

Anna Banach

**„Znaczenie tradycyjnej kultury i folkloru w kształtowaniu się
współczesnego teatru tańca w Polsce”**

Projekt badawczy zrealizowany w ramach IV edycji programu Muzyczne Białe Plamy 2015

Łódź 2015

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	3
1. Obecność elementów tradycji i folkloru we współczesnym teatrze tańca w Polsce – prolegomena	6
2. Systematyka terminologii	
2.1. Kultura tradycyjna – kultura ludowa.....	14
2.2. Folklor – folklorizm – folklorizm współczesny – folk.....	16
2.3. Współczesny teatr tańca – nowy taniec polski.....	19
3. Moda na ludowość	
3.1. Tradycje ludowe w różnych obszarach życia społecznego i kulturalnego.....	21
3.2. Folklor i folklorizm w polskim teatrze współczesnym.....	23
4. Folklor w tańcu współczesnym na świecie	30
5. Folklor w tańcu współczesnym w Polsce	
5.1. <i>Od Cudu mniemanego do Widowiska tanecznego Harnasie</i>	40
5.2. Polski Teatr Tańca Conrada Drzewieckiego – narodowy styl polskiej choreografii – kontynuacje i nawiązania.....	48
5.3. Śląski Teatr Tańca Jacka Łumińskiego – „polska technika tańca” – kontynuacje i nawiązania.....	54
5.4. <i>Folk? A ja się (nie) zgadzam!</i> – folkowy polsko-islandzki eksperyment.....	65
5.5. Nowy taniec polski – nowe strategie, nowy sposób myślenia o tradycji.....	76
Podsumowanie	96
Bibliografia	100

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

WPROWADZENIE

Przeprowadzona przeze mnie praca badawcza pt. „**Znaczenie tradycyjnej kultury i folkloru w kształtowaniu się współczesnego teatru tańca w Polsce**” polegała na usystematyzowaniu wiedzy na temat tego, jakie są mechanizmy funkcjonowania folkloru i elementu tradycyjnego w rodzimym tańcu współczesnym. Skoncentrowałam się również na wyjaśnieniu, jakie znaczenie mają tradycja i folklor w kształtowaniu się tanecznej sceny w XXI wieku, jakie są obrazy ludowości w nowym tańcu polskim. Postawiłam sobie za cel uzyskanie odpowiedzi na pytania, w jaki sposób artyści tańca łączą „stare” z „nowym”, utrzymując stabilność estetyczną, a może też świadomie z niej rezygnując; czy ujmowanie w dobie globalizacji stosunków pomiędzy kulturą ludową a współczesną odbywa się na zasadzie polaryzacji, homogenizacji, czy hybrydyzacji (podział zaproponowany przez Marka Kempnego). Zastanawiałam się również, jakich operacji dokonują choreografowie chcąc przystosować element tradycyjny do współczesnego, aby uczynić go czytelnym dla odbiorcy sztuki i jakie względy o tym decydują. Badalam również koncepcje i metody wykorzystania i przetwarzania kultury ludowej, ustalałam, których warstw one dotyczą. Nurtowało mnie pytanie czy „powrót do korzeni” jest faktem i czy można go łączyć z nową jakością, formą, stylem, estetyką. Szczególnie zaś ważne dla mnie było ustalenie, czy moda na folk przeniknęła również do współczesnego teatru tańca i ma w nim swoją wymierną reprezentację.

Dużym wyzwaniem okazało się zgromadzenie, wyselekcjonowanie i pogrupowanie materiału badawczego zarówno w obszarze zagadnień dotyczących kultury tradycyjnej, jak również sztuki tańca współczesnego, a właściwie wybranych jej przykładów odnoszących się do tezy postawionej we wstępnej fazie pracy. Materiał gromadziłam korzystając z różnych źródeł: zebrałam dostępną literaturę podmiotu i przedmiotu dostępną na rynku wydawniczym oraz w zasobach Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, przydatne okazały się również artykuły i recenzje umieszczone na stronach Instytutu Muzyki i Tańca oraz Starego Browaru Nowego Tańca. Korzystałam również z obcojęzycznych stron internetowych, materiałów ikonograficznych oraz rejestracji video prezentujących polski taniec. Oparłam się również na własnym doświadczeniu jako praktyk i teoretyk tańca, uczestnik warsztatów, festiwali i konferencji, obserwator i widz polskich spektakli tańca współczesnego. Staralam się też, w miarę możliwości, nawiązać kontakt z artystami tańca, aby bezpośrednio u źródeł skonfrontować z nimi moje założenia, tezy i wnioski. Tak szeroko zakrojony research

w znaczący sposób wpłynął na konkretyzację tematu. Zebrana dokumentacja okazała się niezwykle obszerna, bowiem obecność wątków folklorystycznych na polskich scenach dostrzec można wraz z pojawieniem się pierwszej opery narodowej i pierwszego polskiego baletu ludowego. Studiując materiał historyczny doszłam do przekonania o konieczności umieszczenia go w pracy, chociażby tylko w zarysie, ze względu na kontynuację niektórych jego wątków we współczesności. Przekroczyło to moje pierwotne wyobrażenie na temat jego zasięgu. Tropów, wątków i motywów, za którymi można by podążać, rozwijać je i dogłębnie analizować jest wiele. Potraktowałam więc tę 10-miesięczną pracę jako czas dla sformułowania prolegomeny, stworzenia kulturotwórczej perspektywy, dzięki której zjawisko folkloryzmu w tańcu współczesnym może się w pełni uzasadnić.

Interesujące z punktu widzenia badacza było ustalenie jaki jest nowy typ myślenia o kulturze ludowej wśród twórców związanych ze sceną taneczną w Polsce i próba opisanie tej nowej jakości, która powstaje na styku tradycji i ponowoczesności. Swoje obserwacje i rozważania ujęłam w pięciu rozdziałach, z których pierwszy doprecyzowuje postawioną przeze mnie już w tytule pracy tezę o wpływach tradycji i folkloru na kształtowanie obrazu współczesnego teatru tańca w Polsce. Przedstawiłam tu istotne, w moim odczuciu, przesłanki, które są potwierdzeniem tej tezy. Odniosłam się również do pracy rozpoczętej w czasie studiów Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, która było początkiem moich zainteresowań wzajemnymi relacjami pomiędzy polskim folklorem i tańcem współczesnym. Sformułowałam również hipotezy badawcze oraz sprecyzowałam zakres przeprowadzonych badań. W rozdziale drugim wprowadziłam konieczną systematykę terminologii i definicji, jakimi posługiwałam się przy opisie materiału badawczego. Kolejny, trzeci rozdział, jest próbą syntetycznego ujęcia szerokiego spectrum wpływów folklorystyki na współczesną kulturę i swoistą „modę na ludowość”. Ze szczególną uwagą prześledziłam wpływy kultury tradycyjnej na polski teatr współczesny, ten instytucjonalny i awangardowy. W rozdziale czwartym przedstawiłam choreografów tańca współczesnego na świecie, którzy odwołują się do nurtów sięgających „do korzeni”, jako dowód globalnego oddziaływania tradycji na współczesność. Rozdział piąty wreszcie, zawiera szeroko nakreśloną panoramę wpływów folkloru w różnych jego aspektach na taniec współczesny w Polsce. Materiał pogrupowałam chronologicznie, choć przy okazji omawiania konkretnego wydarzenia artystycznego z przeszłości, starałam się obok umieścić jego współczesne reinterpretacje. Podsumowaniem pracy jest refleksja na temat realnych możliwości kontynuowania badań w obszarze wpływów kultury ludowej i folkloru na nowy taniec w Polsce oraz określenie i sprecyzowanie ich kierunku.

Podstawowym źródłem wiedzy w polskiej literaturze przedmiotu dotyczącym kwestii oddziaływania tradycji i folkloru na taniec współczesny jest praca dr Joanny Szymajdy – dyrektor Instytutu Muzyki i Tańca (Departament Tańca) – *Taniec współczesny w Europie wobec tradycji. Inspiracja i badanie performatywne*, będący częścią *Raportu o stanie tradycyjnej kultury muzycznej*, opracowanego i wydanego w ramach działań strategicznych związanych z Rokiem Kolberga. Moje rozważania traktuje więc jako próbę poszerzenia ukazanej w tej pracy perspektywy, jej *continuum*.

