tym sporo wybitnych tancerek, a także kilkunastu zdolnych pedagogów, kładąc w ten sposób wielkie zasługi dla rozwoju polskiego tańca artystycznego. Do najwybitniejszych należy zaliczyć: Zuzannę Buczyńską (1910-2002), Halinę Hulanicką (1899-1975), Polę Nireńską, Irenę Prusicką i wiele innych.

Szkoła Umuzykalnienia i Tańca Scenicznego Stefana i Tadjanny Wysockich założona w 1918 roku w Warszawie była drugą prywatną instytucją, kształcąca tancerki zawodowe, która w historii tańca artystycznego w okresie międzywojennym odegrała znaczną rolę. W pierwszych latach działalności program szkoły obejmował elementy umuzykalnienia i solfeżu, a także rytmiki Dalcroze'a. Z czasem wprowadzono taniec klasyczny¹² i akrobatyczny oraz stworzono dwa odrębne działy: umuzykalnienia i tańca scenicznego. W latach trzydziestych XX wieku Szkoła Tańca Scenicznego Wysockich zyskała renomę ośrodka kształcącego dobrze przygotowane akrobatki i tancerki rewiiowe. Jadwiga Hryniewiecka należała do jednych z nielicznych wychowanek szkoły Wysockich, która w dwudziestoleciu międzywojennym należała do najwybitniejszych tancerek estradowych.

Tancerki polskie w dwudziestoleciu międzywojennym niewątpliwie obeznane były z najróżniejszymi wówczas istniejącymi i prężnie się rozwijającymi kierunkami i stylami tanecznymi. Polki szkolące się w tańcu artystycznym wyjeżdżały na zagraniczne warsztaty letnie, aby podszkolić technikę. Zdarzało się, że wyjeżdżały one za granicę, do znanych szkół tańca artystycznego, aby tam uzyskać dyplom ich ukończenia. Absolwentkami Mary Wigman-Schule w Dreźnie, oprócz Poli Nireńskiej, są Irena Prusicka i Jadwiga Hryniewiecka.

Irena Prusicka, wśród polskich tancerek dwudziestolecia międzywojennego, uprawiała najczystszy ekspresjonizm taneczny. Uznawana jest za pierwszą polską wigmanistkę, a jej styl taneczny i ruchy jednoznacznie wskazują na źródło inspiracji, którym była Mary Wigman. Mimo iż Irena Prusicka odżegnywała się od określania jej tańca mianem wyrazistego, to nie rozstawała się z niemieckim ekspresjonizmem, czego przykładem może być taniec *Robotnica*. W początkach lat trzydziestych XX wieku założyła własną Szkołę Gimnastyki i Tańca Artystycznego, która

11 Zuzanna Buczyńska otrzymała również I miejsce w kategorii tańca solowego na IV Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Berlinie w 1936 roku.

12 Tańca klasycznego uczyła była tancerka Teatru Wielkiego Zuzanna Spałkowska (1868-1926).

nastawiona była przede wszystkim na kształcenie tancerek wyrazistych. Zarówno w przypadku kompozycji solowych, jak i zespołowych wykorzystywała często obok akompaniamentu dźwiękowego, również muzykę szmerową, perkusyjną, a nawet ciszę. Dyplomem honorowym (V miejsce) wyróżniono zespół Ireny Prusickiej za układ taneczny *Partyjka brydża* na Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Wiedniu (1934).

Jadwiga Hryniewiecka już na początku lat dwudziestych XX wieku zdobyła poważną pozycję artystyczną i przez całe dwudziestolecie należała do najwybitniejszych polskich tancerek estradowych. Repertuar miała bogaty i różnorodny, złożony z tańców ludowych, charakterystycznych, wyzwolonych, a także z kilku układów w stylu wyrazistym. Tańcem, w którym niewątpliwie odzywa się pociąg Jadwigi Hryniewieckiej do kierunku ekspresjonistycznego była m.in. żywiółowa i niezwykle mocna w swoim wyrazie *Marsylianka* oraz *Taniec z czynelami*, w którym wykorzystwała umiejętność gry na instrumentach perkusyjnych, towarzyszących tańcowi solistki. W swojej pracy artystycznej i pedagogicznej cały czas wykorzystywała mocne, wyraziste ruchy, gest dramatyczny łączyła z nastrojem utworu, tworząc w ten sposób w tańcu coś na wzór ożywionych symboli. Szczególną uwagę zwracała przy tym na wyrobienie giętkości ruchów rąk i lotności skoków. Podczas Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Warszawie (1933) zajęła XVI miejsce i otrzymała honorowy dyplom uznania.

Warto również wspomnieć Ziętę Buczyńską, najwybitniejszą indywidualność artystyczną polskiego tańca scenicznego lat trzydziestych XX wieku. Mimo iż sławę zdobyła przede wszystkim dzięki świetnym wykonaniom polskich tańców ludowych, to w swoim repertuarze miała niemal wszystkie odmiany i formy tańca. Mimo wielu sukcesów Ziuta Buczyńska nie przerwała studiów tanecznych i kształciła się dalej, wzbogacając swoją technikę elementami tańca wyrazistego i zasadami tańca klasycznego. Swój największy sukces artystyczny, pierwsze miejsce na Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Wiedniu (1934), zawdzięcza m.in. układowi tanecznemu *Niepotrzebne dziecko* do muzyki Adama Kapuścińskiego. Swoją dominację na polskiej scenie tanecznej przypieczętowała wchodząc na listę sześciu najlepszych tancerzy świata na Olimpiadzie Tanecznej w Berlinie (1936).

Ekлекtyzm taneczny dotyczył w tym okresie zarówno działalności artystycznej poszczególnych przedstawicieli polskiej sceny tańca *modern*, jak i szkolnictwa tanecznego. Jak pisał jeden z krytyków tańca:

Ta tendencja pedagogiczna, widoczna również i w szkolnictwie baletowym, świadczy, że nie wyrobił się jeszcze kierunek jednolity, zestrojony w sobie i dość wszechstronny, aby samodzielnie sprostać bieżącym zadaniom tańca artystycznego. Nic też dziwnego, że przy takim

stanie rzeczy łatwo o krzewienie się wszechstronnego dyletantyzmu, artystycznie mało wartościowego. Ominąć tę rafę, to zadanie współczesnych wychowawców młodego pokolenia tancerzy. Najlepszym środkiem na to, jak dotychczas, jest oprzeć wyszkolenie na najtrwalszej podstawie, jaką daje technika akademickiego baletu, uzupełniając ją dopiero wszelkimi nowinkami gimnastycznymi i stylistycznymi¹³.

Prywatne szkoły tańca artystycznego w Polsce zaczęły wprowadzać do swoich programów balet klasyczny (lub też elementy techniki klasycznej) już na początku lat trzydziestych XX wieku, czyli o wiele szybciej niż w innych szkołach tanecznych na całym niemal świecie. Tym samym technika tańca klasycznego staje się swoistą bazą techniczną tych szkół.

Tematyka typowa dla tańca wyrazistego także uległa pewnym przekształceniom ze względu na rodzaj słowiańskiego temperamentu oraz liryzm, jaki polskie tancerki w tańcu reprezentowały. Charakterystyczną cechą polskiego tańca artystycznego było częste wykorzystywanie do poszczególnych układów folkloru narodowego, co doprowadziło do bardzo szybkiego rozwoju stylizacji polskich tańców ludowych. Innym wyraźnie odznaczającym się elementem było sięganie do muzyki znanych polskich kompozytorów.

Polska scena tańca artystycznego w dwudziestoleciu międzywojennym pozostawała pod wpływem kilku ważnych kierunków tanecznych, propagujących też odmienne techniki taneczne. Jak pisał po jednym z występów zespołu Janiny Mieczysławskiej Jan Ostrowski-Naumoff:

Zygzakowata linia rozwoju jest zresztą cechą charakterystyczną dla naszego szkolnictwa tanecznego. Brak dobranej i ustabilizowanej, fachowej pod względem tanecznym, kierownictwa pedagogicznego i wypełnienia ram programu teorią na równi z praktyką, zdaje całą pracę na przypadek i wyniki jej uzależnia od zjawienia się rzeczywiście wyjątkowych talentów¹⁴.

Polska scena tańca artystycznego w dwudziestoleciu międzywojennym prezentowała się nad wyraz bogato. Oprócz występów wybitnych zagranicznych artystów i zespołów wiodących ówczesne stylów i kierunków tańca, równie licznie reprezentowany był taniec *modern* przez rodzime zespoły i tancerki na scenach krajowych, jak i za granicą. Liczne sukcesy odnoszone przez naszych artystów w latach trzydziestych XX wieku na międzynarodowych konkursach tańca przyczyniały się do ogromnej popularności tańca polskiego w Europie. Szczególnie fantazyjnie, żywo i oryginalnie prezentowane stylizacje polskich tańców ludowych, które stanowiły niewyczerpane źródło inspiracji tanecznych dla naszych tancerzy, bardziej podobały się publiczności niż ponure i pełne patosu choreografie przedstawicieli niemieckiego *Ausdruckstanz*.

W okresie międzywojennym Polska była jednym z silniejszych ośrodków tańca współczesnego w Europie. A prawdziwa eksplozja polskiego tańca artystycznego miała dopiero

13 Jan Ostrowski-Naumoff, *Szczepionka wschodniej egzotyki*, „Kurier Poranny”, nr 161, 1937, s. 6.

14 Jan Ostrowski-Naumoff, *Przyływy i odpływy choreograficzne*, „Kurier Poranny” nr 139, 1937, s. 8.

nastąpić. Rok 1939 okazał się bowiem okresem rozkwitu tańca *modern* w Polsce. Zwrot w kierunku rozwoju klasyki akademickiej i stylu narodowego sprawił, iż tak żywe do tej pory wpływy niemieckiego ekspresjonizmu na taniec w Polsce zaczynają słabnąć. Do głosu dochodziło liczne młode pokolenie utalentowanych tancerek, które dopiero rozpoczynało swoją karierę artystyczną i otwierało szerokie perspektywy oraz dawało nadzieję dla dalszego rozwoju polskiego tańca artystycznego niespełna pół roku przed wybuchem drugiej wojny światowej.

Pola Nireńska (1910-1992): życie i twórczość

Wprowadzenie

O życiu i twórczości Poli Nireńskiej napisano niewiele. Całe swoje życie związała z tańcem, który był jej pasją od najmłodszych lat. Mimo sprzeciwu rodziny, na przekór tradycji, w której była wychowywana, dzięki niesamowitej odwadze i determinacji, jako tancerka, choreograf i pedagog tańca, w okresie międzywojennym kształtowała niepowtarzalny styl polskiego tańca *modern*.

Urodziła się 28 lipca 1910 roku w Warszawie jako Paula Nirensztein w mieszczańskiej żydowskiej rodzinie. Jej ojciec był producentem krawatów i często wyjeżdżał w celach handlowych do Niemiec. Z jednej z takich podróży przywiózł prospekty kilku szkół, wśród których znalazła się ulotka reklamująca drezdeńską Szkołę Tańca Mary Wigman. Pola Nireńska od dzieciństwa interesowała się tańcem i gimnastyką. W wieku dziewięciu lat po raz pierwszy uczestniczyła w letnim obozie tanecznym dla dziewcząt. Przejawiała również talent w takich dziedzinach, jak śpiew, rysunek i haft. Rodzice, ku zdziwieniu znajomych, posłali ją do szkoły katolickiej, gdyż uważali, że zapewni jej to wysoki poziom nauczania oraz „stosowny rygor wychowania bez szkody dla jej religijności”¹⁵. Była zdolną uczennicą, zwłaszcza w przedmiotach ścisłych i rysunku. Lecz taniec był tą dziedziną, w której chciała się spełniać. Jej pragnienia jednak nie spotkały się ze zrozumieniem rodziny. W wieku 15 lat, przygotowała w tajemnicy swoją pierwszą choreografię do utworu *Danse Macabre* Camille’a Saint-Saëns, którą zaprezentowała w kuchni w mieszkaniu jej rodziców przed swoją siostrą – jedyną publicznością tego przedstawienia. Jako nastolatka, potajemnie brała lekcje tańca klasycznego, ale bardziej fascynował ją taniec *modern*, dający większe możliwości wyrazu. Wobec tego naukę tańca rozpoczęła w Szkole Rytmiki i Plastyki Janiny Mieczysławskiej w Warszawie¹⁶. Po zdaniu matury postanowiła kontynuować naukę tańca w słynnej Mary Wigman-Schule w Dreźnie. Jednak rodzice nie chcieli się zgodzić na dalsze studia taneczne swojej córki i odmówili ich finansowania. W tej sytuacji Pola Nireńska postanowiła przeznaczyć na ten cel swój posag odłożony w banku. Widząc determinację córki, w końcu rodzice wyrazili zgodę na jej wyjazd do Drezna, jednak pod warunkiem, iż obieca, że swoją wiedzę nabytą w szkole wykorzysta tylko do nauki tańca, a nie po to, by występować publicznie. Jesienią 1929 roku Pola Nireńska wyjechała do Drezna pobierać naukę tańca wyrazistego w Mary Wigman-

15 Waldemar Piasecki, *Ucieczka do wolności. Tancerka*, „Wysokie Obcasy”, nr 44, 7.11.2015, s. 31.

16 Rima Faber, solistka grupy tanecznej Poli Nireńskiej w Waszyngtonie, w latach 1980-1992, w swoim artykule pisze: „She studied Dalcroze and dance as a child, but did not receive professional training until she attended the Mary Wigman School in Dresden”. [„Studiowała Dalcroza i taniec jako dziecko, ale nie otrzymała profesjonalnego szkolenia, aż do uczęszczania do Szkoły Mary Wigman w Dreźnie” – tłum. własne]. Rima Faber, *Pola Nirenska: A Pioneer of Modern Dance*, „Bourgeon” 2008, vol. 2 # 1, [online], [dostęp: 19 października 2015], <<http://bourgeononline.com/2008/01/rima-faber-on-pola-nirenska/#sthash.OdGGwTLo.dpuf>>.

Schule.

Lata 1929-1933: Drezno i Mary Wigman

Pod koniec lat dwudziestych Mary Wigman uznawana była za wiodącą postać niemieckiego tańca ekspresjonistycznego. Co roku do jej szkoły w Dreźnie, którą założyła w 1920 roku, przybywały rzesze tancerzy i amatorów, by móc pod okiem mentorki przekształcać własne ciało w instrument mogący wyrazić wszystkie stany duszy. Pola Nireńska od samego początku była pod wielkim wpływem Mary Wigman, która „oczarowała ją osobowością, ideami artystycznymi, maestrią choreograficzną. Pola wiedziała, że trafiła we właściwe miejsce we właściwym czasie”¹⁷.