W ciągu prowadzonych badań stale towarzyszyła mi myśl i koncepcja postrzegania współczesnej wsi przedstawiona przez historyka i antropologa kultury, autora *Antropologii codzienności* profesora Rocha Sulimę. W rozmowie z Joanna Podgórską, zwrócił on uwagę na współczesną obsesję na punkcie wsi, postępujący proces teatralizacji mitu chłopskiego i potraktowanie go jako „spektaklu” rozgrywanego w mediach. Dotyczy to również postrzeganie „zaścianka” jako towaru na rynku, miejsca, które może się stać potencjalną przestrzenią „konsumpcyjnej kolonizacji” i spotkania ze „swojską innością”. Mając na uwadze tę wielowymiarową diagnozę, jak również funkcjonujące nadal wyobrażenia i mity dotyczące tradycyjnej kultury i folkloru, postanowiłam je skonfrontować ze współczesnym teatrem tańca w Polsce, a przeprowadzone przeze mnie badanie potraktować jako propozycję odczytania wybranych obszarów sztuki „tańczącego ciała” przez pryzmat kultury tradycyjnej.

1. Tradycja i folklor jako istotne elementy kształtujące obraz współczesnego teatru tańca w Polsce- prolegomena

W publikacjach z zakresu historii i teorii tańca, również w raportowanej przez IMiT działalności edukacyjnej, konferencyjnej i krytycznej, powraca niezmiennie dyskusja na temat statusu polskiego tańca, jego tożsamości, odrębności i oryginalności na tle tanecznej sztuki europejskiej i światowej. Stało się to impulsem do sformułowania przez środowisko taneczne pytań na temat „polskości” rodzimego tańca (z całą pewnością dyskusje wokół tego zagadnienia toczą się od dawna, teraz jednak w powszechnie dostępnej formie pisanej refleksji teoretycznej). Teresa Fazan przysłuchując się rozmowom polskich tancerzy i choreografów uczestniczących w panelu dyskusyjnym towarzyszącemu Festiwalowi Tańca Współczesnego KRoki 2013, zebrała postulaty części środowiska i opracowała na tej podstawie idiom polskiego tańca współczesnego, którego wyznacznikami mogłyby być:

- tradycja i artystyczna spuścizna dawnych mistrzów (teatru i teatru ruchu) oraz wynikające z nich nurty we współczesnym tańcu polskim
- silny dramatyzm, rozdarcie tancerza między biegunowymi emocjami i ideami, motywy przemiany i traumy
- wszechobecna powaga i patos (scheda romantyczna), brak dystansu i humoru¹

Obszar moich poszukiwań mieści się w pierwszym punkcie tej klasyfikacji, a opiera się na założeniu, iż immanentną cechą tańca współczesnego jest nieustanne poszukiwanie, w tym również konfrontowanie się z tradycją, jej podważanie lub próba odnalezienia jej następstwa, ciągle odnoszenie się do niej, z zastrzeżeniem, iż nie jest to reguła i obligatoryjne założenie obowiązujące wszystkich artystów zajmujących się tą sztuką. Na tym, między innymi, polega fenomen tańca współczesnego, iż nie ustanawia odgórnie obowiązującego zbioru zasad, jest sztuką transgresji. Z jednej strony dynamicznie postępująca globalizacja, otwarcie granic i nomadyczny tryb życia artystów sprzyja wątkom i tematom dalekim od „narodowych”, z drugiej zaś powracają nurtujące artystów pytania o rolę tradycji i kultury, sposób jej obecności i funkcjonowania we współczesnej sztuce, o problem wzorców i dziedzictwa kulturowego – jak należy je traktować czy w ogóle się do nich odnosić. Również Regina Lisowska-Postaremczak opisując program performatywny „Archiwum ciała”², którego autorką jest Anna Królicza dostrzega potrzebę, oprócz walki o miejsce tańca w kulturze oraz

¹ T. Fazan, *Festiwal Tańca Współczesnego KRoki – zbliżenia na polski taniec współczesny*, [w:] krytyka, www.taniecpolska.pl, dost. 20.02.2015.

² R. Lisowska-Postaremczak, *Dyskurs pamięci – o programie performatywnym «Archiwum ciała»*, [w:] tamże, dostęp 21.02.2015.

konieczności stworzenia instytucjonalnego zaplecza, określenia artystycznej tożsamości i to właśnie poprzez konfrontację z tradycją. W nurcie „archeologii ciała”, który zaproponowała Królicza (kuratorka zakłada ciągłą obecność w pracach artystów rodzimą tradycję i czerpanie z myśli Drzewieckiego, Tomaszewskiego czy Kantora) mieści się też zagadnienie tradycji ludowej i folkloru, będące istotnym elementem kultury polskiej – można do tego nurtu zakwalifikować pracę Kai Kołodziejczyk inspirowaną *Krzesanym* Conrada Drzewieckiego – u źródeł tej kanonicznej wręcz dla polskiego tańca lat 70. choreografii był bowiem folklor podhalański. Prezentując zaś „Wizytówkę polskiego tańca”, a więc choreografów i tancerzy, którzy zakwalifikowali się do pokazów, prezentacji spektakli i dossier artystycznego w ramach Polskiej Platformy Tańca 2014, Lisowska-Postaremczak pytała o reprezentatywność polskiego tańca i o swoiście polskie cechy spektakli, które miałyby uczynić go atrakcyjnym „towarem eksportowym”. Czy o polskości decyduje tematyka, styl, pochodzenie artysty czy może istotniejsza jest po prostu oryginalność i wyjątkowość tanecznego przedstawienia. Bardzo ciekawe w tym kontekście wydaje się zagadnienie narodowych platform tańca. Ciekawe, iż wobec uniwersalności języka ruchu, jako podstawowego tworzywa dla sztuki tańca, wolnego przepływu i skłonności do synkretycznego ujęcia jego form, gatunków i stylów, podkreśla się jednak już w samej nazwie ich „narodowy” charakter. Postaram się wykazać, iż nie chodzi tu tylko o miejsce powstawania spektakli – istnieją oryginalne cechy polskiego tańca w obrębie folklorystycznych inspiracji, które stanowią o jego atrakcyjności i odrębności na tle ogólnie dominujących tendencji we współczesnej kulturze (globalizacja, internacjonalizm).

Ambiwalentny stosunek wobec tradycji, szczególnie w grupie młodego pokolenia tancerzy i choreografów, dostrzega Adela Prochyra¹ powołując się na zasadę „aktu odrzucenia” w historii tańca teatralnego i opinię Witolda Mrozka, który patrzy na ten akt jako na figurę wiecznego powrotu gestu zrywania z tradycją. Autorka mówiąc o „akcie odrzucenia” ma na myśli oderwanie się zarówno od tradycji teatralnej, baletowej i naturalistycznej, której egzemplifikacją jest niemiecki Tanztheater, jak również brak chęci do kultywowania polskiej tradycji tanecznej – zarówno ludowej jak i współczesnej. Czy jest to zasada powszechnie obowiązująca? Wydaje się, że przeczy temu np. imigracja artystów kształconych za granicą. Duża część z nich (Maria Stokłosa, Iza Szostak, Paulina Wycichowska, Barbara Bujakowska, Kaya Kołodziejczyk), zdecydowała się na powrót do Polski i próbę podjęcia pracy zawodowej w warunkach na pewno trudniejszych, ale

¹ A. Prochyra, *Nowe zjawiska w polskim tańcu teatralnym*, [w:] tamże, dostęp 21.02.2015.

znajomych, chodzić tu może np. o myślenie, inspirację, egzystowanie we własnym języku, nie tylko o względy osobiste. Inni mieszkają i pracują za granicą (Ewa Bańkowska, Agata Maszkiewicz, Marzena Krzemińska, Igor Podsiadły, Sławek Bernadt, Dominik Krawiecki), jeszcze inni ciągle są w drodze, pomiędzy (Małgorzata Haduch, Ramona Nagabczyńska, Karol Tymiński). Wszyscy przemieszczają się, podejmują współpracę międzynarodową, utożsamiają się z europejskim środowiskiem tanecznym. Oznacza to, że granice przebiegają gdzie indziej, nie są to cezury metrykalne czy terytorialne, a świadomy stan umysłu, dzięki któremu artysta dokonuje autonomicznego wyboru czy tożsamość narodowa i tradycja wpływają na jego artystyczną pracę.

Przedstawione powyżej obserwacje skłoniły mnie do sformułowania hipotezy na temat wpływu tradycji i folkloru na twórczość reprezentatywnej grupy polskich choreografów, co w następstwie doprowadziło do próby zdiagnozowania i dokonania opisu tego zjawiska.

Moim celem jest ukazanie, iż kultura ludowa (ze szczególnym uwzględnieniem kultury tanecznej i muzycznej) nie jest transparentna i ignorowana w obszarze współczesnego teatru tańca w Polsce. Wykluczając absolutnie ludofilstwo, dostrzegam obecność folkloru i wątku tradycyjnego, które przejawiają się w tańcu artystycznym, jako jeden z wariantów – ideowa alternatywa dla tej heterogenicznej sztuki. Trudno mówić o ciągłej obecności nurtu tradycyjnego w tańcu współczesnym, raczej o pewnej tendencji i potraktowaniu tradycji jako punktu odniesienia i inspiracji dla twórczości *stricto* nowoczesnej, akcentowanej w szczególności sposób w pracach pionierów polskiego tańca współczesnego powracającej w formie zdekonstruowanej, w działaniach performatywnych artystów nowego tańca.

Sądzę więc, że nie jest to kwestia przypadku, niewiele znaczący epizod, ale świadoma strategia odwoływania się do pamięci, przeszłości, tanecznej tradycji ludowej, również do tradycyjnych rytuałów, obrzędów, systemu wartości, kategorii wspólnotowości, zbiorowości oraz materialnych zasobów sztuki ludowej. Paradoksalnie sztuka na wskroś nowoczesna potrafi odwoływać się do artefaktów przeszłości, konfrontując się z kulturą tradycyjną, kwestionując ją, co na pewno nie ma nic wspólnego z ignorancją; afirmując, co jest wyrazem tęsknoty za tradycyjnym systemem wartości czy wreszcie deformując, sięga bowiem po model sztucznie stworzonego folkloru lat 40. i 50., aby uczynić go przedmiotem ironii, groteski, zabawnych przekształceń w obrębie techniki tanecznej, tematów i kontekstów. Wątek bardzo ciekawy, bo wprowadzający na polską scenę tańca elementy gry i zabawy z konwencją, uwalniający potencjał komediowy choreografów i tancerzy, na którego nieobecność narzekało wielu obserwatorów tanecznej sceny.

Istnieją też konkretne przesłanki decydujące, w moim odczuciu, o autentyczności sformułowanej hipotezy. Moje zainteresowania badawcze zbiegły się w czasie z ogłoszeniem przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego roku 2014, rokiem Oskara Kolberga – kompozytora i folklorysty, który poświęcił całe życie na dokumentowanie polskiej sztuki i kultury ludowej, a ludową tradycję duchową i artystyczną uznał za jeden z fundamentów naszej kultury. Kolberg jako pierwszy badacz zebrał materiał folklorystyczny na podstawie planowo przeprowadzanych prac terenowych. Efektem jego pracy jest obszerne dzieło *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, którego tomy zawierają materiały dotyczące poszczególnych regionów – jest to pozycja wielotomowa, stanowiąca nieprzebrane źródło inspiracji kulturą ludową. Spuścizną po polskim etnografie i edycją *Dzieł Wszystkich* zajmowała się po wojnie Polska Akademia Nauk, a od 1998 roku Instytut im. Oskara Kolberga.

Zapoznając się z treścią raportu z obchodów Roku Kolberga i odnosząc się do słów je podsumowujących, wypowiedzianych przez Panią Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Małgorzatę Omilanowską oraz Dyrektora Instytutu Muzyki i Tańca Andrzeja Kosowskiego, chcę poprzez moje badania sprawdzić, czy tradycja ludowa jest obecna w artystycznych strategiach i działaniach podejmowanych przez choreografów tańca współczesnego, co skłania ich do sięgania po materialne i duchowe dziedzictwo, w jaki sposób formułowana jest artystyczna wypowiedź powstająca ze zderzenia tradycji z kulturą ponowoczesną. W raporcie prof. Omilanowska zwróciła uwagę na „ponowne zainteresowanie korzeniami, tradycją, lokalnością i wsią. Miejscem, z którego większość z nas wyszła w świat”. Interesujący w tym względzie wydaje się kontekst socjologiczny i antropologiczny – próba ustalenia jak ponowoczesny twórca, prowadzący często nomadyczny tryb życia, przekraczający granice nie tylko terytorialne, co nawet bardziej istotne, społeczne, kulturowe i estetyczne, ustosunkuje się do założeń, iż ludowość jest wciąż czymś „żywym, ciekawym, dynamicznym i autentycznym” i czy rzeczywiście, posiłkując się słowami Kosowskiego „jesteśmy zanurzeni w naszej historii i kulturze dużo głębiej niż czasami sądzimy”².

Istotne w sformułowaniu wstępnych tez i wyborze tematu okazały się dla mnie również przemyslenia wybitnego choreologa, antropologa tańca, wykładowcy analizy i notacji ruchu metodą Labana-Knusta prof. Roderyka Langego. W ważnych dla istoty ruchu

² Wypowiedzi zaczerpnięte ze wstępu do raportu: *Rok Kolberga 2014. 200 rocznica urodzin Oskara Kolberga*, www.kolberg2014.org.pl, dostęp 20.03.2015.

tanecznego i badań nad tańcem ludowym publikacjach³ stwierdza, że folklor taneczny zachowuje swe treści, funkcje i formy tylko w pierwotnym, naturalnym środowisku użytkowników, a każda próba jego odtworzenia, chociażby przez zespoły taneczne, powoduje zmianę jego funkcji na widowiskową, ludyczną i utworzenie swoistego „rezerwatu tanecznego”. Wobec nieuchronnego i niedającego się zatrzymać procesu w sposobie muzykowania i tańczenia (tradycyjny rytuał ulega wyparciu, kapele chłopskie przestają grać, a folklor taneczny zanika) zauważa, iż tylko szeroko zakrojone badania etnograficzne w dziedzinie tańca i naukowa dziedzina folklorystyki tańca, dają szansę na najbardziej wiarygodne jego źródłowe rekonstrukcje. Cały czas bowiem możemy jeszcze prześledzić formy folkloru tanecznego na żywo. Dlaczego jest to takie ważne? Jako antropolog Lange uświadamia wpływ tańca i form ruchu na kulturę, rozwój cywilizacji i życia w środowisku zurbanizowanym, konstatując, iż:

„Nie ma wątpliwości, że bez próby zrozumienia dziedzictwa przeszłości, wiele faktów w naszym współczesnym życiu byłoby niezrozumiałych, nie mówiąc już o próbach sensownego kształtowania przyszłości. Jest prawdą, że człowiek stał się tak dalece niezależny od swego środowiska naturalnego, że kieruje już niektórymi dziedzinami swego bytu. Jednak tylko głębokie zrozumienie ludzkiej natury i możliwości rozwoju może gwarantować zadowalające rezultaty. Wiąże się to z koniecznością poszukiwań, których celem jest samopoznanie człowieka”⁴.

Kluczowe wydaje się więc w tym względzie prześledzenie wpływów tańca ludowego, folkloru i kultury tradycyjnej na taniec współczesny, ale nie jako formy rekonstrukcji, lecz całkiem nowej jakości, która jest wynikiem inspiracji, natchnienia i chęci konfrontowania się z własnym dziedzictwem. Jednocześnie opierając swe badania na rozmowach z polskimi artystami tańca współczesnego, bezpośrednio obcując z uprawianą przez nich sztuką (w miarę możliwości), poprosiłam ich o ustosunkowanie się do zagadnień oddziaływania tradycji na nowoczesność w obszarze tańca, również do zdefiniowania miejsca, statusu i roli artysty nowoczesnego wobec tezy o chłopskim pochodzeniu większej części polskiego społeczeństwa oraz wpływu polskiej tradycji tanecznej, jako historycznej formy o bardzo silnej tradycji i lokalnym fundamencie, na rozwój sztuki tańca w Polsce. Zasadne w tym

³ Zob. R. Lange, *Taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Polski Uniwersytet na Obczyźnie, Londyn 1978; R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Poznań 2009.

⁴ R. Lange, *O istocie...*, dzieł. cyt., s.8.

miejscu stały się pytania dotyczące: kwestii wypierania pamięci o naszych korzeniach, symboli budujących naszą tożsamość, cech wiejskiej mentalności oraz znaczenia naszego rodowodu dla kształtowania się społeczeństwa obywatelskiego⁵.

Moje zainteresowania kulturą tradycyjną i folklorem nie świadczą o chęci jej idealizowania i mityzacji, ani też skłonności do dyskryminowania współczesnej kultury pozostającej pod wieloznacznym wpływem postmodernizmu, dekonstrukcjonizmu i autotematyzmu. Uznaję je za kategorie kulturowe i społeczne, które nie są warunkiem koniecznym współczesnej sztuki tańca, ale mogą w znaczący sposób ją dopełniać, motywować, uzasadniać. Szczególnie zaś interesujące wydaje mi się uwalnianie pierwiastka tradycyjnego z jego pierwotnego otoczenia i znaczenia oraz w konsekwencji, sposób jego obecności w sztuce „tańczącego ciała”, dlatego mottem mojej pracy uczyniłam słowa Macieja Rychłego – kompozytora, antropologa kultury, założyciela folkowego zespołu Kwartet Jorgi:

„Jeśli chcesz tradycję ocalić, to musisz ją zmieniać”⁶.