Początkowo Mary Wigman-Schule nie posiadała ustalonego programu nauczania¹⁸. Sama Mary Wigman nie dążyła do stworzenia metody tańczenia, gdyż przeciwna była ustalonemu „słownikowi ruchowemu”. Celem nauczania było znalezienie własnej metody, języka tańca, nie dążąc tym samym do naśladowania czy kopiowania innych. Z czasem program nauczania został ustalony i obejmował m.in.: zajęcia z historii tańca, teatru, muzyki, zajęcia umuzykalniające (solfeż, rytmika, słuchanie utworów muzycznych), ćwiczenia z improwizacji, które miały prowadzić do rozbudzenia zdolności twórczych i wyobraźni. Improwizacja była ważną częścią szkolenia tancerzy i uważana była za pierwszy krok w kierunku kompozycji oraz skierowana była na poszukiwanie własnego języka ruchowego oraz rozwój wrażliwości ciała jako instrumentu. Studenci codziennie uczestniczyli w zajęciach gimnastyki tanecznej prowadzonych przez wieloletnią asystentkę Mary Wigman, Berthe Trümper (1895-1983). Ćwiczenia te tworzyły podstawy, które prowadziły do przygotowania ciała na późniejsze badania i eksperymenty taneczne. Sama Mary Wigman gimnastykę taneczną uważała za jedyną możliwość wzmocnienia i przekształcenia ciała w instrument taneczny. Poza improwizacją i codzienną gimnastyką taneczną, Mary Wigman kładła szczególny nacisk na tzw. *Solostunden*, czyli lekcje prywatne, solowe, najczęściej w dziedzinie kompozycji tanecznej, bazujące dość często na improwizacji. Istniały także tzw. *Durchlaufstunden* (lekcje tańca), oparte na podanych przez prowadzącego tematach. Udział w nich polegał na wykonywaniu wszystkich ćwiczeń, od pierwszego do ostatniego, powtarzając je za prowadzącym lekcję. Stopień trudności tych ćwiczeń systematycznie wzrastał podczas każdych zajęć. Studenci uczyli się rozumieć, jak skomplikowanym instrumentem jest ludzkie ciało i jak ważne jest, by nie zaniedbywać żadnej części ciała, czy też ograniczać swoje podejście do ruchu. Na zajęciach z improwizacji, kompozycji, czy też na zajęciach dla grup profesjonalnych, główny nacisk kładziony

¹⁷ Waldemar Piasecki, op. cit., s. 31.

¹⁸ Informacje o Mary Wigman-Schule w Dreźnie podaję za: Karolina Szołtysek, *Wigmanizm w polskim wydaniu. Rozwój tańca wyrazistego w Polsce międzywojennej*, [praca magisterska w maszynopisie], Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2002, s. 52-59.

był na indywidualne projekty, pomysły, układy, spektakle. Studenci w ten sposób pracowali nad stworzeniem własnego języka tanecznego, nad własną kreatywnością. Ogólny program nauczania w Mary Wigman-Schule obejmował następujące przedmioty: gimnastyka taneczna (plastyka ruchu), lekcje tańca (bazujące na podanych tematach), lekcje prywatne (*Solostunden*), chór ruchowy i lekcje tańca grupowego, improwizacja, kompozycja, rytmika, muzyka, przedstawienia. Ostatni, trzeci rok nauki, kończył się pobieraniem nauki tańca u Mary Wigman, zdaniem egzaminów końcowych i otrzymaniem certyfikatu¹⁹. Mary Wigman-Schule nie była zastrzeżona tylko i wyłącznie dla profesjonalnych tancerzy, ale dostęp do nauki w niej mieli również amatorzy. Zajęcia odbywały się rano i popołudniu, przy czym zajęcia popołudniowe zostały podzielone na różne poziomy rozwoju. Na zajęciach ze studentami z ostatniego roku nauki Mary Wigman zwracała uwagę na objaśnienie danego materiału ruchowego z różnych stron. Z powodów czysto praktycznych dzieliła materiał, nad którym pracowała ze studentami w danym okresie, osobno wyjaśniając zasady póż i ruchu, osobno pracując również nad zagadnieniem przestrzeni i formy.

Pola Nireńska do Mary Wigman-Schule w Dreźnie uczęszczała w latach 1929-1932. Od studentów wymagano, aby poszerzali swoją wiedzę uczęszczając na kursy takich przedmiotów, jak: sztuka, religia czy filozofia. Oczekiwano również, by uczyli się gry na pianinie i zdobywali umiejętności akompaniamentu muzycznego. W związku z tym Pola Nireńska studiowała filozofię Wschodu na Deutsche Hochschule w Dreźnie, a także poszerzała swoje zajęcia taneczne o lekcje gry na perkusji²⁰. Pola Nireńska w Mary Wigman-Schule wyróżniała się zarówno w tańcu, jak i muzyce. Jej mentorka czuła, iż jest bardziej uzdolniona muzycznie i w tym kierunku powinna kontynuować studia. Jednak ku rozczarowaniu ojca, Pola Nireńska nie zmieniła swoich zainteresowań tańcem. Po trzech latach ukończyła naukę w Mary Wigman-Schule otrzymując w 1932 roku dyplom z wyróżnieniem. Na swoim egzaminie końcowym zaprezentowała się w układzie solowym *Japońska ballada* z podtytułem *Nie widzę, nie słyszę, nie mówię nic złego*. Oprócz choreografii opracowała również własną muzykę wykonywaną przez sześć osób na dwunastu instrumentach perkusyjnych.

W Mary Wigman-Schule, od samego początku jej istnienia, działała również grupa taneczna. Początkowo jej członkami byli uczniowie szkoły, z czasem – jej absolwenci. Grupa miała przede wszystkim propagować artystyczne dokonania Mary Wigman²¹. Pola Nireńska została

19 Po 1933 roku egzamin państwowy, uprawniający tancerza do uzyskania prawa do występów, organizowany był przez Departament Rzeszy do spraw Kultury. Jednym z etapów takiego egzaminu było wykazanie się również znajomością baletu. W związku z powyższym zarządzeniem Mary Wigman zdecydowała się na wprowadzenie podstaw techniki tańca klasycznego do programu swojej szkoły.

20 Pola Nireńska celowała w zajęciach rytmicznych i gry na perkusji. Pod koniec drugiego roku nauki prowadziła już naukę gry na perkusji.

21 W 1921 roku powstaje grupa tańca kameralnego (*Kammertanzgruppe*), w której skład wchodziła Mary Wigman z trzema swoimi uczennicami. *Kammertanzgruppe* przestaje istnieć w roku 1923. Około 1925 roku Mary Wigman

zaangażowana do grupy dwunastu tancerek, z którą pod koniec 1932 roku Mary Wigman udała się na trzecie tournée po Stanach Zjednoczonych²². Powrót do Niemiec okazał się szokiem. W międzyczasie do władzy dochodzi Hitler. Pola Nireńska zostaje zmuszona do opuszczenia zespołu i wyjazdu z Drezna, w związku z represjami władz niemieckich, które nakazały zwolnienie pracowników narodowości żydowskiej. Mary Wigman, pod groźbą likwidacji szkoły, usuwa studentki i tancerki pochodzenia żydowskiego. W tej sytuacji Pola Nireńska wraca do Polski.

Lata 1933-1934: Pierwsze sukcesy – Warszawa i Wiedeń

Po powrocie do kraju rozpoczęła pracę w Konserwatorium Muzycznym w Warszawie, gdzie w maju 1933 roku wystąpiła ze swoim pierwszym recitalem tanecznym.

W sali konserwatorium – czytamy w „Kurjerze Warszawskim” – odbył się recital taneczny p. Pauli Nireńskiej. Młoda artystka dała nam szereg tańców (...) wyrazistych, a mających ilustrować poszczególne uczucia, jak „strach”, „furja”, „uwielbienie” i in. (...) Druga część programu zrobiła daleko miłsze wrażenie, szczególnie początkowy „Taniec japoński”, tańczony pod rytm drewnianych cymbałów. Artystka dała w nim dużo umiaru, doskonałą i wyrazistą mimikę i logiczną kolejność ruchów. Podobnie z dużą dozą subtelności potraktowany był i najmniej ujawniał cech ciężkiej szkoły niemieckiej „Trans”. (...) Całość recitalu świadczy o niewątpliwym talencie artystki²³.

Z kolei Henryk Liński, znany recenzent i krytyk tańca, na łamach „Gazety Polskiej” tak pisał o Poli Nireńskiej i jej pierwszym pokazie przed polską publicznością:

To nie tylko skończona artystka, ale tancerka, zaliczona do „elity” przez jej mistrzynię – słynną Mary Wigman. Wybierając się na ostatnie tournée po Ameryce i Europie zaliczyła Paulę Nireńską do czołowej ósemki (sic!), którą zabrała ze sobą. To już coś znaczy... (...) „Noblesse oblige”. (...) ...idąc do Konserwatorium na występ Nireńskiej, byliśmy przygotowani do „nadzwyczajności” wobec których bezbarwnymi i nijakimi wydawały nam się jej pierwsze produkcje („Taniec z czynelami” i „Bies”). Dopiero „Zapomniana piosenka” i „Bolerko” zaznaczyły się głębokością i oryginalnością ujęcia, a „Furja” – żywiołowością.

Najbardziej w charakterze Nireńskiej leżał wszakże pierwszy i ostatni punkt drugiej części programu. Najpierw ballada japońska, mająca w swej skupionej nastrojowości i mgławicowym cieniowaniu znamiona szczerzego arcyzmu, a potem „murzyński fox”, impetyczny, wrzaskliwy i hałaśliwy ruchowo. Technicznie najlepiej wypadł „Krzyk”, podczas gdy „Uwielbienie” było mało przekonujące. Układowo ciekawe były „Trans” (oparty na miarowym wirowaniu) oraz „Namiętność” (interesująca gra rąk)²⁴.

Po recitalu tanecznym, Pola Nireńska bardzo szybko stała się sławna jako awangardowa

powołuje nowy zespół, który nosi nazwę *Mary-Wigman-Tanzgruppe*. Grupa ta zostaje rozwiązana w 1928 roku. Ostatnia grupa Mary Wigman działa w okresie od 1932 roku do 1936 roku.

22 Trzecie tournée po Stanach Zjednoczonych trwało od 13 grudnia 1932 roku do 16 marca 1933 roku.

23 *Recital taneczny Pauli Nireńskiej*, „Kurier Warszawski”, Wydanie wieczorne, nr 138, 20.05.1933, s. 3.

24 [LIŃ], *Impresje taneczne. Paula Nireńska – Konopkova i Welska*, „Gazeta Polska”, nr 144, 26.05.1933, s. 5.

tancerka. Bierze udział w II Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego, który odbył się w Warszawie w dniach od 9 do 16 czerwca 1933 roku. Przebieg międzynarodowego konkursu relacjonuje – na łamach „Gazety Polskiej” i „Kuriera Polskiego” – Henryk Liński. 9 czerwca 1933 roku Pola Nireńska występuje w pierwszej grupie zawodników, porywając widownię „zarówno impresjonującą *Balladą japońską*, jak nieokiełznanym *Krzykiem* oraz ładnym *Bolerkiem*”²⁵. O artyzmie Poli Nireńskiej, tak pisała ówczesna prasa: „*Ballada japońska* wywarła jak najlepsze wrażenie, ale dopiero *Krzyk* porwał widownię. Zagrzmiały oklaski... Jury chyli czoła przed niepowszednim kunsztem tej prawdziwej artystki”²⁶. Ostatecznie zajęła ósme miejsce otrzymując srebrny medal za wykonanie układów *Krzyk* i *Ballada japońska*²⁷.

W sezonie artystycznym 1933/1934 prowadziła zajęcia z improwizacji i gimnastyki tanecznej w Szkole Rytmiki i Tańca Artystycznego Janiny Mieczyskiej w Warszawie. Pracowała też jako kierownik i choreograf zespołu szkolnego Janiny Mieczyskiej. Jak wspomina jej pracę kierowniczką szkoły, Janina Mieczyska: „Do ćwiczeń wymagała ona muzyki improwizowanej, a do układów kompozycji dostosowanych w charakterze do treści tańca”²⁸. Na III Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego, który odbył się w Wiedniu w 1934, wystąpiła z nagrodzonymi już wcześniej układami *Krzyk* i *Ballada japońska*. Za ich wykonanie w kategorii tańca solowego otrzymała drugie miejsce²⁹. Warszawski krytyk baletowy, Jan Ostrowski-Naumoff, pisał wtedy z Wiednia, że „*Krzyk* był doskonałą kompozycją wyrazistą, dającą w ruchach gamę refleksów wyrwywającego się z piersi głosu ludzkiego. Wykonanie nosiło cechy wielkiego rozmachu wirtuozowskiego”³⁰. Na tym samym pokazie grupa Janiny Mieczyskiej, dla której Pola Nireńska przygotowała zwycięskie choreografie, okazała się najlepszym zespołem tańca artystycznego. Zwycięskie choreografie to *Suita Odwieczna*, z podziałem na *Piaski wędrowne*, *Ziarno na chleb powszedni* i *Władcze piękno* oraz słynny, wielokrotnie przez krytyków wspominany jako szczyt polskiej choreografii tańca artystycznego *Taniec chłopski*. Muzykę do nich skomponował współpracujący ze Szkołą Janiny Mieczyskiej Adam Kapuściński. Stanisław Głowacki, komentując ten konkurs na łamach „Życia Sztuki” w roku 1935, tak pisze o choreografiach Poli Nireńskiej:

25 [LIŃ], *Otwarcie międzynarodowego konkursu tańca artystycznego*, „Gazeta Polska”, nr 158, 10.06.1933, s. 4.

26 [H.L.], *Otwarcie Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego*, „Kurier Polski”, nr 158, 10.06.1933, s. 3.

27 Zob. [H.L.], *Ostateczne wyniki Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego*, „Kurier Polski”, nr 165, 17.06.1933, s. 4; *Międzynarodowa Rewja Taneczna w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany” nr 26, 25.06.1933, s. 506; Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora...*, s. 75 oraz teje, *Taniec ekspresjonistyczny w Polsce*, s. 146.

28 Janina Mieczyska-Lewakowska, *Fakty i ludzie z mego życia*, Łódź 1993, s. 73.

29 Zob. Jan Ostrowski-Naumoff, *Walka tancerek polskich o laury wiedeńskie*, „Kurier Poranny”, nr 167, 18 VI 1934, s. 4; *Po Triumfach Tancerek Polskich w Wiedniu*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 25, 24.06.1934, s. 504; Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora...*, s. 77.

30 Jan Ostrowski-Naumoff, op. cit., s. 3.

Taniec i muzyka organicznie ze sobą zrośnięte, takt za taktem, krok za krokiem razem wiązane, nawzajem się uzupełniające, komentujące, ekstatyzujące. Grupa Mieczysławskiej i jej solistki już od kilku lat pracują, wzorem Mary Wigman, w ścisłym porozumieniu z kompozytorami muzyk do swoich tańców, budując kompozycję taneczną równocześnie z kompozycją muzyczną. W ten sposób pracowali z tym zespołem kolejno młodzi kompozytorzy: Roman Maciejewski, Kazimierz Kranc, ostatnio Adam Kapuściński³¹.