Bezpośrednim impulsem do podjęcia tego tematu badawczego była napisana przeze mnie w 2013 roku, w czasie podyplomowych studiów Teorii Tańca na UMFC w Warszawie, praca *Sztuka dla tańca. O tanecznym potencjale ukrytym w twórczości Zofii Stryjeńskiej* napisana pod kierunkiem profesor Mieczysławy Demskiej-Trębacz. Moim celem, aktywnej w owym czasie tancerki, było ukazanie folklorystycznego malarstwa Stryjeńskiej, jako potencjalnej inspiracji dla artysty tańca. Starłam się wykazać, iż treść i zastosowana przez artystkę forma mogłyby stać się materiałem do opracowania choreograficznego. Zwróciłam szczególną uwagę na możliwość przeniesienia dwuwymiarowej kompozycji obrazu i techniki rysunku na trzy wymiary ruchu oraz wykorzystania charakterystycznych dla polskiego art déco cech formalnych, jako składników kompozycji scenicznej z wykorzystaniem rytmicznych podziałów płaszczyzny, geometrycznych cięć, segmentacji. Zastanawiałam się również, w jaki sposób wizualna oprawa spektaklu tanecznego mogłaby być inspirowana malarstwem Zofii Stryjeńskiej. Połączyłam te rozważania z ideą teatru plastycznego, który ściśle łączy się z działaniami intermedialnymi wyrosłymi z doświadczeń i eksperymentów futurystów,

⁵ Rozmowy nt. genealogii polskiego społeczeństwa i chłopskiego rodowodu klasy średniej śledzić można na łamach miesięcznika „Znak”, gdzie o żywiole chłopskim, szerzej o żywiole wiejskim, dominacji mentalności chłopskiej i wpływie struktury polskiego społeczeństwa na współczesne zachowania pisali m.in. prof. Jacek Wasilewski, prof. Andrzej Mencwel, Marta Duch-Dyngosz, [w:] *Wszyscy jesteśmy chłopami*, „Znak”, maj 2012, nr 684; również prof. Roch Sulima w rozmowie z Joanną Podgóorską, *Wieś znów jest w modzie. Bocian w słoiku*, „Polityka”, www.polityka.pl, dostęp 03.04.2015.

⁶ Rozmowa z Maciejem Rychłym, *To jest dopiero początek drogi*, „Czas kultury” 1999:1, s.13.

dadaistów, działalności Fluxusu, akcji happeningowych oraz performatywnych, w Polsce zaś ze współczesną koncepcją Sceny Plastycznej KUL Leszka Mądzika i teatru organicznego Józefa Szajny. W takiej konwencji bowiem najpełniej mogłaby wybrzmieć sztuka malarki – w połączeniu ruchu ze spektaklem multimedialnym, w którym główną rolę odgrywałyby charakterystyczne dla malarki jaskrawe kolory, „irracjonalna kolorystyka” oraz motywy i ornamenty ludowe. Inspirujące były też nawiązania artystki do abstrakcyjnej sztuki Wasyla Kandinsky’ego – dotyczące teorii barw i ich zależności od muzycznej harmonii. Barwa może stanowić punkt wyjścia do improwizacji tanecznej, intensywna gama kolorystyczna stosowana przez malarkę mogłaby zatem zostać utożsamiona w tańcu z Bergsonowską *élan vital* – kreatywną energią, niepokromionym żywiołem. Taki teatr koloru i ruchu zainspirowany dynamiczną i wielobarwną sztuką Stryjeńskiej wywiedzioną wprost z polskiego folkloru, korespondowałaby z pewnością z eksperymentalną formą sztuki. Zasugerowała to wnuczka artystki, Martine Jaques-Dalcroze Sokołowska mówiąc, że współcześnie Stryjeńska zapewne „robiłaby performance”⁷.

W konsekwencji, również pod wpływem teoretycznych studiów, zaczęłam śledzić obecność wątków tradycyjnych i folklorystycznych w polskim tańcu. Ponieważ odnalazłam ich tak wiele, postanowiłam zebrany materiał opracować, poddać analizie i syntezie oraz sformułować konstruktywne wnioski.

Przedmiotem moich badań uczyniłam wybrane spektakle przedstawicieli polskiej sceny tańca lat 90., którzy często kontynuują swoją artystyczną działalność po dziś dzień, a ich praca w znaczący sposób wpłynęła na formowanie się rodzimej sceny tanecznej. Miejsce szczególne w tej grupie zajmują Polski Teatr Tańca prowadzony przez Conrada Drzewickiego oraz Śląski Teatr Tańca Jacka Łumińskiego, jako zespoły promujące narodowy styl polskiej choreografii – w tym miejscu próbuję również wskazać artystów kontynuujących taki sposób myślenia lub inspirujących się ich działalnością (Warszawski Teatr Tańca, Krakowski Teatr Tańca, w kontekście edukacyjnym Wydział Teatru Tańca w Bytomiu). W opracowaniu pojawiają się też inne równie ważne teatry tańca, w których repertuarze odnalazłam spektakle nawiązujące do wątków tradycyjnych i folklorystycznych (Teatr Tańca Alter, Sopotki Teatr Tańca, Kielecki Teatr Tańca, Polski Teatr Tańca kierowany przez Ewę Wycichowską, Bałtycki Teatr Tańca, Teatr Dada von Bzdülów czy artyści związani z Teatrem Bretoncaffe), które nie determinują jednak w sposób ciągły i jednoznaczny ich teatralno-tanecznej estetyki. Moje poszukiwania badawcze objęły również twórczość młodego pokolenia tancerzy

⁷ Z wywiadu przeprowadzonego przez Dorotę Jarecką, więcej czyt. : D. Jarecka, *Twarze. Zofia Stryjeńska*, [w:] „Wysokie obcasy” nr 45, 23 listopada 2008.

i choreografów – „pokolenia solo” (Kaya Kołodziejczyk, Agata Maszkiewicz, Ramona Nagabczyńska, Magdalena Przybysz, Iza Szostak, Karol Tymiński, Rafał Urbacki), jak również artystów doświadczonych, którzy jednak zdecydowanie zmienili profil swoich twórczych poszukiwań (Edyta Kozak, Mikołaj Mikołajczyk, Iwona Pasińska). Ich głos na temat tradycji, tożsamości narodowej i wpływu folkloru na funkcjonowanie artysty tańca wydaje się według mnie istotny. Są też soliści i zespoły próbujące dopiero swoich sił w tanecznym mainstreamie (Joanna Bezyłt, Grupa OFFHarnam, tancerze WTT w Bytomiu, Magdalena Widłak) również przywołujący w swych tanecznych poszukiwaniach aspekt tradycyjny. Interesujące wydają się też prace powstające na pograniczu różnych dziedzin sztuki, jak chociażby w przypadku działań Wojciecha Ziemilskiego czy Laboratorium Pieśni.

Materiał został opracowany w porządku chronologicznym, tak aby przedstawić proces ewolucji rozumienia kategorii tradycji i folkloru przez polskich choreografów, a następnie dokonać próby jego ewaluacji. Stąd historia współczesna poprzedzona została zarysem rozwoju polskiej sceny baletowej i tanecznej, ponieważ miała ona wpływ na twórczość wybranych przedstawicieli sceny tańca XX i XXI wieku. Prace inspirowane działaniami artystycznymi poprzedników umieszczałam w sąsiedztwie opisów spektakli i twórczych idei, do których nawiązują, również z zachowaniem porządku chronologicznego reinterpretacji. Pozwoliło to na ukazanie cech wspólnych oraz całkowicie nowych rozwiązań zastosowanych przez współcześnie pracujących choreografów. Większość analizowanych przeze mnie spektakli mogłam zobaczyć bezpośrednio, inne, te najstarsze, w formie zapisu cyfrowego. Ze względu na potrzebę sformułowania rzeczowego i dokładnego przekazu konsultowałam się też (w miarę możliwości) z choreografami w kwestiach dotyczących inspiracji i wpływu tematów tradycji na proces twórczy, sposobów budowania „ludowych wyobrażeń” za pomocą tanecznego języka oraz wykorzystania elementów folkloru w innych obszarach spektaklu.

2. Systematyka terminologii

Dla przejrzystości prowadzonych badań, właściwej klasyfikacji i opracowania zebranego materiału, konieczne jest uporządkowanie terminologii i jej systematyka zarówno w obszarze kultury tradycyjnej, jak i współczesnej sztuki tańca.

2.1. Kultura tradycyjna – kultura ludowa

Tradycja – definiuję ją za Józefem Stykiem, jako obejmującą te treści kultury, które dana zbiorowość lub struktura społeczna uznaje za szczególnie doniosłe dla swojej tożsamości, trwałości i rozwoju [...] obejmuje zarówno wytwory kultury materialnej, jak też elementy kultury społecznej oraz symbolicznej. Za treści tradycji uznaje się światopogląd, społeczne systemy wartości, wyznawana religia i typ religijności, zespoły akcentowanych i zinternalizowanych norm, obyczajowość, wzory zachowań społecznych i style życia. Najsilniejsze narastanie tradycji widoczne było w polskiej kulturze ludowej, w której światopogląd i system aksjonormatywny opierał się na czterech fundamentach: ziemi, rodzinie, lokalności i religii⁸.