Z kolei Jan Ostrowski-Naumoff tak pisał o grupie Janiny Mieczysławskiej: „Doskonałe stańczenie zespołu, złożonego niemal wyłącznie z solistek, i mocne kompozycje do specjalnie w tym celu napisanej muzyki Kapuścińskiego brały widza swem tempem, zadzierzystością i barwnością, podkreśloną stylizowanymi kostiumami ludowymi”³².

Konkurs wiedeński otworzył Poli Nireńskiej możliwość występów solowych prawie w całej Europie. Jej ojciec, Żyd o konserwatywnych poglądach, był przerażony karierą, na jaką zdecydowała się jego córka. Pola Nireńska jednak nie dała się odwieść od swoich planów. O jej sukcesach pisze zarówno prasa krajowa, jak i zagraniczna. Po powrocie do kraju zostaje zorganizowany w jednym z warszawskich teatrów występ artystki.

Jest dumna. Z tego, że jest – jak powie po latach mężowi Janowi Karowskiemu – „polską tancerką”. Sala wypełniona po brzegi. Warszawska inteligencja żydowska, świat artystyczny, prasa. Nazajutrz jedna z gazet (prof. Jan Karowski twierdził, iż była to skrajnie antysemicka „Gazeta Warszawska”) napisze, że oto odbył się występ warszawskiej Żydówki Nireńskiej (prawdziwe nazwisko: Nirensztein), która przez godzinę zabawiała widownię parodią polskiej kultury narodowej – „podskakując nasze tańce ludowe”³³.

Pola Nireńska jest zdruzgotana po przeczytaniu tej recenzji. Postanawia skorzystać ze stypendium przyznanego jej przez ministra oświecenia publicznego Wacława Jędrzejewicza na kontynuowanie studiów zagranicznych.

Lata 1934-1949: Lata na uchodźstwie

Pola Nireńska zdecydowała się na dalszą naukę tańca u Rosalii Chladek (1905-1995) w Hellerau-Laxenburg pod Wiedniem. Jednak styl tańca Rosalii Chladek nie do końca jej odpowiadał. Jeszcze 17 marca 1935 roku wystąpiła w Theater in der Josefstadt, największym teatrze w Wiedniu. Występ jej składał się z dwunastu solowych choreografii i został wsparty finansowo przez ministra kultury Wiednia. W programie znalazły się takie solówki, jak m.in.: *Krzyk*, *Ballada japońska*, *Trans* czy trylogia *Anioł Wojny*, *Anioł Śmierci*, *Anioł Pokoju*. Pola Nireńska postanawia wyjechać do

31 Stanisław Głowacki, *Taniec w roku 1934*, „Życie Sztuki”, R. 2, 1935, s. 197-198.

32 Jan Ostrowski-Naumoff, op. cit., s. 4.

33 Waldemar Piasecki, op. cit., s. 31. Por. Aleksandra Klich, *Jak katolik został Żydem*, „Gazeta Wyborcza”, 13.10.2010, [online], [dostęp: 20 października 2015], <http://wyborcza.pl/1,76842,8132619,Jak_katolik_zostal_Zydem.html?as=4>.

Włoch. Podczas międzynarodowego konkursu w Wiedniu została zauważona przez Angiolę Sartorio (1903-1995), znaną włosko-niemiecką tancerkę i choreografa (współpracowniczkę Maxa Reinhardta przy *Śnie nocy letniej* we Florencji), która zaprosiła Polę Nireńską na występy solowe na Maggio Musicale Fiorentino. Pola Nireńska wystąpiła jako solistka w *Aidzie* oraz uczyła bez entuzjazmu w szkole Angioli Sartorio. Przez jakiś czas przebywała we Włoszech prezentując swoje wieczory taneczne oraz współpracując jako tancerka z kilkoma teatrami włoskimi. Jej pobyt we Włoszech był jednak krótki. Rządy Benito Mussoliniego i szerzący się faszyzm zmusił Polę Nireńską do opuszczenia Włoch. W obliczu zagrożenia wyjeżdża do Wiednia. Niestety niebezpieczna sytuacja na kontynencie europejskim zmusiła ją do opuszczenia Austrii. Dzięki pomocy przyjaciół udało się Poli Nireńskiej w 1935 roku dostać do Anglii.

Podczas pierwszych lat spędzonych w Anglii uczyła się tańca u Kurta Joossa, Sigurda Leedera (1902-1981) i Marii Rambert (1888-1982). Pierwsze dziesięć lat pobytu w Anglii były dla Poli Nireńskiej twórczo „uśpione”. Artystka występowała dla Rządu Rzeczypospolitej Polskiej na uchodźstwie, którego siedzibą był Londyn. W 1938 roku swym tańcem uświetniła pobyt ministra Józefa Becka w ambasadzie polskiej w Londynie, której gospodarzem był hrabia Edward Raczyński³⁴. Pola Nireńska zaprezentowała się w kilku solowych choreografiach opartych na polskich tańcach ludowych również przed polską publicznością. W latach 1937-1942 występowała w wojskowych zespołach artystycznych w bazach Polskich Sił Zbrojnych w Anglii i Szkocji. W 1940 roku dowiedziała się o śmierci ponad siedemdziesięciu pięciu członków swojej rodziny w Holocauście. W 1946 roku Pola Nireńska wyszła za mąż za brytyjskiego aktora filmowego i pilota Royal Air Force – hrabiego Johna Justiniana de Ledesma. W domu urządziła własne studio taneczne, tworzyła choreografie w stylu broadwayowskim. Brała udział w pokazach mody znanych projektantów, pozowała malarzom i rzeźbiarzom (m.in. Jacobowi Epsteinowi). W 1947 roku otrzymała dofinansowanie na występy w kontrolowanej przez rząd brytyjski Palestynie, gdzie wyemigrowali jej rodzice³⁵. Występowała tam dwukrotnie: po raz pierwszy 27 marca 1947 roku w Ohel Hall w Tel-Awivie, a następnie 13 kwietnia 1947 roku w Zion Hall w Jerozolimie³⁶. W występach tych towarzyszyła jej pianistka Rachel Cavalho. W latach 1946-1948 odbyła tournée po Anglii, występując w recitalach sponsorowanych przez Arts Council of Great Britain. Prawdopodobnie była w tym czasie jedyną tancerką solową, która po kraju jeździła ze swoimi

34 Por. M.M. Drozdowski, *Amerykańska profesura z „polską duszą”*, w: tenże, *Jan Karcki Koziński. 1914-2000*, Warszawa 2014, s. 238.

35 Rodzice Poli Nireńskiej wraz z jej bratem postanowili wyjechać do Palestyny w 1935 roku. Podyktowane było to sytuacją, jaka wtedy panowała w Polsce i w Europie.

36 Podaję za: Stephanie Simmons, *Pola Nirenska: Spanning Fifty Years in Dance Influences On the Dancer and Choreographer*, [praca w maszynopisie – online: Proquest International Index to Performing Arts], The American University, Washington, D. C., 1984, s. 132.

recitalami. Często występowała w szkołach lub lokalnych klubach artystycznych. Współpracowała wtedy z pianistką Rachel Cavalho i piosenkarką Miette Muthesius. Podczas swoich recitali tanecznych wykonywała zarówno kompozycje z początku lat trzydziestych, jak i te, które powstały już w Anglii. W 1949 roku, po rozwodzie z pierwszym mężem, wyjechała z Wielkiej Brytanii i wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. Pola Nireńska przyjechała do Nowego Jorku jesienią 1949 roku na zaproszenie jednego z członków zespołu Teda Shawna do udziału w dziewiątym sezonie Jacob`s Pillow Dance Festival.

Ekspresjonizm niemiecki i *Ausdruckstanz*

Pierwsze dziesięciolecie XX wieku określiły na nowo pojęcie sztuki i rolę artysty. Pierwsza wojna światowa ułatwiła niewątpliwie zerwanie z tradycją w sztuce, a druga spowodowała niezwykle wstrząs i zwątpienie w wartości postępowe cywilizacji europejskiej. Szok i prowokacja stały się ważnymi instrumentami sztuki. Sztuka miała przede wszystkim wywoływać prawdziwe przeżycia, a nie naśladować rzeczywistość. Sztuka miała ekscytować, prowokować, inspirować, wyzwalać. Taniec, jako próba zgrania ciała i umysłu w jeden rytm, stał się ważnym medium nowego ruchu. Źródła rewolucji języka tanecznego należy szukać w działalności kilku nowatorów, którzy w tym samym czasie zajęli się badaniem wszechstronnych możliwości motorycznych ciała ludzkiego i zdolności wyrażania ruchem stanów wewnętrznych człowieka. Zrodziło się również wówczas duże zainteresowanie tradycjami artystycznymi starych cywilizacji pozaeuropejskich. W tańcu sięgnięto do bogactwa sztuki wschodniej. Zwycięski pochod modernizmu w sztuce XX wieku spowodował narodziny nowych kierunków i stylów w tańcu. Taniec ulegał gwałtownym przemianom. Rozwój nowatorskich form tańca zbiegł się w czasie z nową ideą „kultury ciała” (*Leibeskultur*), która zyskała największy społeczny oddźwięk w Niemczech. Po raz pierwszy od wieków modne stało się prężne, wysportowane i zadbane ciało.

Wiek XX stał się początkiem rozdarcia w obrębie zachodnich form tańca scenicznego: na balet będący mniej lub bardziej twórczym kontynuatorem tradycji i taniec nowoczesny radykalnie zrywający z przeszłością oraz proponujący zupełnie nowe spojrzenie na estetykę i technikę taneczną, czy wręcz zwalczający balet jako wyraz fałszywego postrzegania fenomenu ludzkiego ciała. Zmiany dotyczyły nie tylko estetyki tańca, ale uczyły nowego sposobu rozumienia ciała i przestrzeni. Nowe pokolenie tancerzy zwróciło się przeciwko kodeksowi ruchu tańca klasycznego, aby propagować taniec bez zasad, ruch naturalny wykonywany do naturalnego rytmu. Przedstawienie zewnętrznej fabuły ustąpiło miejsca wyrażaniu wewnętrznego głosu.

Nie bez znaczenia był także wpływ jakiejś współczesnej filozofii i nauk humanistycznych wywarły na myślenie o ludzkim ciele, w kontekście jego roli w tańcu i jak oddziaływały teoretycznie i praktycznie na twórczość ówczesnych choreografów i tancerzy.

Wszelkie nowe prądy artystyczne znajdowały swój wyraz w tańcu znacznie później niż w innych sztukach. Tak było również z ekspresjonizmem, który pojawił się i rozwinął w sztuce tanecznej, głównie niemieckiej, dopiero wtedy, gdy w innych dziedzinach sztuki przeżywał swój zmierzch. Jak należy rozumieć ekspresjonizm, czym jest?

Kłopoty z terminem „ekspresjonizm” – jak zauważa Małgorzata Sugiera – rodzą się głównie wskutek wieloznaczności samego pojęcia i niejasnych kryteriów jego użycia. Ekspresjonizmem nazywa się taki sposób odbierania i przedstawiania świata, w którym silne emocje i wewnętrzne konflikty artysty prowadzą do szczególnej wyrazistości i deformacji formy. Lecz nazwa ta służy również do wyodrębnienia z dziejów sztuki niemieckiej określonego typu malarstwa, literatury, inscenizacji i filmu. (...) Z jednej strony mamy zatem do czynienia z ponadczasową tendencją do subiektywizacji i emocjonalnej deformacji świata przedstawionego, jaka pojawić się może w rozmaitym natężeniu i pod wieloma postaciami w różnych epokach, z drugiej – z grupą konkretnych dzieł sztuki, wypowiedzi i manifestów, które powstały w jednym kraju w stosunkowo krótkim okresie – w ciągu dziesięciu lat; dzieł silnie uzależnionych od sytuacji historycznej i społeczno-politycznej³⁷.

W dalszej części artykułu autorka pisała:

Ekspresjoniści początkowo ograniczali się do wydobywania na widok publiczny ciemnych stron życia, protestując przeciw złu świata deformacją formy, zjadliwością kolorów i drastycznością szkicowanych sytuacji. Punktem zwrotnym w ich dążeniach stał się wybuch wojny światowej, nie tylko przeżywany, ale już namacalny krach starego Świata. Wojna, rodzaj pokoleniowego przeżycia dla wielu artystów, udowodniła ostatecznie konieczność uzdrowienia całego kosmosu, potrzebę stworzenia Nowego Człowieka i Nowego Świata, opartego na zasadach mistycznego braterstwa wszystkich ludzi³⁸.

Z kolei Eleonora Udalska, uważa że ekspresjonizm wymyka się jakiegokolwiek precyzyjnej definicji. Autorka zapytuje: „Czymże on bowiem jest? Kierunkiem artystycznym? Postawą umysłu wobec człowieka, świata i sztuki, zmierzającą do uchwycenia i wyrażenia zjawisk w ich najgłębszych powiązaniach? Czy może jedynie stylem lub poetyką? Na wszystkie pytania można dać odpowiedź twierdzącą, ale nie da to jeszcze do końca sformułowanej, pełnej definicji”³⁹. W odpowiedzi Autorka pisze:

Jedno jest pewne: ekspresjonizmu nie da się ująć w jedną formułę, ma on bowiem różne źródła inspiracji filozoficznych, jest zróżnicowany ideowo i artystycznie. Zrodzony z lęku i niepewności człowieka XX w., stał się najdonioślejszym dla sztuki buntem przeciw wszystkiemu, co wydawało się martwe, zwietrzałe, wyczerpane. Wyrastał z wyzwolonej historią ludzkiej tęsknoty za pogłębieniem życia duchowego i stworzeniem nowej sztuki. Artysta, nie mogąc znaleźć równowagi, do której dążył, ani w sferze bezpośrednich pozorów, ani w sferze rzeczywistości materialnej, ani w społeczeństwie, usiłował zapanować nad światem, uciekając w wizje wewnętrzne, myśli, sen. Pomocnych źródeł poszukiwał w filozofii Wschodu, w chrześcijaństwie pierwotnym, w ideach teozoficznych, w micie. Pragnął dotrzeć do jądra rzeczywistości. Rozszerzać wrażliwość, burzyć martwe konwencje, a wyzwalać pierwotne, utajone sensory przeżyć. (...) Z takiej postawy wobec życia wynikały artystyczne konsekwencje natury formalnej. Sztuka rozbija naturalne czy logiczne związki między przedmiotami, by lepiej odtworzyć je od wewnątrz, łamie tradycyjne zasady konstrukcji form w imię jednego celu: wywołania emocji. Dąży do symbolu, sensnej wizji, migotliwego obrazu jako wytworu życia wewnętrznego jednostki⁴⁰.

37 Małgorzata Sugiera, *Kłopoty z polskim dramatem ekspresjonistycznym*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. Jacka Popiela, Wrocław 1990, s. 285-286.

38 Tamże, s. 286-287.

39 Eleonora Udalska, *Ekspresjonizm dramatów Jerzego Hulewicz*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. Jacka Popiela, Wrocław 1990, s. 121.