Za Kazimierzem Dobrowolskim wprowadzam zaś pojęcie **kultury tradycyjnej**, funkcjonujące w etnografii i historii kultury, jako oznaczenie zasobów kulturowych przekazywanych zasadniczo drogą ustną, za pośrednictwem mowy i innych dźwięków, również za pomocą pokazu czynności i przedmiotów oraz środków mających charakter mechaniczny (pismo, druk, nuty i inne). W Europie, wykształciły się, jako rezultat podziału klasowego i są utożsamiane z chłopstwem⁹.

W zakresie pojęcia kultury tradycyjnej mieści się pojęcie kultury ludowej i folkloru – obie nazwy stosować będę zamiennie, traktując jako synonimy niezwykle wieloznacznego i złożonego zjawiska pozostającego w obszarze naukowych zainteresowań zarówno etnografów, socjologów, jak i antropologów oraz folklorystów.

Kultura ludowa – hasło podaję za Izabelą Bukrabą-Rylską, która traktuje ją jako ogół wytworów, wartości i znaczeń, wypracowanych lub choćby tylko używanych w ramach społeczności wiejskich. Zwraca również uwagę na fakt (jak wielu innych badaczy np. Anna Weronika Brzezińska), iż pozostaje ona przedmiotem zainteresowań zarówno akademicko-

⁸ J. Styk, *Tradycja w społecznym przekazie kultury*, [w:] *Tradycja dla współczesności. Ciągłość i zmiana*, tom 1: *Tradycja: wartości i przemiany*, Lublin 2009, s.19-21.

⁹ K. Dobrowolski, *Chłopska kultura tradycyjna*, http://pracownik.kul.pl/files/43215/public/kultury/dobrowolski_chlopska_kultura_tradycyjna.pdf, dost. 23.04.2015.

naukowych, jak również wyobrażenia potocznego¹⁰. Studiując publikacje dotyczące opracowań kultury ludowej¹¹ można zaobserwować, jak rozbieżne bywają wśród badaczy tego zjawiska poglądy na temat jej statusu i współczesnego sposobu istnienia. Dowiadujemy się więc, że kultura ludowa już nie istnieje, odeszła w przeszłość, umarła, żyje tylko jej mit. Być może nigdy nie istniała naprawdę bądź odeszła bezpowrotnie i jest skamieliną, skansenem. Nazywa się ją „piękną nieboszczką”, „przedziwnym widowiskiem”, „towarem na rynku usług symbolicznych”. Jednocześnie środowisko naukowe nadaje prawo dalszej egzystencji temu terminowi, ze względu na jego historyczną trwałość. Kulturę ludową traktuje się jako kategorię historyczną, której rozkwit przypadał na wiek XIX z przynależnymi jej cechami tradycjonalizmu, uniformizmu, religijności, mocnych więzi społecznych, magiczno-rytualnych obrzędów, znaczącej roli ludzi starszych, współzależności i zróżnicowania terytorialnego (Kazimierz Dobrowolski). Jej przejawy i obecność niektórych jej elementów można zaobserwować w rzeczywistości współczesnej. „Kultura ludowa funkcjonuje więc, ale została pokawałkowana, uległa rozbiciu i rozproszeniu. Nazywana wciąż ludową funkcjonuje nadal, chociaż nie w sposób tak jak niegdyś oczywisty, w zaskakującym rozpięciu, pomiędzy autentycznością i sztucznością, na styku folkloru i folkloryzmu, w stałej i trudnej relacji z kulturą popularną” – wyjaśnia Elżbieta Berendt¹². W nurcie akademickim dąży się więc do zaprezentowania przestrzennej i czasowej różnorodności kultury ludowej, podkreśla się jej regionalne różnice, a zadaniem etnografii staje się wyeksponowanie tradycji, kultury, obrzędowości i zwyczajów przypisanych do konkretnego terytorium. Z kolei w nurcie codziennym kultura ludowa bywa traktowana w sposób dość powierzchowny. Stała się egzemplifikacją modernistycznej „mody na ludowość” utożsamianej z egzotyką, malowniczością, archaicznością, mającą niewiele wspólnego z rzeczywistością pańszczyźnianego chłopca. Doprowadziło to do jej przewartościowania i zmiany funkcji na widowiskową, ludyczną, również do skomercjalizowania jej materialnych wytworów.

¹⁰ I. Bukraba-Rylska, *Kultura ludowa*, http://www.irwirpan.waw.pl/~ibukraba/r7_k1_rylska_2002.pdf, s.1, dost. 23.04.2015.

¹¹ Źródłem wiedzy była dla mnie praca zbiorowa *Kultura Ludowa. Teorie • Praktyki • Polityki*, pod red. B. Fatyga, R. Michalski, Warszawa 2014, szczególnie opracowania E. Berendt, A.W. Brzezińskiej, W.J. Burszty.

¹² E. Berendt, *Kultury ludowej życie i umieranie*, [w:] *Kultura Ludowa...*, dzieł. cyt. s.95.

2.2.Folklor – folkloryzm – folklorizm współczesny – folk

Równie płynne i wieloznaczne pozostają ramy terminologiczne pojęć folklor, folkloryzm, folklorizm współczesny stosowany wymiennie z pojęciem nowego folklorizmu miejskiego oraz folk.

Folklor – termin oznaczający kulturę umysłową ludu, o charakterze symboliczno-artystycznym, która jest przedmiotem analizy i badań samodzielnej dyscypliny naukowej wyodrębnionej w latach 30. XX wieku – **folklorystyki**. Łączy ona zjawiska z zakresu obrzędów, zwyczajów i wierzeń z kulturą artystyczną obejmującą literaturę ustną, muzykę i taniec. Folklor jest elementem tradycyjnym nawiązującym do reliktyw znikającego obyczaju chłopskiego, w tym sensie możemy uznać ten termin za synonimiczny wobec pojęcia kultury ludowej, którą zwyczajowo definiujemy właśnie jako folklor¹³. Józef Burszta typologizując folklor rozróżnił trzy jego współczesne odmiany:

- **zanikający folklor tradycyjny** (obejmujący klasyczne gatunki literatury ustnej oraz wokally muzyczne i choreograficzne relikty danej obrzędowości)
- **folklor współczesny – spontaniczny** (jako wyraz aktywności twórczej subkultur, ale obejmujący również przekaz interspołeczny zaspokajającej potrzeby międzyludzkiej komunikacji np.: pogłoska, plotka, toast i inne)
- **folklor rekonstruowany – stylizowany** (zjawisko wtórne, teksty i obrzędy wyuczone, opracowane stylistycznie i przedstawione w sytuacjach celowo zaaranżowanych np. występ kapeli śpiewaczych czy zespołów pieśni i tańca; zjawisko to określa się mianem **folklorizmu**¹⁴)

Folklorizm – rozwinął się w Polsce Ludowej, spełniał przede wszystkim funkcje ludyczne, polegał zaś na selekcji i dowolnym wyborze elementów pochodzących z folkloru ludowego i cytowaniu ich w oderwanym od pierwotnych znaczeń kontekście. Stał się częścią kultury masowej oraz narzędziem ludowej propagandy i władzy, która poprzez działalność zespołów folklorystycznych, masową produkcję wytworów materialnej sztuki upowszechniała tandetną i naiwną wizję ludowości, ponadregionalny i ujednolicony model polskiego folkloru. Przyczyniło się to do traktowania kultury ludowej jako zjawiska

¹³ *Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s.104-106.

¹⁴ J. Burszta, *Folklor*, [w:] *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, red. Z. Staszczak, PWN, Warszawa-Poznań 1987.

skostniałego i monolitycznego, który nie podlega ewolucji. Z drugiej strony instytucje takie jak Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego – Cepelia (od 1949) czy Stowarzyszenie Twórców Ludowych (1968) z pewnością miały na celu kultywowanie tradycji sztuki ludowej, reprezentowanie jej twórców i ich twórczości, niestety w dużej mierze ograniczyło się to do masowości produkcji, bylejąkości stylizacji, wtórności, spłyconego wizerunku ludowości w wydaniu komercyjnym i formie rozrywkowej. W środowisku naukowym pojawiają się skrajnie odmienne oceny tego zjawiska, a to przez jego wtórność wobec folkloru, powszechność, wybiórczość czy instytucjonalizację. Są w nim jednak i tacy naukowcy (Burszta), którzy akceptują folklorizm, jako obraz przemian i nowych kierunków rozwoju w obrębie tradycyjnej kultury ludowej. Za szczególną jego odmianę uznaje się stylizacje wysokoartystyczne, których przykładem są opracowania muzyki i pieśni ludowych przez wybitnych kompozytorów (m.in. Strawińskiego, Bartóka, Szymanowskiego).

Folklorizm współczesny¹⁵ – to termin zaproponowany przez Magdalenę Sztandare, oznacza próbę obcowania z kulturą wiejską, świadomy powrót do źródeł, silny rozwój regionalizmu, wzmożone zainteresowanie tradycją. Wiąże się to z jednej strony z powrotem do ludowości, propagowaniem alternatywnych kultur i stylów życia sięgających do jej pokładów, z drugiej zaś do czerpania z jej ideologii i form ekspresji, poszukiwanie tworzywa do twórczej adaptacji, transformacji czy redefinicji. Termin ten może być stosowany wymiennie z wprowadzonym przez Tomasza Rokosza pojęciem **nowego folklorizmu miejskiego**, które obejmuje takie zjawiska kulturowe jak folk czy próby rekonstruowania tradycji w nowym, miejskim kontekście. Nowe nastawienie wobec kultury ludowej wiąże się ze zmianą ustroju oraz transformacją społeczno-gospodarczą, w konsekwencji z podmiotowym jej traktowaniem, rozwojem badań nad ludowością autentyczną, refleksją nad ludową sztuką i folklorem. Nowy folklorizm miejski obejmuje różne działania artystyczne, które mają na celu „odnawianie tradycji”. Łączy się to z powrotem do źródłowych tekstów (Rokosz skupił się w swoich badaniach głównie na pieśniach i muzyce ludowej) i ich twórcze opracowanie lub też rekonstruowanie w nowym środowisku użytkowników i odbiorców. Określonym elementom tradycji artyści nadają nowe intencje i funkcje, jak podkreśla badacz, jest to świadome, „refleksyjne” wykorzystanie folkloru. Autor za *novum* kulturowe w obrębie folklorizmu miejskiego uznaje dwie grupy zjawisk:

¹⁵ Opracowanie definicji folkloru współczesnego, nowego folklorizmu miejskiego i folku na podstawie Encyklopedii Polskiego Folku, www.gadki.lublin.pl, patrz M. Sztandara, *Powrót do korzeni a moda*, T. Rokosz, *Oblicza folklorizmu we współczesnej kulturze – prolegomena*, dost. 24.04.2015.

folk i ruchy purystyczne. Dokonuje typologizacji zjawiska, w zależności od tego, w jakim pozostają one stosunku wobec kultury tradycyjnej, wyróżnił pięć podstawowych nurtów:

- drugi byt folkloru – wiejskie zespoły śpiewacze
- zespoły pieśni i tańca
- zjawisko folku
- rekonstrukcje folkloru w wykonaniu zespołów miejskich
- nurt teatrów alternatywnych i eksperymentalnych

Z przeprowadzonych przeze mnie badań wynika jednoznacznie, że artystom współczesnego teatru tańca (zainteresowanych ludowością) szczególnie bliskie są praktyki związane z kulturą folkową oraz działaniami teatrów alternatywnych, czerpiących inspirację z folkloru, w tym obszarze bowiem dochodzi do oryginalnego i zmodyfikowanego ujęcia wątków tradycyjnych.

Folk – nowe koncepcje wykorzystania i przetwarzania muzycznej kultury ludowej, które pojawiły się w Polsce pod koniec lat 70. W muzyce inspirowanej folklorem mieszczą się rozmaite jej odmiany: folk właściwy, folk-jazz, folk-rock, metal folk, muzyka korzeni, muzyka etniczna, world music (muzyka świata), a wspólne dla nich jest łączenie elementów folkloru z różnymi stylami muzyki rozrywkowej i przetwarzanie wyjściowego materiału. Różnice mogą być ilościowe i jakościowe (chodzi o procentowy udział materiału tradycyjnego, stopień jego przetworzenia oraz metody przetwarzania). Za tak luźnym potraktowaniem wzorca ludowego przemawia przede wszystkim swoboda artystyczna, której celem jest stworzenie „nowego systemu” inspirowanego się estetyką wiejską i twórczo modyfikującego jej dowolnie wybrane elementy. Obecnie pojęcie folku wydaje się mieć pojemniejszą formułę i obejmuje zjawiska o różnej proveniencji, wartości i funkcji, zawsze jednak nawiązują one do folkloru.

2.3. Współczesny teatr tańca – nowy taniec polski

Opisując zjawiska przenikania elementów kultury tradycyjnej w obszar tańca XX i XXI wieku zdecydowałam się na wprowadzenie terminów współczesny teatr tańca, nowy taniec polski.

Współczesny teatr tańca – termin ten zaproponował w podtytule swojej książki *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* Wojciech Klimczyk. Jak wyjaśnia, wspólnie z Igą Gańcarczyk, redaktorką linii teatralnej wydawnictwa Korporacja Ha!art: „To nie jeden konkretny rodzaj tańca współczesnego, ile teatralny horyzont zjawisk rozciągających się od opartej na intensywnej fizyczności, niezwykle teatralnej estetyki tańca flamandzkiego i niderlandzkiego, po minimalistyczną, nawiązującą do sztuki performance twórczość takich choreografów, jak Jérôme Bel czy Xavier Le Roy. Pomiędzy tymi ekstremami autor umieszcza paletę wyjątkowych działań artystycznych, jak choćby wyprowadzone z improwizacji choreografie Meg Stuart, ironiczny teatr fizyczny Chrisa Harringa czy wreszcie monumentalne spektakle Sashy Waltz. Pozostaje nam tylko mieć nadzieję, że panorama zjawisk opisanych w książce przyczyni się również do rozszerzenia definicji teatru, w którym na równych prawach funkcjonują ciało, ruch, obraz, dźwięk czy tekst. Stąd wybór tytułu, który zaciera podziały, a nie je sankcjonuje”¹⁶. Zamiennie używam terminu taniec współczesny, który mieści się w tej definicji, a najpełniej będzie odpowiadać zjawiskom w tańcu polskim lat 90.

Nowy taniec – termin ten wprowadzam za Joanną Leśniewską, Anną Królicą i Witoldem Mrozkiem. W 2004 roku uruchomiony został z inicjatywy Leśniewskiej kuratorski program Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu, dzięki któremu wypromowani zostali najciekawszy przedstawiciele młodej polskiej choreografii, niezależnie Królica i Mrozek uruchomili wortal Nowy Taniec.pl (działał w latach 2006-2012), który stał się opiniotwórczym medium. Termin ten najpełniej i najtrafniej oddaje specyfikę i dynamikę rozwoju polskiego tańca współczesnego w XXI wieku, używany jest powszechnie przez środowisko taneczne, pojawia się konsekwentnie w myśli teoretycznej (m.in. w tekstach Julii Hoczyk, Jadwigi Majewskiej, Joanny Szymajdy, Magdaleny Zamorskiej i innych). Posługuję się nim w odniesieniu do tych prac powstałych w nowym milenium, które charakteryzuje

¹⁶ W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków 2010, s. 5-9.

interdyscyplinarność oraz awangardowe i eksperymentalne podejście do materii spektaklu. Również za Mrozkiem i Królicą używam pojęcia **pokolenie solo**, kategorii odnoszącej się do twórczości nowej generacji niezależnych artystów pracujących w estetyce nowego tańca¹⁷.

¹⁷ Zob. A. Królicą, *Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowach z Anną Królicą*, Kraków 2013, s. 9-25.

3. Moda na ludowość

3.1. Tradycje ludowe w różnych obszarach życia społecznego i kulturalnego

We współczesny taniec wpisana jest interdyscyplinarność, która przejawia się w chęci eksperymentowania czy wchodzenia w dialog z innymi dziedzinami ludzkiej aktywności. Nie ma już chyba obszaru ludzkiego życia i wiedzy o człowieku, której nie eksplorowałby artysta tańca. Jego immanentną cechą jest chęć ciągłego poszukiwania, ciekawość, permanentna ewolucja, śmiałość we wprowadzaniu innowacji, które nie wykluczają wcale odwoływania się do osiągnięć poprzedników czy w ogóle do historii ludzkości, by przywołać słowa jednej z przedstawicielek nowego tańca Ramony Nagabczyńskiej, która przy okazji pracy nad spektaklem *Re:akumulacja* skonstratowała, iż „dorobek przeszłości jest źródłem bez dna, a nie hamującym ograniczeniem”.

Uczestnicząc, jak określa to Michel Foucault, w „dyskursach ponowoczesności”, choreograf/tancerz staje się również obserwatorem statusu tradycji we współczesnej kulturze, nasilającym się ruchu społecznym i kulturowym, upowszechniania i kultywowania wartości tradycyjnych, swoistej „mody na ludowość”. Przejawia się to szczególnie w chęci obcowania z kulturą wiejską, świadomym powrocie do źródeł, promowaniu ekologicznego i tradycyjnego stylu życia. Dynamicznie rozwijają się ruchy *slow food*¹⁸ czy przybyła ze Stanów Zjednoczonych koncepcja budowy glinianych domów zgodnie z ideą życia w symbiozie z naturą. Rozwijają się gospodarstwa agroturystyczne, promuje się tradycyjne rzemiosło i rękodzieło w formie rekonstruowania prostych zajęć gospodarskich dla celów rozrywkowych i edukacyjnych. Sprzyja to bardzo popularnemu na Zachodzie Europy rozwojowi regionalizmu, powrotowi do ludowości, etnoinspiracjom.