40 Tamże, s. 121-122.

Eleonora Udalska w dalszej części artykułu dopowiada: „Pytanie o zrozumienie ekspresjonizmu jest także pytaniem o zasięg zjawiska. Ekspresjonizm rozumiany w sensie szerokim – jako postawa artysty wobec świata i sztuki – nie natrafia na barierę granic historycznych. Ekspresjonizm jako kierunek artystyczny domaga się usytuowania w czasie”⁴¹.

Ośrodkiem europejskiego ekspresjonizmu, który dążył do wyrażania w sposób spotęgowany i dramatyczny wewnętrznych przeżyć człowieka, były prężnie rozwijające się na początku XX wieku Niemcy. Kultura Niemiec początku XX stulecia pozostaje pod silnym wpływem tego kierunku artystycznego. Nowe warunki życia niosły za sobą nowe możliwości techniczne, ale także okrucieństwo oraz niepewność. Obraz świata w ujęciu ekspresjonistycznym jest dramatyczny i fatalistyczny. Głównym więc założeniem tego kierunku jest tworzenie takich dzieł, które wszelkimi możliwymi środkami wyrażałyby intensywne przeżycia człowieka – przeżycia urastające do rozmiarów symboli czy alegorii. Artyści nie cofają się przed silnym deformowaniem rzeczywistości, przy użyciu środków teatralnych. W ekspresjonizmie rośnie urok i wpływ osobowości Friedricha Nietzschego.

Tradycja kulturowa, z której wyrasta kierunek niemiecki, tylko częściowo zakorzeniona była na gruncie europejskim. Sięgała również do innych, szczególnie silnych na tym obszarze, wybitnie niemieckich elementów jeszcze starszej tradycji.

Charakteryzowało go upodobanie do niejasności, introspekcji, zainteresowanie tym co tajemnicze i niesamowite, skłonność do spekulacji metafizycznej, pewne nadmierne okrucieństwo i rzucająca się w oczy twardość linii, wyrażająca się niekiedy w najdziwniejszych skrętach. (...) Bardzo niemiecką cechą było skoncentrowanie zainteresowań artystycznych na ekspresyjnej fantazji i deformacji oraz wykorzystywanie bogactwa historycznych przedstawień tego rodzaju (...) ⁴².

Niezwykle żywe w Niemczech było także zainteresowanie ekspresją gestu. Taniec i ruch nie tylko miały ukształtować fizycznie ciało, ale także go wychować duchowo, psychicznie. Rozprzestrzeniający się kult cielesności miał również wpływ na ruch emancypacji kobiet, które zaczęły w tym czasie dążyć do wyrażania poprzez własne ciało tłumionych wcześniej uczuć i przeżyć. Także współpraca między różnymi rodzajami sztuk wpłynęła na szybki rozwój nowego tańca.

Niemcy okazały się być bardzo płodnym gruntem dla rozwoju nowatorskich form tańca⁴³.

41 Tamże, s. 123.

42 John Willett, *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976, s. 47-49.

43 W 1933 roku spora grupa tancerzy niemieckich wzięła udział w Międzynarodowym Konkursie Artystycznego Tańca Solowego w Warszawie. Jeden z recenzentów, tak pisał o nowym tańcu niemieckim: „...śledząc przebieg konkursu, mogliśmy się przekonać, że w Niemczech, gdzie do niedawna niewiele się o sztuce tańca mówiło, panuje obecnie duży ruch w tym względzie. Przeważa tam, jak się zdaje, taniec d r a m a t y c z n y, w którym główny nacisk

Poszukiwania artystów i reformatorów były próbą połączenia różnorodnych zjawisk w sztuce takich, jak występy Isadory Duncan, powstanie systemu rytmiki Emila Jaquesa-Dalcroze'a⁴⁴ czy pojawienie się naukowych teorii Rudolfa von Labana⁴⁵. Efektem tych poszukiwań było powstanie w Niemczech nowego kierunku w tańcu, zwanego *Ausdruckstanz* (tańcem wyrazistym), tańcem ekspresjonistycznym, tańcem wolnym (*Freier Tanz*)⁴⁶, nowym tańcem (*Neuer Tanz*) lub też *German Dance*⁴⁷, odbijającego główne estetyczne założenia ekspresjonizmu, który w znaczący sposób zaważył na rozwoju nowej koncepcji tańca.

Ausdruckstanz, jako forma ekspresji tanecznej, zawierał w sobie różne, czasami nawet sprzeczne prądy, koncepcje i style tańca, od ekspresjonizmu aż po dadaizm, czy Bauhaus⁴⁸. Nie był jasno określonym systemem ideologicznym, estetycznym i twórczym. Z jednej strony był negacją wszelkich reguł, z drugiej strony poszukiwał indywidualnego wyrazu ciała. Zrodzony pod

położony jest na mimikę i ekspresję solowego tancerza, na oryginalność jego inwencji choreograficznej i możliwie największe skojarzenie ruchów z muzyką". [F.B.], *Taniec jako sztuka*, „Kurier Warszawski”, Wydanie wieczorne, nr 233, 1933, s. 4.

44 Emil Jaques-Dalcroze (1865-1950) opracował rytmikę (zwaną też gimnastyką rytmiczną) polegającą na odtwarzaniu rytmu muzycznego za pomocą ruchów ciała. Zwrócił również po raz pierwszy uwagę na związki między muzyką a ruchem ciała. Z ośrodka Emila Jaques-Dalcroze'a w Hellerau wyszło wiele przyszłych tancerek ekspresjonistycznych, a wielu artystów tworzyło pod wyraźnym wpływem jego teorii.

45 Rudolf von Laban (1879-1958) interesował się motoryką człowieka. Stworzył własną teorię ruchu i przestrzeni. Uwzględnił w niej każdy rodzaj ludzkiego ruchu, w którym wyodrębnił trzy podstawowe składniki: energię (ciężar), czas i przestrzeń, w jakiej porusza się ciało tancerza. Przestrzeń pełni u niego rolę partnera poruszającego się wraz z tancerzem. Dużą wagę przywiązuje do ciężaru. Określa dynamizm ruchu i nieustanne przechodzenie od równowagi do braku równowagi. To przejście go pasjonuje. Po napięciu mięśniowym zawsze następuje odprężenie. Rudolf von Laban wyzwolił taniec z wszelkich więzów formalnych. Uwolnił go od muzyki, od treści i jakiegokolwiek konwencji kroków.

46 Zob. Agnieszka Dąbkowska, „Modern Educational Dance” Rudolfa Labana – charakterystyka koncepcji edukacji tanecznej, „Studia Choreologica”, vol. XII, 2011, s. 13, Alicja Iwańska, *Teatr tańca w Polsce – pojęcie, geneza i rozwój*, [praca dyplomowa w maszynopisie], Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 2005, s. 7 i 12, Claudia Jeschke i Gabi Vettermann, *GERMANY. Between institutions and aesthetics: choreographing Germanness*, [w:] *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, [ed.] Andrée Grau, Stephanie Jordan, Routledge, 2000, s. 57, Amy Kail, *Rudolf Laban. Groundbreaking movement theorist*, „Dance Teacher” 12/2007, s. 94, Horst Koegler, *The Concise Oxford of Ballet*, second edition, London 1982, s. 25, Anna Króliczka, *Teatr tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, Kraków 2006, http://www.nowytaniec.pl/?page_id=190, s. 71, <http://www.laban.org/lablan/history/rudolf_lablan.phtml>, [dostęp: 15 kwietnia 2005].

47 Zob. Debra Craine, Judith Mackrell, *Oxford Dictionary of Dance*, New York 2000, s. 32, Alicja Iwańska, *Teatr tańca w Polsce...*, s. 7, Horst Koegler, *Weltenfriede – Jugendglück, Vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel: An Exhibition and a Catalogue on German Dance from 1900 to 1945*, „Dance Chronicle”, vol. 17, 1994, s. 93, Małgorzata Leyko, *Rudolf Laban – kapłan nieznannej religii*, [w:] *tejże, Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012, s. 75 oraz przypis 90, s. 288.

48 O powstaniu i estetyce *Ausdruckstanz* piszą m.in. Claudia Jeschke i Gabi Vettermann, *op. cit.*, s. 55-61. Autorki w swoim artykule stwierdzają, iż *Ausdruckstanz* wykorzystywany był także przez narodowy socjalizm do celów propagandowych, jako awangardowa sztuka Nazistów. Por. również Evelyn Dörr, *Rudolf von Laban: The „Founding Father” of Expressionist Dance*, „Dance Chronicle”, vol. 26, nr 1, 2003, s. 1-29. Mimo iż ekspresjonizm miał ogromny wpływ na twórczość choreograficzną Mary Wigman, to nie należy zapominać, że w jej działalności artystycznej można wyraźnie wyodrębnić etapy zainteresowań artystki poszczególnymi kierunkami sztuki. I tak, w Hellerau poznała malarzy z grupy *Die Brücke* (fowiści), z kolei z Zurychu nawiązała współpracę z dadaistami, m.in. Hansem Arpem i Hugo Ballem. W pewnym stopniu uległa również wpływom Bauhausu. Jej choreografie wtedy charakteryzowała ogromna prostota linii oraz stylizacja gestu. Także Gret Palucca tworzyła pod wpływem Bauhausu.

wpływem niemieckiego ekspresjonizmu, zmierzał do maksymalnej ekspresji, do intuicyjnego wyrażania własnych głębokich przeżyć wewnętrznych. Stał się sposobem ujawniania własnych uczuć tancerzy, uczuć zrodzonych z ich stosunku do aktualnej rzeczywistości i do osobistych przeżyć. Historia *Ausdruckstanz* jest historią poszczególnych artystów, którzy mieli poczucie wyobcowania ruchu z ciała i natury. Idea koncepcji tańca wolnego (*Freier Tanz*), którego liderem i inicjatorem był Rudolf von Laban, została oparta na relacji między ciałem, ruchem i przestrzenią⁴⁹. *Ausdruckstanz* rozwinął się przede wszystkim jako ruch zdominowany przez solistów, którzy szukali miejsca poza sceną operową. W zależności od formy przybierał on różne nazwy, jak *Concert Dance* lub recital taneczny, który odnosił się do solowych prezentacji artystów niezależnych oraz taniec estradowy⁵⁰, który dotyczył występów zespołów prezentujących się poza sceną teatralną, najczęściej przedstawiających swoje programy podczas tournées objazdowych.

Taniec ekspresjonistyczny na początku lat trzydziestych XX wieku odgrywa rolę ważniejszą niż balet klasyczny⁵¹. Jest to zjawisko wyjątkowe w Europie, bowiem po raz pierwszy taniec eksperymentalny zostaje włączony do oficjalnej sieci teatrów i oper. Podwaliny tej nowej formy tańca położył Rudolf von Laban. Jego poszukiwania zestroją umysł i duszę tancerza w jedną harmonijną całość. Zbliży go do malarzy z kręgu „Błękitnych Jeźdźców”, skupionych od 1911 roku w Monachium wokół Wassily’ego Kandinskiego i Franza Marca⁵². Wassily Kandinsky, dla którego dzieło sztuki wynika z wewnętrznej potrzeby, podejmuje w malarstwie te same zabiegi, co Rudolf von Laban w dziedzinie tańca. Dla jednego obraz powinien uczynić widocznym to, co jest niewidoczne, dla drugiego natomiast – taniec powinien wyrazić to, wobec czego słowo pozostaje bezradne. Nowy taniec starał się wyzwolić taniec od wpływów literackich i muzycznych, a skupić się na czystym ruchu, jako medium samo w sobie. Mary Wigman w swojej pracy *Język tańca* pisała:

49 Pojawienie się przestrzeni, jako jednego z podstawowych składników tańca, w teorii ruchu Rudolfa von Labana, wynikało z jednej strony z jego zainteresowania architekturą i sztuką, z drugiej zaś – mistycyzmem i jego określonym rozumieniem natury. Dla Rudolfa von Labana, doświadczenie natury oznaczało taniec. Zatem każdy, kto był w stanie doświadczyć natury mógł tańczyć. W swojej szkole nauczał studentów rozwijać ruch i formy choreograficzne od subiektywnych stanów emocjonalnych, po kreację tańca z ruchów codziennych. Wierzył on, że ruch jest pierwszym i podstawowym „bytem” wychodzącym z człowieka, jako wyraz jego intencji i doświadczenia.

50 W Polsce międzywojennej nazwa taniec estradowy odnosiła się do małych form tańca widowiskowego, prezentowanych nie tylko przez zespoły taneczne, ale także niezależnych tancerzy i tancerki. Zob. Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora...*, s. 47.

51 Wzrost zainteresowania swobodniejszym i bardziej indywidualnym rodzajem tańca szło w parze ze świadomością ciała objawiającą się w szkołach gimnastycznych różnych systemów. Również Rudolf von Laban w 1910 roku założył szkołę w Monachium. Stała się ona miejscem spotkań ludzi, dla których odnowienie sztuki tańca było ważne.

52 Związki Rudolfa von Labana z ruchem ekspresjonistycznym były bardzo silne. Zob.: Evelyn Dörr, *op. cit.*, s. 1-29; Małgorzata Leyko, *op. cit.*, s. 54-75.

Tańczenie jest mową, porozumieniem, językiem ciała w ruchu. Ciało to medium ekspresji. Jest ono naczyniem, z którego czerpiemy naszą potrzebę ekspresji. Jest jej tłumaczem, zwiastunem, instrumentem. Główne wymaganie stawiane tancerzowi: uczynić ciało raczej rytmicznym instrumentem niż fizycznym postumentem. Taniec to przemieszczenie (...) niewidzialnej animacji w widzialny, cielesny ruch. Wewnętrzny (...) impuls, który pragnie widzialnego, ukształtowanego wyrazu. (...) Ekspresja to przekształcenie podświadomych, duchowych emocji w to, co świadome i fizycznie namacalne⁵³.

Witch Dance (1914) Mary Wigman wykazuje wszystkie najważniejsze elementy nowego tańca: połączenie z podłogą, w przeciwieństwie do „powietrznej, nierzeczywistej” tradycji baletu; kompozycję opartą na zasadzie napięcia i rozluźnienia oraz inicjowanie ruchów ekspresyjnych bezpośrednio z emocji tancerza. Mary Wigman wykorzystuje wszystkie możliwości ciała⁵⁴. Po raz pierwszy ruch przesyłany jest we wszystkich kierunkach. Tancerz nie ogranicza się tylko do ruchów pięknych, błyskotliwych i wirtuozowskich. Taniec akceptuje każdą dramatyczną ekspresję, każdy ruch, gest z jakiegokolwiek kontekstu kulturowego lub codziennego. *Ausdruckstanz* zatem rozszerzył skalę ekspresyjnych możliwości, również poprzez swobodną improwizację tancerza.

Reforma tańca, którą zapoczątkował Rudolf von Laban, została zrealizowana głównie przez Mary Wigman w Dreźnie. Była oparta na ekspresji gestu, poprzez który objawiać się miały uczucia i emocje wewnętrzne. Taniec przestawał być imitacją i nabrał cech prawdziwej kreacji. W 1921 roku Alfred Günther wskazał na zasadniczy wpływ środowiska ekspresjonistycznego na reformy Mary Wigman: „Balet Mary Wigman narodził się pośród dzieł Picassa, Chagalla, Strawińskiego i Archipeneki” i dalej precyzował: „Jej taniec nie naśladuje muzyki gestem i ruchem, które wzniosły się ponad muzykę. Wrażenie, że ruch oparty jest na motywach muzyki, jest złudzeniem. Taniec ten nie jest interpretacją muzyki, jest interpretacją istnienia”⁵⁵.

Mary Wigman pozostawała pod silnymi wpływami modnego wówczas ekspresjonizmu, prądu estetycznego, głoszącego konieczność osiągnięcia maksymalnej wyrazistości dzieła sztuki⁵⁶.

53 Mary Wigman, *Język tańca*, tłum. Jadwiga Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, pod red. Jadwigi Majewskiej, Kraków 2013, s. 94-95.

54 Mary Wigman była związana z niemieckimi malarzami ekspresjonizmu, którzy używali przesady i zniekształceń do przekazywania silnych i często pełnych przemocy emocji. Jej przyjacielem był malarz Emil Nolde (właśc. Emil Hansen, 1867-1956).

55 Lionel Richard, *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Warszawa 1996, s. 319.

56 Anna Królca w swojej pracy *Teatr tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej* powołuje się na tekst Dannie S. Howe wskazujący na związki Mary Wigman z ekspresjonizmem. Autorka pisze: „Dannie S. Howe w artykule *Równoległe wizje. Mary Wigman i niemieccy ekspresjoniści* przekonuje, że chociaż Wigman nie mówiła sama o sobie i swoich pracach w kontekście ekspresjonizmu, to jednak realizowała również postulatory tego prądu. Ekspresjoniści nie sformułowali manifestu, ale łączy ich z Wigman zbieżność środków i tematyki. (...) Howe podkreśla w swoim artykule, że zgodnie z kryteriami stylu ekspresjonistycznego podanymi przez Wiliama Elwooda – Wigman jest przedstawicielką *Ausdruckstanz* i zarazem ekspresjonizmu, rozumianego jako prąd w sztuce. Kryterium Elwooda obejmuje osiem punktów: 1) zwrócenie się do subiektywnego «ja»; 2) prezentowanie dualistycznej rzeczywistości w świecie przedstawionym; 3) dążenie do odkrycia istoty postaci; 4) *Unio Mystica* –

Założenie to wymagało opracowania nowych środków ruchowych i nowych form tańca. Mary Wigman w swoim tańcu dążyła do tego, by poprzez ruch wydobyć maksimum wyrazu z każdego gestu i uczynić ciało instrumentem wyrażania nastrojów uczuć i przeżyć. Taniec miał stać się emanacją istnienia ludzkiego, opartego na bazie językowej, na którą składały się naturalne, ludzkie ruchy⁵⁷. Odrzucając zasady tańca klasycznego, taniec wyrazisty Mary Wigman opierał się na swobodnym ruchu, będącym wyrazem przeżyć wewnętrznych. Zadanie to wymagało wprowadzenia improwizacji na etapie tworzenia dzieła tanecznego. Improwizacja ta polegała przede wszystkim na intuicyjnym i spontanicznym wyrażaniu poprzez ruch własnych przeżyć wykorzystując do tego najprostsze elementy choreograficzne, jak chodzenie, bieganie, kroczenie, podnoszenie, opadanie, obrót. Ruch stawał się żywy poprzez czas, wysiłek i przestrzeń budowaną przez tancerza, przestrzeń wyobrażeniową stworzoną w akcie tańca⁵⁸. Jan Ostrowski-Naumoff, analizując formy ruchowe w tańcu widowiskowym określił te działania mianem ruchów „o liniach powikłanych, wielce zróżniczkowanej, cieniowanej dynamice. Ze skłonnością do napięć skupionych, ruchy jakby ze zwykłego życia wzięte, naturalne, a jednak wyszukane, pełne treści uczuciowej i sensu, wymowy, więc *par excellence* w y r a z i s t e”⁵⁹. Czasem kompozycja taneczna opierała się tylko na jednym motywie ruchowym, który był różnorodnie przetwarzany i rozwijany. Dynamika ruchu pełniła u Mary Wigman ogromną rolę w wyrażaniu silnych, pełnych tragizmu czy patosu uczuć. To zaś z kolei wiązało się z opracowaniem odpowiedniej techniki tanecznej, opartej na rozluźnianiu i napinaniu mięśni. Jan Ostrowski-Naumoff opisując taneczną wyrazistość przytacza za Frankiem

pragnienie duchowego zjednoczenia z czymś ponad sobą; 5) bezpośrednio wyrażania przez atakowanie medium; 6) poczucie wykorzenienia i izolacji; 7) intensywna prezentacja rzeczywistości poprzez zniekształcenia deformację; 8) struktura dzieła w formie Stationen (stacji). Dzieła Wigman spełniają te postulaty w dowolnych kombinacjach. Artystce bliski jest «duch ekspresjonizmu» krytyczny wobec przeszłości i patrzenie z nadzieją w przyszłość. Ekspresjoniści odrzucali ustalone kanony, inaczej definiowali zagadnienia estetyczne”. Anna Królca, *op. cit.*, s. 82.

57 Technika Mary Wigman początkowo opierała się na teoretycznych założeniach ruchu Rudolfa von Labana. W późniejszym okresie jej pracy nad ruchem założenia te zostały częściowo zmienione i poszerzone. System ruchowy opierał się na odpowiednim wyrobieniu giętkości kręgosłupa i rąk oraz umiejętnym stosowaniu naprężenia i rozluźnienia mięśni. Z centrum ciała, które zawsze znajdowało się w okolicach przepony, wypływał ruch. Natomiast siła napędowa ruchu mieściła się w stawach różnych części ciała, stamtąd także wysyłane były impulsy. Ćwiczenia oparte na tych podstawach były zawsze odpowiednio dopasowywane i dobierane w zależności od indywidualnych potrzeb ucznia. Por. Alicja Iwańska, *Rosalia Chladek, Mary Wigman, Gannina Censi. Od tańca do ruchu: Eurytmia, Ekspresjonizm i Aerodanza*, [online], <<http://www.kulturaenter.pl/rosalia-chladek-mary-wigman-ganninna-censi-2/2014/06/>>, Irena Turska, *Materiały do nauczania historii tańca. Taniec współczesny*, cz. II, Warszawa 1981, s. 14, Irena Turska, *Z dziejów tańca współczesnego*, Warszawa 1980, s. 13-14.

58 W improwizacjach Mary Wigman używała proste, codzienne ruchy, które następnie w wyniku analizy, zostawały przetworzone. Zależało jej na wypracowaniu pewnego konkretnego stosunku tancerza do przestrzeni i jej głębokiego zrozumienia. W swojej pracy kładła nacisk na użycie zmysłów w zgłębianie przestrzeni, by tancerz otaczającą go przestrzeń mógł poczuć i dotknąć. Technika Mary Wigman, mimo że nowatorska i zrywająca z zasadami tańca klasycznego, dostępna nie tylko dla profesjonalistów, ale także i amatorów, była jednak, w latach trzydziestych XX wieku, dość uboga i ograniczona. Głównymi jej atutami były: zwracanie uwagi na sposób pracy ucznia, nacisk na improwizację, odpowiedzialność i niezależność ucznia oraz rozwój jego osobowości i indywidualności. (Po drugiej wojnie światowej Mary Wigman w swoim studio w Berlinie Zachodnim pracowała niestrudzenie nad swoją spuścizną, której już niestety nie zdążyła uporządkować).

59 Jan Ostrowski-Naumoff, *Dualizm form ruchowych w tańcu widowiskowym*, „Wiedza i Życie”, nr 5-6, 1938, s. 393.

Thiess definicję tańca wyrazistego, według której „jest on formą wyrazu, która wchłania w siebie duchowe przeżycia i przy pomocy właściwych sobie środków artystycznych kształtuje w potężne wizje”⁶⁰.

Koncepcja tańca Mary Wigman rozwinęła się w kierunku tańca absolutnego⁶¹, tańca mistycznego. To właśnie mistycyzm, po ekspresjonizmie, stał się najistotniejszym wymiarem jej choreografii. O tańcu Mary Wigman tak pisał Zbigniew Grabowski w „Życiu Sztuki”:

Taniec ten ma być tańcem powagi, religijnego przejęcia, a równocześnie pełnej naturalności, szczerego ruchu. Taniec w teatrze ma służyć także celom tej uroczystości nastroju, (...), tego pogłębienia sensu życia i zrozumienia jego świętości. (...) Wszystko wyraża się i odgrywa w zakresie skali celowo niewielkiej, ale pełnej głębokiego przeżycia i odczucia (...). Nawet tam, gdzie temat wskazywałby pewne odprężenie (...) widać powagę i skupienie gestu. Unika też szkoła Mary Wigman wszelkiego upiększania oblicza, wszystkiego, co trąci szminką i teatrem. Twarz jest naturalna, włosy gładko ułożone, niekiedy z celową surowością. Grymas twarzy idzie nieraz w kierunku nadmiernej ekspresji, nie obawiając się brzydoty. Postacie wielkie, masywne i nieco przyciężkie, suknie powłóczyste, także jakby nacechowane sakralnością⁶².

Mary Wigman poprzez intuicję postrzegała świat, a konteksty rytualne wykorzystywała w swojej twórczości. W jej choreografiach pojawiały się zaklinania, sceny wizjonerskie oraz obroty, będące stylizacją kultu tanecznego. Ponadto obecne były gesty przemocy, a także transcendentne poczucie oswobodzenia ciała i bezwład. Symbolika koła dość często pojawiała się w jej kompozycjach, a obrót był najczęściej powtarzanym elementem ruchowym⁶³. Intensywność ruchów często kontrastowała w ramach jednego tańca. Na przemian wprowadzała ruchy bardzo ekstatyczne i bardzo harmonijne, bądź też ruch dynamiczny przemieniał się w nagle znieruchomienie. Taniec jej tworzą ekspresyjne wymachy rąk, a ruch jest dynamiczny, prawie ostry. Często pełza po ziemi, tupie, wiruje ekstatycznie. Poprzez kolorystykę kostiumów artystka wywoływała kontrast, a stosowana przez nią ograniczona paleta barw, głównie czerń i biel, sprawiała, że wiele z jej prac cechowała jednobarwność. Często posługiwała się teatralnym chwytem izolacji, polegającym na odpowiednim wyreżyserowaniu oświetlenia, tak by snop światła

60 Frank Thiess, *Der Tanz als Kunstwerk (Studien zu einer Aestetik der Tanzkunst)*, München 1920, s. 70, cyt. za Jan Ostrowski-Naumoff, *Zagadnienia estetyczne tańca widowiskowego*, „Życie Sztuki”, R. 3, 1938, s. 204.

61 Alicja Iwańska, *Rosalia Chladek, Mary Wigman, Gannina Censi. Od tańca do ruchu: Eurytmia, Ekspresjonizm i Aerodanza*, [online], <<http://www.kulturaenter.pl/rosalia-chladek-mary-wigman-gannina-censi-2/2014/06/>>, Alicja Iwańska, *Taniec Dionizosa. Próba opisu wpływu nitzscheańskiej koncepcji sztuki na twórczość choreograficzną Isadory Duncan, Wacława Niżyńskiego i Mary Wigman* [w:] *Dionizos i dionizyjskość. Mit, sztuka, filozofia, nauka*, pod red. Tomasza Drewniaka i Aliny Dittmann, Nysa – Görlitz 2009, s. 290, Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy ciała*, Kraków 2010, s. 28-29, Anna Królicza, *op. cit.*, s. 78, Nancy Reynolds, Macolm McCormic, *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Heaven and London 2003, s. 78, Rebecca Rossen, *Mary Wigman. Early modern dance pioneer*, „Dance Teacher” 4/2007, s. 78, Helmut Schmidt-Gare, *Ballet vom Sonnenkönig bis Balanchine* [w:] Jan Berski, *Kolokwia baletowe*, Bydgoszcz 1988, s. 58.

62 Zbigniew Grabowski, *Niemcy po przewrocie*, „Życie Sztuki”, R. 2, 1935, s. 324.

63 Mary Wigman wypracowała własną technikę wykonywania obrotów, inspirowaną metodą derwiszów.

odgrodził i wyróżnił jedną z postaci. Tworzyło to wzmocnione poczucie alienacji bohatera. Artystka wykorzystując przestrzeń zgodnie z zasadami, które wpoił jej Rudolf von Laban przeciwstawia jej mistyczny instynkt oraz bardziej dramatyczny język gestów. W choreografiach Mary Wigman odnaleźć można ten sam niemiecki romantyzm, co w inscenizacjach teatralnych Maxa Reinhardta, czy w filmach Friedricha Wilhelma Murnaua oraz Fritza Langa. To samo kontrastowe oświetlenie, ta sama dramatyzacja gestów, podobna skłonność do tego, czego nie w sposób ogarnąć umysłem.

Mary Wigman eksperymentowała także z akompaniamentem muzycznym do tańca. Zainteresowania te pojawiły się podczas nauki w szkole u Emila Jaques-Dalcroze'a i kontynuowała je podczas studiów u Rudolfa von Labana. Posługiwała się muzyką komponowaną specjalnie do jej tańców, a nacechowaną przewagą rytmu nad melodią. Często akompaniament ograniczał się do instrumentów perkusyjnych (takich, jak gongi i bębny), używanych przez tancerzy na scenie w czasie tańca. Czasami tańczyła do tekstu mówionego, bądź też odrzucała muzykę całkowicie i tańczyła w ciszy.

Niezwykłe intensywne środki ruchowe, które stosowała artystka, bardzo często pozbawione były wdzięku, lekkości, były nieefektywne. Jan Ostrowski-Naumoff tak o tym pisał na łamach "Kuriera Porannego":

...jest to taniec artystyczny, zrywający ze wszelkimi kanonami estetyzmu. Z całym samozaparciem rezygnuje z ułatwień, w rodzaju ludzenia akcesoriami o malarskim przepychu. Kostjum, dekoracja, czy oświetlenie sprowadzono do minimum efektywności. Żadnego wabienia urokiem wykonawców, żadnego też tuszowania ich braków. (...) Wykonanie tańców nacechowane najofiarniejszą dyscypliną sceniczną nie pozostawiało pod tym względem nic do życzenia⁶⁴.

Mary Wigman była artystką o wyjątkowo silnej osobowości oraz indywidualistką o niesłychanie rozwiniętej wyobraźni twórczej. W umiejętny sposób potrafiła wykorzystać i przetworzyć to wszystko, czego nauczyła się od swoich nauczycieli, Emila Jaques-Dalcroze'a i Rudolfa von Labana. Podczas lekcji i tańca na scenie, kładła szczególny nacisk na rytmikę i pracę z instrumentami perkusyjnymi. W komponowaniu układów tanecznych bazowała na wiedzy z zakresu rytmiki i gimnastyki rytmicznej, którą zdobyła w Hellerau u Emila Jaques-Dalcroze'a. Jednak w jej pracach bardziej żywy i widoczny jest jednak wpływ Rudolfa von Labana. Szczególnie uwidaczniało się to w analizowaniu jakości ruchu, w nacisku na pojęcie przestrzeni i improwizacji, więzach z magią i rytuałem oraz przekonaniu o ukrytych we wnętrzu człowieka zdolnościach tanecznych, które należy jedynie obudzić w umiejętny sposób. Zbigniew Grabowski w podsumowaniu tańca w Niemczech, pisał:

64 Jan Ostrowski-Naumoff, *Taniec wschodni formą z Europy? Mary Wigman z zespołem w Warszawie*, „Kurier Poranny”, nr 144, 23.05.1935, s. 6.