W obszarze działań artystycznych materiałem do twórczej pracy są zarówno gotowe wiejskie wytwory, formy, ludowe wzornictwo i oryginalne motywy, jak również ideologia życia wiejskiego, w tym szczególnie życie zgodne z rytmem przyrody, wszelkie dobra płynące z natury. Sięganie do zasobów ludowości nie jest w kulturze polskiej zjawiskiem nowym, w szczególności inspirowała ona artystów romantycznych i młodopolskich czy dwudziestolecia międzywojennego zarówno w obszarze literatury (Mickiewicz, Norwid, Wyspiański, Leśmian), muzyki (Moniuszko, Chopin, Szymanowski, Lutosławski) i sztuki

¹⁸ *Slow food* to międzynarodowa organizacja *non profit* powstała w 1986 roku we Włoszech, wspierająca regionalnych producentów żywności, jakość i oryginalną markę, która ma na celu ochronę prawa do smaku, więcej na stronie www.slowfood.pl.

(Witkiewicz, Stryjeńska, Skoczylas). Tendencje te pozostają również wyraźne w twórczości współczesnych artystów. W literaturze reprezentowane będą między innymi w nurcie chłopskim (Myśliwski, Redliński, Nowak, Bereza), w kinematografii (Kolski, Rybkowski, Antczak, Leszczyński), w muzyce (Osjan, Syrbacy, Kwartet Jorgi, Kapela ze wsi Warszawa, Trebunie-Tutki, Krzywa Grzywa), w sztuce (Hasior, Ołowska, Kowalska, artyści nurtu street art sięgający po modne korzenie i akcenty etniczne np. Fundacja Urban Forms). Nawiązania do polskiej kultury ludowej pojawiają się również we współczesnym wzornictwie, architekturze, modzie, reklamie i rozrywce. Sięgając po folklorystyczne wzory artyści projektują stroje i biżuterię, meble i tkaniny, zabawki dla dzieci, a w programach telewizyjnych promuje się pozytywny (naiwny) wizerunek rolnika, który „szuka żony”. Prof. R. Sulima, w przywołanym we wstępie pracy wywiadzie, mówi wręcz o teatralizowaniu figury chłopa, który stał się atrakcją „czwartej władzy” w stylu *glamour* w serialach takich jak *Ranczo* czy *U pana Boga za piecem*. Prowadzi to niestety do prezentowania w mediach splotu i uschematyzowanego wizerunku ludowości. Moda na przetworzoną ludowość często ogranicza się do jej umasowienia i komercjalizacji, a także utylitarne i instrumentalnego traktowania. Obserwujemy zjawisko, które Piotr Korduba określił jako „ludowość na sprzedaż”¹⁹. W książce pod tym tytułem opisał fenomen polskiego folkloru i wiejskiego wzornictwa w krajowym designie i modzie międzywojnia, także czasów PRL-u. To zainteresowanie ludowością autor jednoznacznie połączył z ideologią, polityką i programem gospodarczym socjalistycznego państwa (o czym w kontekście tańca w dalszej części pracy). Odbiorca współczesnej kultury obserwuje proces, w którym kategoria ludowości może zostać zaanektowana przez dzieło sztuki, ale również stać się przedmiotem użytkowym podporządkowanym prawom marketingu i rynkowej sprzedaży. Wśród tych wytworów materialnych można odnaleźć projekty wyjątkowe: jak Pawilon Polski na Wystawę Światową w 2010 roku w Szanghaju, którego elewacja zainspirowana została motywem ludowej wycinanki, zaprojektowany przez architektów z pracowni WWAA, będący kontaminacją wpływów polskiego i ukraińskiego folkloru logotyp Euro 2012, klocki drewniane Kaszubebe, ażurowe dywany mohohej! Firmy Moho Designe. Za tymi propozycjami stoją wyśmienite pomysły, nowoczesny etnodesign, wysoka jakość użytych materiałów i perfekcja wykonania.

¹⁹ P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, Warszawa 2013.

3.2. Folklo i folklorizm w polskim teatrze współczesnym

Poprzez szczególne związki między polskim tańcem a polskim teatrem, wzajemną siłę oddziaływania, co Jadwiga Majewska nazwała „teatralnością polskiego tańca i tanecznością polskiego teatru”²⁰, przyjrzałam się dokładniej wątkom ludowym w polski teatrze współczesnym. Interesująca, z punktu widzenia moich poszukiwań, okazała się nakreślona przez Majewską historyczna perspektywa współczesnej sztuki tanecznej odwołująca się do tradycji dramatu romantycznego, tańca ludowego oraz „teatru przemiany”²¹, które legły u podstaw nowej formy scenicznej, jaką był stworzony przez Henryka Tomaszewskiego teatr ruchu, który z kolei, jak wnioskuję autorka stał się teatralnym źródłem dla tańca w Polsce. Zwróciłam szczególną uwagę i rozwinęłam wątek ludowej genezy poszukiwań teatralnych w obszarze ruchu. Początku tych nawiązań trzeba szukać w teatrze oświeceniowym. Elementy ludowej obyczajowości, folklor w formie pieśni i motywów tanecznych stały się częścią teatralnej wizji Wojciecha Bogusławskiego – dyrektora Teatru Narodowego w Warszawie, ojca polskiego teatru, twórcy dzieła uznanego za pierwszą operę narodową. W klasycystycznym dziele operowym *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794) Jan Stefani połączył muzykę klasycyzmu z polską muzyką ludową, a wątki chłopskie zawarte są również w librecie. Majewska zakłada również, że romantyczna literatura teatralna XIX wieku odwołująca się często do obrzędowości w przebiegu akcji scenicznej, do ludowych i religijnych rytuałów, stał się wzorem dla całego późniejszego rozwoju sztuk performatywnych w Polsce, także tańca. Ludowość w formie tanecznej metafory powróciła w modernistycznej sztuce w *Weselu* Wyspiańskiego (1901). Ważną częścią konstrukcyjną tego dramatu jest wątek taneczny, o którym autorka pisze: „Zaprojektowane przez niego [Wyspiańskiego – A.B.] sposoby ruchowego bycia na scenie – spontaniczny korowód, ikoniczna gestyka, metateatralna szczerść – staną się wzorem dla partytur Osterwy i Schillera, Grotowskiego i Kantora, Swinarskiego i Grzegorzewskiego [...] Od czasu *Wesela* taniec w teatrze [...] staje się tematem i sytuacją egzystencjalną [...] Ten taniec , formalnie

²⁰ J. Majewska, *Henryk Tomaszewski – u teatralnego źródła tańca w Polsce*, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzeniateatru/881/henryk_tomaszewski_%E2%80%93_u_teatralnego_zrodla_tanca_w_polsce/, dost. 14.03.2015,

²¹ Termin wprowadzony przez Dariusza Kosińskiego [w:] *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007. Autor sytuuje idee teatru i praktyki twórcze Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, Osterwy i Limanowskiego oraz Grotowskiego we wspólnej dziedzinie, którą nazywa „polskim teatrem przemiany”. Za podstawowy jego wyznacznik uznaje ściśle połączenie sztuki i religii, duchowość i artyzm tworzą tutaj dynamiczną równowagę, wzajemnie przekształcając się. Charakterystyczną cechą dla realizacji poszczególnych projektów w „teatrze przemiany” jest również bezpośrednie doświadczanie i „czynienie”, działania o charakterze metacodziennym, często z udziałem świadków, tym samym autor umieszcza go w tradycji szerszej – performatywnej.

ludowy, staje się więc sam w sobie, nie zaś mimetycznie, realnym odtworzeniem rytuału narodowo-religijnego na deskach scenicznych, tym archeologiczno-archaicznym aktem odsłaniając przy okazji ludowe i liturgiczne źródła oryginalnie polskiego pomysłu na teatr... nowoczesny”²².