W sumie, taniec niemiecki ulega tym samym wpływom, jakie stara się dziś powszechnie narzucić sztuce: odnowienie prowadzi przez dojście do sedna ducha niemieckiego. W tańcu dają to elementy: powagi, surowości, naturalności, uwydatnienia najważniejszych momentów życia. Taniec Wigman jest też szczerze niemiecki a jego linje surowe i skupione, mimo swoich oczywistych i celowo zaznaczonych cech narodowych, zdobyć mogą także uznanie zagranicą. Wigman jest w tej chwili decydującą siłą niemieckiego tańca, tańca skupienia i powagi⁶⁵.

Mary Wigman nie jest jedyną przedstawicielką niemieckiego tańca ekspresjonistycznego. Z jej szkoły w Dreźnie, którą założyła w 1920 roku, wyszło wiele twórczych osobowości. Do najwybitniejszych należy zaliczyć m.in.: Hanyę Holm (1893-1992), która w 1931 roku przy pomocy impresario Solomona Huroka (1888-1974) otworzyła w Nowym Jorku szkołę tańca, w której propagowała styl tańca Mary Wigman. Z kolei Margarete Wallmann (1904-1992) została wpływowym choreografem i reżyserem operowym dla wielu zespołów (wykładała także w Denishawn). Sukcesy artystyczne odnosiła również Gret Palucca (1902-1993), "uważana za najweselszą, najbardziej bezpośrednią i najmniej pretensjonalną reprezentantkę niemieckiego ekspresjonizmu"⁶⁶. W 1925 roku założyła własną szkołę w Dreźnie, stając się najpoważniejszą konkurentką swojej mentorki. Jej taniec odbiegał od mrocznego stylu Mary Wigman i pokazywał, że taniec ekspresjonistyczny może mieć wiele twarzy. Yvonne Georgi (1903-1975) była ceniona przede wszystkim za wirtuozowską technikę. Była solistką zespołu Kurta Joossa oraz występowała w duecie z Haraldem Kreutzbergiem.

Kierunek ten, zdominowany przez kobiety, wydał też kilku tancerzy. Uczniem Mary Wigman był m.in. Szwajcar Max Terpis (1889-1958) choreograf, pedagog i teoretyk tańca. Najwybitniejszą jednak osobowością był Harald Kreutzberg (1902-1968), zyskując światową sławę, jako "tancerz o tysiącu obliczach". Stworzył własny, oryginalny styl, w którym dążył do połączenia wyrazistego ruchu z techniką gry aktorskiej i pantomimą. Dbał o jakość ruchu i poszukiwał nowych jego form. Doprowadzając do perfekcji wyrazistość ruchów całego ciała mógł odtwarzać najrozmaitsze postacie, od heroicznych, przez tragiczne, po groteskowe i komiczne. Zasłynął solowymi występami, do których projektował bogate kostiumy. Pracę na kompozycję taneczną zaczynał od improwizacji, "po czym jednak długo i starannie opracowywał wybrane ruchy, nadając im określoną formę i tworząc dokładnie przemyślaną kompozycję taneczną. Chciał by forma tańca oddawała zawartą w nim myśl"⁶⁷. W każdej ze swoich kompozycji pokazywał się z innej strony, zawsze robiąc wrażenie niespotykaną sceniczną charyzmą. W jednym z baletów Maxa Terpisa do roli szaleńca, ogolił głowę i odtąd stała się ona jego znakiem rozpoznawczym, ale także elementem

65 Zbigniew Grabowski, *Niemcy po...*, s. 325.

66 Irena Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983, s. 224.

67 Tamże, s. 225.

charakteryzacji.

W okresie po I wojnie światowej na niemieckiej scenie tańca ekspresjonistycznego pojawiają się również oryginalne osobowości nie związane ze stylem Mary Wigman. Jedną z nich była Valeska Gert (1892-1978), aktorka i tancerka, której skandaliczny wizerunek wywołał sensację i szok. Nie miała zastrzeżeń, co do nagości, czy inwersji seksualnej. Sławę przyniosły jej role we własnych, przepelnionych satyrą choreografiach, o dość wymownych tytułach: *Dziwka*, *Śmierć*, *Japońska groteska*. Występowała także w komediach tanecznych. Łączyła wczesny taniec niemiecki z kabaretem i teatrem. Jej prace były nierówne pod względem kompozycji, czasem ujawniał się brak solidnej techniki tanecznej, mimo to uznawana była za największego ekscentrycznego geniusza.

Z kolei Niddy Impekoven (właśc. Luisa Impekoven, 1904-2002) – cudowne dziecko – oczarowała publiczność swoim oryginalnym tańcem pełnym świadomego liryzmu. W tańcu, jej piękne kruche ciało, poruszało się z olśniewającą lekkością i gracją. Stała się inspiracją dla wielu artystów.

Ausdruckstanz, jako niemiecki kierunek tańca ekspresjonistycznego, otworzył drogę do formy *Tanztheater*, którego głównym przedstawicielem jest Kurt Jooss (1901-1979). Dążył on do stworzenia tańca, który jest w stanie w sposób pełnowartościowy wyrazić wszystkie fazy dramatu. Czerpiąc z różnych technik tanecznych, stworzył nowy system dyscypliny ruchowej. Jego naczelną zasadą była wyrazistość całego ciała w ruchu tanecznym. Podstawą tańca była stylizacja gestów i ruchów zaczerpniętych z życia codziennego, którym postać sceniczna nadaje symboliczne znaczenie. Zależało mu na osiągnięciu prostoty i naturalności w ruchu. Jako pierwszy, pracował nie tylko nad zagadnieniem formy, ale i nad jego treścią. Pojawia się pierwiastek intelektualny, towarzyszący odtąd rozwojowi nowego gatunku tańca. Wykazywał też dużą dbałość o ścisłą łączność tańca z muzyką. Duży nacisk kładł na synchronizację rytmiczną. Oszczędne dekoracje o znaczeniu symbolicznym uzupełniały znakomite efekty świetlne⁶⁸.

Początkowo kierunek niemieckiego tańca ekspresjonistycznego był nowatorską koncepcją tańca, w której odzwierciedlała się indywidualność poszczególnych artystów. Posiadał on jednak swój styl i formę ruchową o przewadze elementów aktorskich nad czysto tanecznymi wirtuozowskimi. Dzięki Kurtowi Joossowi stał się "odrębną formą widowiska tanecznego i swoistą dyscypliną ruchową. Jako produkt określonej epoki ów ekspresjonistyczny styl twórczości i wykonawstwa zniknął wraz z nią, pozostawiając jednak cenne wartości, jak nowy stosunek do ruchu

⁶⁸ Na przeszkodzie wykrystalizowaniu się formy *Tanztheater* stanęły wydarzenia lat trzydziestych XX wieku w Niemczech i będąca ich konsekwencją II wojna światowa. Sprawily one, że ostatecznie narodziny tego gatunku scenicznego były możliwe dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku.

tanecznego, choreologiczne odkrycia Labana i nowe zasady dramatu tanecznego Joossa"⁶⁹. *Ausdruckstanz*, w swojej najszerszej definicji stanowi indywidualistyczny stan umysłu, wykorzystując wszystko od tragedii do komedii i pantomimy, od nagości do skomplikowanych, bogatych kostiumów. Akompaniament do tańca wahał się od ciszy, minimalnego dźwięku, po muzykę specjalnie komponowaną. Style ruchu były mocno zróżnicowane. Mimo iż Mary Wigman uznawana była za wiodącą siłę niemieckiego tańca ekspresjonistycznego, to ówczesna scena tańca niemieckiego prezentowała się nadzwyczaj interesująco.

⁶⁹ Irena Turska, *op. cit.*, s. 229.

Analiza wybranych choreografii solowych Poli Nireńskiej powstałych w latach trzydziestych XX wieku

W rozdziale tym dokonam analizy w zakresie kompozycji ruchowej i wykorzystywanego kostiumu w wybranych choreografiach solowych Poli Nireńskiej z lat trzydziestych XX wieku. Spośród wielu choreografii Poli Nireńskiej przedstawiam tylko te, które tematyką i sposobem wykonania wpisują się w technikę *Ausdruckstanz* i estetykę niemieckiego ekspresjonizmu. Styl ten, ale i metoda komponowania poszczególnych solowych układów tanecznych charakteryzował twórczość artystki nie tylko do wybuchu II wojny światowej, ale pojawił się także w niektórych pracach powstałych w latach czterdziestych w Anglii, czy po wojnie, podczas działalności artystycznej w Stanach Zjednoczonych.

Na lata trzydzieste XX wieku przypada większość solowych choreografii Poli Nireńskiej, które dobitnie wskazują na silne oddziaływanie osobowości twórczej Mary Wigman, *Ausdruckstanz* i niemieckiego ekspresjonizmu na wczesną twórczość artystki. Już same tytuły choreografii, jak *Krzyk*, *Trans*, *Namiętność* czy *Bezdomne dziecko* nawiązują do tematyki, jaką w swoich pracach podejmowali artyści związani z ekspresjonizmem.

Pola Nireńska jest także autorką kilku choreografii grupowych, które w omawianym okresie opracowała dla zespołu Janiny Mieczysławskiej. Są to m.in.: *Suita Odwieczna* z podziałem na *Piaski wędrowne*, *Ziarno na chleb powszedni* i *Władcze piękno*, *Melodie*, *Czarownica* czy słynny, wielokrotnie przez krytyków wspominany jako szczyt polskiej choreografii tańca artystycznego *Taniec chłopski*. Niestety oprócz krótkich wzmianek w recenzjach zamieszczonych w polskiej prasie lat trzydziestych XX wieku i kilku fotografii w zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego w Warszawie, nie zachowały się żadne opisy tych kompozycji tanecznych.

Poczynioną przeze mnie analizę kilku wybranych solowych choreografii Poli Nireńskiej z lat trzydziestych XX wieku, które w swoich założeniach opierały się na tańcu wyrazistym, a w estetyce odwoływały się do niemieckiego ekspresjonizmu dokonałam na podstawie zachowanych i dostępnych materiałów ikonograficznych, recenzji zamieszczonych w prasie polskiej z omawianego okresu, ze wspomnień Haliny Mancewiczówny oraz amerykańskich prac badawczych Stephanie Simmons i Karen A. Mozingo⁷⁰.

70 Stephanie Simmons, *Pola Nirenska: Spanning Fifty Years in Dance Influences On the Dancer and Choreographer*, [praca w maszynopisie – online: Proquest International Index to Performing Arts], The American University, Washington, D. C., 1984; Karen A. Mozingo, *Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holocaustu w pracach Poli Nireńskiej*, tłum. A. Kamińska [online], [dostęp: 18 lipca 2014], <<http://www.kulturaenter.pl/choreografie-nieobecnosci/2014/06/>>; Karen A. Mozingo, *Crossing The Borders Of German And America Modernism: Exile And Transnationalism In The Dance Works Of Valeska Gert, Lotte Goslar And Pola Nirenska*, [rozprawa doktorska w maszynopisie – online], [dostęp: 1 maja 2016], The Ohio State University, 2008,

Wczesne układy solowe Poli Nireńskiej wyraźnie wskazują na emocjonalny trening Mary Wigman, której sztuka wyrastała z ekspresjonistycznych wpływów, ale inspiracje czerpała z osobistych emocji. Taniec miał być wyrazem wyłącznie emocji tancerza, a nie spraw ogólnoludzkich. Jako choreograf, Pola Nireńska rozwinęła własny styl, w którym główny nacisk kładła na mimikę, gesty, dramatyczne treści oraz odważne i śmiałe kostiumy.

Jednym z pierwszych układów solowych, powstałym jeszcze podczas nauki w Mary Wigman-Schule w Dreźnie jest *Ballada japońska* z podtytułem *Nie widzę, nie słyszę, nie mówię nic złego*. Choreografia ta została zaprezentowana w 1932 roku na egzaminie końcowym. Pola Nireńska jest nie tylko autorką choreografii, ale również sama skomponowała muzykę na instrumenty perkusyjne do tego utworu, co świadczy dobitnie o jej wszechstronności. Muzyka w pracach Poli Nireńskiej odgrywała niezwykle rolę, niejednokrotnie była inspiracją do pracy nad daną choreografią. Jednak w tym jedynym przypadku artystka najpierw opracowała ruch, a dopiero później skomponowała utwór muzyczny. Pola Nireńska wykazywała wyjątkowe zdolności muzyczne, była też niezwykle rytmiczna. Wykorzystywanie instrumentarium perkusyjnego, jako podkładu muzycznego do układów tanecznych, było charakterystyczne dla wczesnych prac choreograficznych w duchu *Ausdruckstanz*.

Ballada japońska w nastroju była orientalna. Powstała pod wpływem badań Poli Nireńskiej nad religią i filozofią Wschodu, które studiowała na Deutsche Hochschule w Dreźnie. Pomysł na zrobienie choreografii *Nie widzę, nie słyszę, nie mówię nic złego* pochodzi od dobrze znanego w kulturze japońskiej symbolu trzech mądrych małp zakrywających rękami różne części twarzy.

„Trzy Mądre Małpy” (zwane także „Trzy Mistyczne Małpy”) to święte starożytne ikony. Wyrażone za pomocą rzeźby lub obrazu przedstawiają japońskie przysłowie „nie widzę nic złego, nie słyszę nic złego, nie mówię nic złego”. Przysłowie jest częścią nauczania boga Wadziury, który uważał, że kto nie widzi zła, nie słyszy zła, nie mówi o złu, tym samym chroni się przed złem. Trzy małpy to: Mizaru (見猿), która zasłania oczy, więc nie widzi nic złego, Kikazaru (聞か猿), która zakrywa uszy, więc nie słyszy nic złego, oraz Iwazaru (言わ猿), zakrywająca usta, która nie mówi nic złego, co można zinterpretować jako: "Nie szukaj i nie wytykaj błędnych czynów i słów innych ludzi"⁷¹.

W *Balladzie japońskiej* ruchy ciała były małe i kanciaste. W postawie stojącej ciężar ciała przeniesiony na jedną stronę, tak by jedno biodro było wyraźnie wysunięte do boku. Ręce

<https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1214361531/inline>.

71 W kulturze Zachodu wizerunek trzech postaci zakrywających uszy, usta i oczy jest czasem interpretowany jako ciche przyzwolenie na zło przez odwracanie od niego oczu. Symbolizuje też zмовę milczenia, gdy ktoś nie przestrzega zasad porządku społecznego.

przeważnie zgięte w łokciach pod kątem prostym. Palce dłoni lekko zakrzywione, zbliżone są do twarzy tancerki. Stopy ustawione blisko siebie z całym ciałem skierowane do przodu. W układzie tym nacisk został położony na gesty rąk (dłoni) i mimikę twarzy. Poszczególne ruchy dłoni i ramienia odpowiadały kolejnym słowom z podtytułu choreografii.

Gest „widzę” – palec jednej ręki dotyka brwi, a środkowe palce obu dłoni dotykają kości policzkowej. Łokieć ręki dotykającej brwi jest uniesiony do góry na wysokości głowy, ramię ustawione równoległe do podłogi. Kolejny gest „widzę” – twarz skupiona, wzrok skierowany w dół, jedna ręka z dwoma palcami uniesiona nad brwiami, łokieć wysoko nad głową, druga ręka palcem wskazującym lekko rozciąga dolną powiekę wskazując na oko. Gest „słyszę” to uniesione pod kątem prostym ramię, którego dłoń ułożona jest w kształcie „muszli” lub „kubka”, jakby obejmowała od zewnątrz ucho. Druga ręka natomiast była albo oparta na dłoni w pobliżu ucha lub odsunięta w dół od ucha, łokieć zgięty w dół, ramię jakby obejmowało z przodu ciało; twarz lekko zwrócona do boku w kierunku przeciwnym do ręki obejmującej ucho. Tekst „nie mówię nic złego” został podzielony na dwa odrębne gesty. Gest „mówię” dwa palce jednej ręki zbliżone z przodu do ust, pozostałe palce zwinięte do środka dłoni okalały z przodu twarz, łokieć ręki skierowany w dół. Łokieć drugiej ręki zgięty pod kątem prostym i oddalony od ciała, dłoń ułożona w kształcie „muszli” lub „kubka” skierowana do dołu ustawiona z przodu ciała. Inny gest dłoni, który został utrwalony na jednym ze zdjęć, to zbliżenie do siebie palca wskazującego i kciuka tak blisko, jakby „wyciągały nitkę z igły”. *Balladę japońską* tancerka kończy potrząsając głową na słowo „nie” na odgłos trzech gongów w muzyce⁷².

Kostium był ważnym i integralnym elementem choreografii Poli Nireńskiej. Używała go jako dramatycznego lub wizualnego akompaniamentu, który miał wzmocnić jej choreografię lub wyeksponować jej ciało. Była bardzo wrażliwa na kolorystykę kostiumów, które zawsze były dopasowane do charakteru choreografii. Kostium i charakterystyka w *Balladzie japońskiej* zostały starannie przemyślane, aby wzmocnić efekt teatralny. Pola Nireńska ubrana była w długą obcisłą, dopasowaną czarną suknię z wysoką stójką i długimi rękawami. Suknia miała dwie błyszczące tasiemki wokół stójki, które następnie biegły w dół przodu sukni. Zapinana była z przodu do połowy uda. Tancerka na stopach nosiła czarne baletki. Jej makijaż był mocno przesadzony. Mocno zaznaczone łuki brwiowe. Oczy trzymała cały czas przymknięte, co miało sugerować oczy ludzi Wschodu. Włosy były mocno spięte na karku w kok⁷³.

Za *Balladę japońską* Pola Nireńska na III Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Wiedniu w 1934 roku otrzymała w kategorii tańca solowego drugie miejsce. W

⁷² Stephanie Simmons, op. cit., s. 29-31.

⁷³ Tamże, s. 27.

prasowej relacji z konkursu Henryk Liński opisuje ją jako taniec „oparty na perkusjach i wykonany z maksymalną ekspresją twarzowo-ruchową”⁷⁴. W przeciwieństwie do choreografii Mary Wigman *Ballada japońska* jest bardziej zwarta, rzeźbiarska w projektowaniu i podkreślaniu gestu.

Krzyk (muz. Eugenia Socoleano) jest najbardziej ekspresjonistyczną pracą solową Poli Nireńskiej w zakresie wykorzystania śmiałego koloru w kostiumie i szalonych ruchów. Choć nie został zainspirowany malarstwem Edwarda Muncha *Krzyk*, to artystka użyła go jako odniesienia wzrokowego. Solo Poli Nireńskiej jest podobne, pod względem intensywności emocjonalnej, do jednej z wcześniejszych prac Mary Wigman zatytułowanej *Der Schrei* z 1923 roku. Muzyka w choreografii Poli Nireńskiej była niemal przytłaczająca w swojej dynamicznej sile, pełna niepokoju i zmienna w swojej intensywności, natężeniu. Inspiracją do powstania choreografii był usłyszany krzyk, który powtórzył się trzy razy⁷⁵. Pola Nireńska nazywała *Krzyk* „tańcem histerycznym” z rozbujanymi ruchami z boku na bok, które budują serię skoków ze spiralnymi obrotami do ziemi. Postawa kulminacyjna, jest zarazem postawą początkową, to otwarte usta i rozpostarte ramiona. Jedna z zachowanych fotografii przedstawia tancerkę w postawie stojącej lekko przesuniętej do przodu poprzez zgarbienie pleców. Stopy rozstawione szeroko, kolana lekko zgięte, ciężar na piętach. Ręce zgięte w łokciach pod kątem prostym, po obu stronach, na wysokości głowy, palce dłoni zakrzywione uniesione blisko twarzy, jakby chciały odpędzić zło. Przerazony wyraz twarzy. Inne zdjęcie przedstawia Polę Nireńską w pozycji siedzącej na podłodze. Jedna noga zgięta w kolanie pod kątem prostym, z kolanem skierowanym do przodu, druga noga wyprostowana do boku. Jedna ręka prosta w łokciu opiera się o podłogę podtrzymując całą sylwetkę, druga ręka zgięta w łokciu na wysokości głowy ze zgiętymi palcami przed twarzą. Otwarte usta i wytrzeszczone oczy z przerażenia. Henryk Liński, w swojej korespondencji z Wiednia z 1934 roku, przedstawia *Krzyk* Poli Nireńskiej, jako „rozszałały i nieokiełznany, niesłychanie interesujący jako próba ruchowego odtworzenia (...) krzyku”⁷⁶. Pola Nireńska ubrana była w długą ciemnoczerwoną sukienkę ze spódnicą z pełnego koła i długimi rękawami. Pracując nad tym układem solowym zrozumiała, jak ważne jest używanie przekątnych i centrum sceny, jako punktów nadających siłę i wpływających na jej kompozycję. W *Krzyku* używa bardzo dużo miejsca na scenie, rozpoczynając bieg po przekątnej po prawej stronie sceny i kończąc w postawie z otwartymi ustami i rozpostartymi ramionami⁷⁷.

Kolejną choreografią solową Poli Nireńskiej, która powstała podczas jej pobytu w

74 Henryk Liński, „Kino” 1934, nr 26, cyt. za: Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora...*, s. 77.

75 Stephanie Simmons, op. cit., s. 17.

76 Henryk Liński, „Kino” 1934, nr 26, cyt. za: Bożena Mamontowicz-Łojek, *Terpsychora...*, s. 77. Za wykonanie tej choreografii i *Ballady japońskiej* otrzymała w kategorii tańca solowego II miejsce na III Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Wiedniu w 1934 roku.

77 Stephanie Simmons, op. cit., s. 17.

Warszawie w 1934 roku jest *Trans*. Fotografie pokazują Polę Nireńską z rozmarzonym wyrazem twarzy, bardziej z zachwyty niż natchnienia, często z zamkniętymi oczami; ramiona i ręce wiotkie, bezwładne. Kilka póż pokazuje ją na podłodze. Na jednej z fotografii tancerka klęczy z głową opartą na jej lewym ramieniu, ręce zgięte pod kątem prostym, obie dłonie odwrócone na zewnątrz. Inna poza przedstawia ją siedzącą na podłodze, lewa ręka z boku wsparta na podłodze, głowa i ciało pochylone w lewą stronę. Prawe ramie unosi się przed tancerką, dłoń skierowana w dół, nadgarstek zgięty powoduje, że palce dłoni w sposób naturalny zginają się. Kolejna fotografia przedstawia ją ponownie w postawie klęczącej, z ciałem w pozycji pionowej. Jedna ręka uniesiona dłonią w górę, druga ręka jest ułożona blisko ciała z łokciem w talii, twarz uniesiona do góry, oczy zamknięte. Nie ma stałego położenia z podobnymi ramionami, podnoszeniem głowy, czy wyciąganiem rąk do boku. Na jednej z fotografii Pola Nireńska leży na podłodze z twarzą zwróconą do sufitu, jedna noga zgięta, bezwładne ręce i dłonie unoszą się nad nią⁷⁸. *Trans* w warstwie ruchowej polegał na miarowych obrotach, wirowaniu. Kompozycja taneczna opierała się tu na jednym motywie ruchowym, który był różnorodnie rozwijany i przetwarzany. Możemy tu znaleźć odwołanie do prac Mary Wigman, w których artystka wykorzystuje obroty. Według Mary Wigman w trakcie obrotów następuje metamorfoza tancerza i staje się on medium duchowej energii. To, co fascynowało ją w wirowaniu, to uczucie bezwładu, wyjścia jakby poza ciało. Taki też jest *Trans* Poli Nireńskiej.

Oprócz wyżej przedstawionych choreografii Poli Nireńskiej odwołujących się do techniki *Ausdruckstanz* i niemieckiego ekspresjonizmu z lat trzydziestych XX wieku, warto zwrócić uwagę jeszcze na dwie jej prace solowe utrzymane w tej samej stylistyce, a powstałe w Anglii w latach 1946-1947. Są to *Bezdomne dziecko* i *Strach na wróble pamięta*. W przeciwieństwie do pierwszych choreografii solowych, takich jak *Krzyk* czy *Trans*, w których portretowała pojedyncze stany emocjonalne, jej późniejsze prace ukazywały charakter danej postaci lub poprzez taniec opowiadały historię. Solowe choreografie Poli Nireńskiej powstałe w Anglii były emocjonalne z teatralnego punktu widzenia, poprzez użycie dramaturgii do stworzenia napięcia w dziele. Jej styl był liryczny. Ruchy głównie w pozycji pionowej, bez obciążenia. Korzystanie z podłogi było minimalne, ponieważ wykorzystywała duże skoki i zamaszyste ruchy, w przeciwieństwie do Mary Wigman. Z niezwykłą starannością dobierała kostium do przedstawianej przez siebie postaci, przez co ukazywała swój talent dramaturga. Kostiumy korespondowały z różnymi postaciami. Jej umiejętność operowania gestem, mimiką i pantomimą oraz wykorzystywanie muzyki i kostiumów do sportretowania postaci została przez nią dopracowana do możliwości kreowania coraz to bardziej rozbudowanych historii. Miała znaczny talent dramatyczny, bogatą wyobraźnię i dobrą

78 Tamże, s. 33-34.

technikę taneczną, co pozwalało jej tańcem opowiadać historie.

Bezdomne dziecko z muzyką specjalnie skomponowaną do tego utworu przez Adda Heynessena, Pola Nireńska nazywała „tańcem tragicznym”⁷⁹. Przedstawiała dziewczynkę, dziecko z warkoczami, ubraną w strój z fartuchem. Choreografia była mocno zróżnicowana pod względem ruchowym: od bardzo energicznych ruchów do bezruchu. Bardzo intensywna praca rąk. Ręce blisko twarzy, często zwinione palce dłoni pod brodą lub palce dłoni przy ustach wyrażające przerażenie. Inny gest – ręce na wysokości klatki piersiowej, dłonie w górę, głowa pochylona do boku. Kolejny ruch to wypad do przodu, ramiona wyciągnięte prosto w przód z błagalnym wyrazem twarzy. Do bardziej energicznych ruchów można zaliczyć skoki. Jedną z takich pozycji jest skok z jedną nogą wyciągniętą do tyłu i rozpostartymi w poziomie ramionami, czy też skok z jedną nogą w pozycji *paralle*, ręce na ramionach z łokciami przy talii i wyrazem zdumienia na twarzy lub też obracanie się w tej samej pozycji z rękami na twarzy. Pozycja bezruchu to nogi złożone równolegle na *relevé*, ręce zaciśnięte w pięści pod brodą i ciało przechylone na bok⁸⁰.

Strach na wróble pamięta to choreografia solowa do utworu *Brother Can You Spare a Dime* Jaya Gorneya, przeplatana muzyką Adda Heynessena. Solo to ukazuje stracha na wróble, który pamiętając życie, jakie kiedyś prowadził, zamienia się w energicznego mężczyznę, by pod koniec utworu znów stać się strachem na wróble. Na początku strach na wróble porusza się bardzo niezgrabnie stojąc w trzeciej pozycji, jedna ręka wyciągnięta, kij ukryty w rękawie stroju, głowa przechylona na ramieniu. Pola Nireńska wyciągała kij z rękawa, podnosiła go nad głowę i stawiała na *relevé*. Inne ruchy stracha na wróble to skoki z obu ugiętych nóg, kolana na zewnątrz, stopy do wewnątrz, jedna ręka zgięta, podczas gdy w drugiej ręce tancerka trzymała kij nad głową; lub skakała z jedną nogą prostą, a drugą nogą zgiętą. Inny skok przypominał ciało wygięte w łuk z wychyloną głową i rękoma do tyłu. Niektóre fotografie pokazują stracha na wróble stojącego na jednej nodze, a druga noga w pozycji drugiej *attitude*, ze stopą zgiętą. Pierwszy ruch młodego mężczyzny Pola Nireńska wykonała stojąc na *relevé*, lewa noga zgięta, kolana razem, kapelusz i kij wyciągnięte do przodu. Jej twarz była podniesiona z brodą i klatką piersiową do przodu. Ruchy dla młodego mężczyzny były na wyższym poziomie, bardziej pionowe niż dla stracha na wróble⁸¹.

Pola Nireńska ubrana była w niebieską bluzkę z postrzępionymi rękawami, wypłówały żółty pas, czarne rajstopy, szare getry nasunięte na baletki oraz kapelusz. Będąc strachem na wróble, trzymała w ręku kij, który stawał się laską eleganckiego mężczyzny przechadzającego się po mieście. Strach na wróble stanowił trafny obraz uchodźstwa⁸².

79 Tamże, s. 37.

80 Tamże, s. 37.

81 Tamże, s. 39-41.

82 Podaję za: Karen A. Mozingo, *Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holocaustu w pracach Poli Nireńskiej*, tłum. A. Kamińska [online], [dostęp: 18 lipca 2014], <<http://www.kulturaenter.pl/choreografie->

Połą Nireńską można uznać za wybitną polską przedstawicielkę tańca wyrazistego. W jej wczesnych kreacjach z okresu międzywojennego uwydatniały się przede wszystkim wpływy Mary Wigman i niemieckiego ekspresjonizmu, mimo iż zakres jej studiów tanecznych obejmował dużo szersze obszary technik tańca. Jedną z jej uczennic w szkole Janiny Mieczysławskiej – Halina Mancewiczówna – wspomina w swojej książce, że produkcje Poli Nireńskiej „wykazywały wielki umiar artystyczny i dość szeroką skalę taneczną. Nadzwyczaj subtelna w balladzie japońskiej *Ja nie widzę, nie słyszę, nie mówię nic złego*, zmienia się cała w rozdzierający krzyk w tańcu następnym, po to, by stać się dziewczyną żywiołową, pełną temperamentu i tupetu tanecznego w hiszpańskim *Bolerku*”⁸³. Posiadała wszelkie atrybuty wirtuoza tańca. Pola Nireńska łączyła elementy rzadko spotykane u tancerza: doskonałą technikę, wspaniałą intuicję, wyczucie stylu i niezwykłą muzykalność. Występy były na najwyższym poziomie artystycznym, co świadczy o jej wszechstronności talentu. To, co charakteryzowało taniec Poli Nireńskiej to: piękno formy, ruchy rąk i wyjątkowa mimika. Poprzez ekspresyjny ruch i pantomimę oddawała atmosferę i styl tańczonych przez siebie choreografii. Jej kompozycje solowe uwypuklały pracę twarzy, rąk oraz całego ciała i były całkowicie zsynchronizowane z muzyką.

Pola Nireńska była osobą bardzo muzykalną i miała znaczną wiedzę na temat muzyki. Do swoich choreografii zawsze wybierała akompaniament muzyczny i nie eksperymentowała z tańcem w ciszy. Muzyka często inspirowała ją emocjonalnie, a jej wczesne wybory muzyczne były kompozycjami melodyjnymi i tonalnymi. Jej forma choreograficzna nie zawsze ewoluowała pod względem ruchu, ale była determinowana przez strukturę utworów muzycznych, które wybierała. Poza jej własną kompozycją muzyczną do *Ballady japońskiej*, autorem muzyki do jej prac solowych była Adda Heynessen. Inspiracje czerpała również z kompozycji klasycznych i polskiej muzyki ludowej.

Podczas pobytu w Anglii całkowicie odeszła od treningu emocjonalnego Mary Wigman i jej podejścia do filozofii. Rozwinęła własny styl ruchu i choreografii. Jej recitale z tego okresu to miniaturowe portrety. W warstwie ruchowej nadal jednak odwołuje się do tańca ekspresjonistycznego.

Pola Nireńska była kobietą o wyjątkowej aparycji i charyzmie. Szeroka twarz z wysokimi kośćmi policzkowymi oraz duże czarne oczy otoczone bardzo wysokimi łukami brwiowymi nadawały jej egzotyczny wygląd. Nos był prosty i mocny, szerokie i zmysłowe usta. Nic więc dziwnego, że swoją działalność artystyczną rozpoczęła od kariery solowej, która trwała przez wiele

nieobecności/2014/06/>.

83 Halina Mancewiczowa, *Wzięłam ślub z tańcem... i Znakomite Koleżanki. Etap I*, Warszawa 2001, s. 11.

lat, jako tancerka i choreograf w jednej osobie. Jej pierwsze prace solowe wskazują na silny wpływ tańca i osobowości Mary Wigman. Mimo to potrafiła stworzyć indywidualny styl tańca oparty na pracy rąk, mimice twarzy i udramatyzowaniu przedstawianych postaci. Ponadto poprzez odpowiednie dobranie muzyki i kostiumów tworzyła choreografie, które na widzach robiły niesamowite wrażenie i na długo zapadały w pamięci.

Bibliografia

- Berski J., *Kolokwia baletowe*, Bydgoszcz 1988
- Craine D., Mackrell J., *Oxford Dictionary of Dance*, New York 2000
- Dionizos i dionizyjskość. Mit, sztuka, filozofia, nauka*, pod red. Tomasza Drewniaka i Aliny Dittmann, Nysa – Görlitz 2009
- Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. Jacka Popiela, Wrocław 1990
- Drozdowski M.M., *Amerykańska profesura z „polską duszą”*, [w:] tenże, *Jan Karcki Kozielski. 1914-2000*, Warszawa 2014
- Drozdowski M. M., *Jan Karcki Kozielski. 1914-2000*, Warszawa 2014
- Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, [ed.] Andrée Grau, Stephanie Jordan, Routledge, 2000
- Iwańska A., *Taniec Dionizosa. Próba opisu wpływu nitzscheańskiej koncepcji sztuki na twórczość choreograficzną Isadory Duncan, Wacława Niżyńskiego i Mary Wigman*, [w:] *Dionizos i dionizyjskość. Mit, sztuka, filozofia, nauka*, pod red. Tomasza Drewniaka i Aliny Dittmann, Nysa – Görlitz 2009
- Iwańska A., *Teatr tańca w Polsce – pojęcie, geneza i rozwój*, [praca dyplomowa w maszynopisie], Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 2005
- Jeschke C., Vettermann G., *GERMANY. Between institutions and aesthetics: choreographing Germanness*, [w:] *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, [ed.] Andrée Grau, Stephanie Jordan, Routledge, 2000
- Klimczyk W., *Wizjonerzy ciała*, Kraków 2010
- Koegler H., *The Concise Oxford of Ballet*, second edition, London 1982
- Leyko M., *Rudolf Laban – kapłan nieznanej religii*, [w:] tenże, *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012
- Leyko M., *Teatr w krainie utopii: Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*, Gdańsk 2012
- Mamontowicz-Łojek B., *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa 1978
- Mamontowicz-Łojek B., *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym (1918-1939)*, Warszawa 1972
- Mancewiczowa H., *Wzięłam ślub z tańcem... i Znakomite Koleżanki. Etap I*, Warszawa 2001
- Mieczyska-Lewakowska J., *Fakty i ludzie z mego życia*, Łódź 1993
- Reynolds N., McCormic M., *No Fixed Points. Dance in the Twentieth Century*, Yale University

Press, New Heaven and London 2003

Richard L., *Encyklopedia ekspresjonizmu*, Warszawa 1996

Schmidt-Gare H., *Ballet vom Sonnenkönig bis Balanchine*, [w:] Jan Berski, *Kolokwia baletowe*, Bydgoszcz 1988

Simmons S., *Pola Nirenska: Spanning Fifty Years in Dance Influences On the Dancer and Choreographer*, [praca w maszynopisie – online: Proquest International Index to Performing Arts], The American University, Washington, D. C., 1984

Sugiera M., *Kłopoty z polskim dramatem ekspresjonistycznym*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. Jacka Popiela, Wrocław 1990

Szołtysek K., *Wigmanizm w polskim wydaniu. Rozwój tańca wyrazistego w Polsce międzywojennej*, [praca magisterska w maszynopisie], Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa 2002

Świadomość ruchu. *Teksty o tańcu współczesnym*, pod red. Jadwigi Majewskiej, Kraków 2013

Thiess F., *Der Tanz als Kunstwerk (Studien zu einer Aestetik der Tanzkunst)*, München 1920

Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983

Turska I., *Materiały do nauczania historii tańca. Taniec współczesny*, cz. II, Warszawa 1981

Turska I., *Z dziejów tańca współczesnego*, Warszawa 1980

Udalska E., *Ekspresjonizm dramatów Jerzego Hulewicza*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. Jacka Popiela, Wrocław 1990

Wigman M., *Język tańca*, tłum. Jadwiga Majewska, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, pod red. Jadwigi Majewskiej, Kraków 2013

Willett J., *Ekspresjonizm*, Warszawa 1976

Artykuły, recenzje:

Dąbkowska A., „Modern Educational Dance” Rudolfa Labana – charakterystyka koncepcji edukacji tanecznej, „Studia Choreologica”, vol. XII, 2011

Dörr E., *Rudolf von Laban: The „Founding Father” of Expressionist Dance*, „Dance Chronicle”, vol. 26, nr 1, 2003

[F.B.], *Taniec jako sztuka*, „Kurier Warszawski”, Wydanie wieczorne, nr 233, 1933

Głowacki S., „Muzyka”, nr 102-104, 1933

Głowacki S., *Taniec w roku 1934*, „Życie Sztuki”, R. 2, 1935

Głowacki S., *Taniec w roku 1935*, „Życie Sztuki”, R. 3, 1938

Głowacki S., *Taniec w latach 1936 i 1937*, „Życie Sztuki”, R. 4, 1939

Grabowski Z., *Niemcy po przewrocie*, „Życie Sztuki”, R. 2, 1935

- [H.L.], *Otwarcie Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego*, „Kurier Polski”, nr 158, 10.06.1933
- [H.L.], *Ostateczne wyniki Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego*, „Kurier Polski”, nr 165, 17.06.1933
- Kail A., *Rudolf Laban. Groundbreaking movement theorist*, „Dance Teacher” 12/2007
- Karski J., *Polak, Amerykanin, katolik, Izraelita*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn”, nr 86, 12.04.2014
- Koegler H., *Weltenfriede – Jugendglück, Vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel: An Exhibition and a Catalogue on German Dance from 1900 to 1945*, „Dance Chronicle”, vol. 17, 1994
- [LIŃ], *Impresje taneczne. Paula Nireńska – Konopkova i Welska*, „Gazeta Polska”, nr 144, 26.05.1933
- [LIŃ], *Otwarcie międzynarodowego konkursu tańca artystycznego*, „Gazeta Polska”, nr 158, 10.06.1933
- Mamontowicz-Łojek B., *Taniec ekspresjonistyczny w Polsce*, „Miesięcznik Literacki”, nr 11/12, 1984
- Międzynarodowa Rewja Taneczna w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 26, 25.06.1933
- Ostrowski-Naumoff J., *Dualizm form ruchowych w tańcu widowiskowym*, „Wiedza i Życie”, nr 5-6, 1938
- Ostrowski-Naumoff J., *Przyływy i odpływy choreograficzne*, „Kurier Poranny”, nr 139, 1937
- Ostrowski-Naumoff J., *Szczepionka wschodniej egzotyki*, „Kurier Poranny”, nr 161, 1937
- Ostrowski-Naumoff J., *Taniec wschodni formą z Europy? Mary Wigman z zespołem w Warszawie*, „Kurier Poranny”, nr 144, 23.05.1935
- Ostrowski-Naumoff J., *Walka tancerek polskich o laury wiedeńskie*. „Kurier Poranny”, nr 167, 18 VI 1934
- Ostrowski-Naumoff J., *Zagadnienia estetyczne tańca widowiskowego*, „Życie Sztuki”, R. 3, 1938
- Piasecki W., *Ucieczka do wolności. Tancerka*, „Wysokie Obcasy”, nr 44, 7.11.2015
- Po Triumfach Tancerek Polskich w Wiedniu*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 25, 24.06.1934
- Recital taneczny Pauli Nireńskiej*, „Kurier Warszawski”, Wydanie wieczorne, nr 138, 20.05.1933
- Rossen R., *Mary Wigman. Early modern dance pioneer*, „Dance Teacher” 4/2007

Netografia:

- Biographical Sketch*, w: *Pola Nirenska Collection*, [online], [dostęp: 18 października 2015],
 <<http://lcweb2.loc.gov/service/music/eadxmlmusic/eadpdfmusic/2006/mu006003.pdf>>
- Carrie-Anne, *Pola Nireńska*, [online], [dostęp: 18 października 2015],

<<http://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=16927062>>

Faber R., *Pola Nirenska: A Pioneer of Modern Dance*, „Bourgeon” 2008, vol. 2 # 1, [online], [dostęp: 19 października 2015], <<http://bourgeononline.com/2008/01/rima-faber-on-pola-nirenska/#sthash.OdGGwTLo.dpuf>>

<http://www.laban.org/laban/history/rudolf_laban.phtml>, [dostęp: 15 kwietnia 2005]

Iwańska A., *Polski taniec modern 1918-39 (na tle reformatorskich prądów w europejskiej sztuce tanecznej)*, [online], <<http://www.kulturaenter.pl/polski-taniec-modern-1918-39/2014/06/>>

Iwańska A., *Rosalia Chladek, Mary Wigman, Giannina Censi. Od tańca do ruchu: Eurytmia, Ekspresjonizm i Aerodanza*, [online], <<http://www.kulturaenter.pl/rosalia-chladek-mary-wigman-gianinna-censi-2/2014/06/>>

Klich A., *Jak katolik został Żydem*, „Gazeta Wyborcza”, 13.10.2010, [online], [dostęp: 20 października 2015], <http://wyborcza.pl/1,76842,8132619,Jak_katolik_zostal_Zydem.html?as=4>

Królica A., *Teatr tańca. Geneza nowej formy sztuki teatralnej*, Kraków 2006, [online], <http://www.nowytaniec.pl/?page_id=190>

Mozingo K. A., *Choreografie nieobecności: Wspomnienia Holocaustu w pracach Poli Nireńskiej*, tłum. A. Kamińska [online], [dostęp: 18 lipca 2014], <<http://www.kulturaenter.pl/choreografie-nieobecnosci/2014/06/>>

Mozingo K. A., *Crossing The Borders Of German And America Modernism: Exile And Transnationalism In The Dance Works Of Valeska Gert, Lotte Goslar And Pola Nirenska*, [rozprawa doktorska w maszynopisie – online], [dostęp: 1 maja 2016], The Ohio State University, 2008, <https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1214361531/inline>

Alicja Iwańska – Magister w zakresie Animacji Społeczno-Kulturalnej (specjalność: taniec), choreograf, instruktor tańca. Ukończyła Podyplomowe Studia Teorii Tańca (II edycja) w Akademii Muzycznej im Fryderyka Chopina w Warszawie (obecnie: Uniwersytet Muzyczny) oraz studia doktoranckie w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (rozprawa doktorska: *Teatr tańca w Polsce w XX wieku – pojęcie, geneza, rozwój*, pod kierunkiem prof. nadzw. dr hab. Lecha Sokoła, Zakład Teatru i Dramatu). Uczestniczyła w międzynarodowych i ogólnopolskich warsztatach, kursach, szkoleniach z zakresu tańca współczesnego oraz innych form tańca, w Międzynarodowych Seminariach Krytyków i Historyków Tańca, warsztatach pisanie o tańcu oraz międzynarodowych i ogólnopolskich konferencjach naukowych. Dwukrotnie brała udział w seminariach dla nauczycieli szkół baletowych przedmiotu „Wiedza o tańcu”, organizowanych przez Centrum Edukacji Artystycznej. Przygotowała i opracowała materiały dydaktyczne dla nauczycieli szkół baletowych do nauki historii tańca, obejmujące okres dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Prowadzi zajęcia taneczne dla dzieci i młodzieży. Jest twórcą i choreografem dziecięco-młodzieżowych zespołów tanecznych w woj. opolskim, z którymi nadal pracuje oraz autorką licznych prac choreograficznych prezentowanych i nagradzanych na wielu konkursach i festiwalach w Polsce i zagranicą. Członek Polskiego Forum Choreologicznego. Autorka licznych artykułów z zakresu edukacji tanecznej oraz teorii i historii tańca XX wieku. Pracę badawczą łączy z pracą artystyczno-pedagogiczną. Zakres zainteresowań badawczych obejmuje: historię tańca XX wieku, taniec *modern* i teatr tańca w Polsce, biografie artystów (m.in.: tancerzy, choreografów, pedagogów) oraz bibliografię zagadnień sztuki tanecznej.