Ciekawym w przyjętej perspektywie badawczej ruchem artystycznym była działalność amatorskich teatrów ludowych, traktujących dziedzictwo wsi, jako twórczy materiał i bazę dla kształtowania wiejskiej sceny teatralnej, nie stroniącej wcale od projektów awangardowych. Animatorem tego artystycznego ruchu był Jędrzej Cierniak – działacz oświatowy, pedagog, który nawiązał w latach 20. współpracę z pierwszym teatrem laboratoryjnym w Polsce – „Redutą” Juliusza Osterwy i Mieczysława Limanowskiego, także z Leonem Schillerem wybitnym polskim reżyserem, krytykiem i teoretykiem teatralnym. Dla wszystkich punktem zbieżnym okazała się tematyka ludowa, obrzędowość i eksperyment w teatrze. Z jednej strony Jędrzej Cierniak popularyzując teatr ludowy odwoływał się do uniwersalnych aspektów kultury chłopskiej, pielęgnując atmosferę wzniosłości i święta, akcentując zbiorowość przeżycia. Chciał tworzyć widowiska (w formie) na wskroś nowoczesne, bliskie doświadczeniom podejmowanym przez środowisko awangardowe. Interesował się eksperymentami „Reduty” w obszarze repertuaru, scenografii, metod pracy z aktorem, inspirował również działaniami Emila Zegadłowicza, którego sztuki nawiązywały do poetyki ludowych misterii. Z drugiej zaś teatry miejskie Osterwy czy Schillera czerpały z ludowej idei obrzędowości i wspólnotowości dążąc do wykreowania „teatru monumentalnego”, którego odbiorcami stałaby się również społeczności wiejskie, akcentując w ten sposób autentyczność zbiorowego przeżywania widowiska i potraktowanie teatru jako zjawiska społecznego. „Sojusz wielkomięjskich eksperymentatorów z chłopskim społecznikiem [Jędrzejem Cierniakiem – A.B.] wynikał z podobnych dążeń, choć nieco inaczej akcentowanych. Oni chcieli, by «teatr narodowy» zwrócił się do mas ludowych, by stał się teatrem bazującym na zbiorowych emocjach i czerpał z autentycznych tradycji ludowych (Schiller już w 1919 roku wystawił *Szopkę staropolską*, która w «Reducie» przybrała postać *Pastorałki*. Cierniak zaś dostrzegł w kulturze ludowej inspirujący «materiał» artystyczny, wśród mieszkańców wsi twórców i odbiorców monumentalnych widowisk, zaś w amatorskim teatrze potencjał «obywatelski»²³.

²² J. Majewska, dzieł.cyt.

²³ R. Okraska, *Folklor i awangarda*, <http://nowyobywatel.pl/2014/11/28/folklor-i-awangarda-2/>, dostęp 25.04.2015.

W ramach utworzonego w 1929 roku Instytutu Teatrów Ludowych Cierniak podjął m.in. prace badawcze nad dokumentowaniem teatralnych aspektów kultury ludowej, opublikował również dramaty sceniczne w treści i formie nawiązujące do ludowości (*Powsinogi beskidzkie* Zegadłowicza). W idei teatru ludowego folklor miał być egzemplifikacją tożsamości, poczucia siły i własnej wartości chłopów. Miał odwoływać się nie do powierzchownych emblematów, a najgłębszych pokładów religijności i obrzędowości niezmiennie związanych z rytmem przyrody, uformowanych w postaci nowoczesnych, masowych widowisk, dla których sceną często stawały się fragmenty krajobrazu, a rolę aktorów odgrywali aktywnie uczestniczący w widowisku mieszkańcy wsi.

O wpływach kultury chłopskiej, czerpaniu inspiracji z folkloru w teatrach awangardowych lat 60. i współczesnym teatrze instytucjonalnym pisała Joanna Ziółkowska²⁴ wskazując na różne sposoby działania grup teatralnych. Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego czy Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego skierowały swoją uwagę na rytuał, zjawiska parateatralne, ideę wędrówki, spotkania i wspólnotowości w procesie kreacji i zgłębiania wiedzy na temat środowisk lokalnych. W praktyce były to badania terenowe środowisk wiejskich, etnograficzne objazdy w poszukiwaniu gestów, pieśni, opowieści, elementów obrzędowych. Inspiracją dla tworzenia spektaklu mogła być również atmosfera wspólnoty wiejskiej, jej realia i obyczajowość, wartości moralne i etyczne, przenikające się systemy wierzeń. Zawsze interpretowane w oryginalny sposób, często w zmienionym kontekście (Teatr Drogi). Okres Prateatru i Teatru Źródeł Grotowskiego oraz czas Wypraw Gardzienic, to aktywna działalność teatralna charakteryzująca się zwrotem ku naturze, ekologii, poszukiwaniu inspiracji w obrębie etnologii i etnografii, docenienie kultur lokalnych, „żywy kontakt” ze społecznością tradycyjną. Na fali kontrkultury Teatr Laboratorium uprawiał „kulturę czynną” sięgającą do folkloru jako źródła „autentyzmu przeżyć”²⁵ – mającego zapewnić jedność z przyrodą i jej rytmem, poznanie pozaracjonalne i intuicyjne, skłonność do kontemplacji i mistycyzmu, programowe ubóstwo i odrzucenie wartości materialnych (np. warsztat „Special Project” czy „Przedsięwzięcie Góra”), gdzie działanie wiązało się z konsekwentnym „wychodzeniem z Teatru” na rzecz akcji performatywnych, gdzie akcent położony był na pracę z ciałem, współdziałanie, odkrywanie i przyporządkowanie do teatru archaicznych pieśni. Staniewski z kolei traktował przestrzeń tradycyjną jako „naturalne środowisko teatru”, celem Wypraw uczynił bowiem intensywny

²⁴ J. Ziółkowska, *Folklor i folklorizm w polskim teatrze współczesnym*, UAM w Poznaniu, Wydział wiedzy o teatrze, Poznań 2013.

²⁵ Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s.304-305.

kontakt z naturą i lokalnym środowiskiem. Rozwinął w tym czasie ideę Teatru Ziemi i ekologii teatralnej, kładącej szczególny nacisk na badania wielokulturowości, dystansu wobec cywilizacji, odnajdywanie reliktyw zamierającej kultury, budowanie zespołu w oparciu o współpracę i współodpowiedzialność. Czerpanie z ludowości w przypadku OPT Gardzienice polegać miało na krytycznym podejściu do jej wytworów, twórczym przetworzeniu, łączeniu wiedzy z praktyką na temat folkloru lokalnego, który podlegał, by użyć słów Zbigniewa Herberta „alchemicznej transmutacji”.

Z działalności Grotowskiego i Staniewskiego inspiracje czerpali inni twórcy, którzy ośrodkiem swoich teatralnych praktyk uczynili folklor. Wśród nich są grupy inspirujące się ludową muzyką i pieśnią, uniwersalnością jej języka (Teatr Pieśni). To np. Nomadowie Europy – rodzinny teatr Jacka i Alicji Hałasów nawiązujący w swych spektaklach do nurtu *in crudo* (wierne rekonstruowanie pieśni i muzyki), Teatr Pieśni Kozła, który uwypuklając Nietcheańską ideę „dionizyjskiego żywiołu” odsyła nas do początków teatru i jego związków z pieśnią, a także Teatr Wiejski Węgajty prowadzący badania nad wieloetniczną tradycją muzyczną na obszarze Polski, Słowacji, Białorusi, Ukrainy i Macedonii. Innym jeszcze źródłem dla teatrów awangardowych było ustne podanie, gawęda, szczególnie sposób narracji ludowej, uznany za gatunek folklorystyczny, doskonale odzwierciedlający cechy kultury ludowej (Teatr Gawędy). Gawęda służy tu zrekonstruowaniu historii, oprócz wymiaru artystycznego posiada również walor edukacyjny i terapeutyczny (istotne są tu spotkania międzypokoleniowe, pielęgnowanie pamięci o tradycji i folklorze, zgłębianie lokalnej historii), jak w przypadku Teatru Sejneńskiego.

We współczesnym polskim teatrze repertuarowym folklor pojawia się rzadziej, ale pełni istotną rolę w budowaniu przenikliwego obrazu kondycji człowieka XXI wieku. Jest znakiem powrotu do rytualnych korzeni teatru i wykorzystaniem jego elementów (uniwersalność, alegoryczność), jako aktualnych i ponadczasowych. Jak twierdzi Richard Schechner, cechy rytuału wykorzystywane są w większości współczesnych przedstawień teatralnych, gdyż „rytuał to zachowanie zwykłe, które przez kondensację, przesadę, powtórzenie, rytm przetworzone zostaje w sekwencje o wyraźnym celu – co przypomina teatr, bo w teatrze zachowania także są powtarzalne, skondensowane, przesadne oraz zrytmizowane”²⁶. Coraz więcej też jest odniesień do zagadnień historycznych ukazanych w perspektywie kulturowej, społecznej, politycznej, a dotyczą one zbiorowej pamięci, wiedzy na temat polskości, tożsamości, narodowych mitów i fantazmatów. Dla dramaturgów i reżyserów istotne wydają

²⁶ M. Steiner, J. Degler (red.), *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Wrocław 2003, s.219.

się wątki związane z kondycją i obecnością w przestrzeni społecznej „współczesnych Kolbergów”, kwestie dysonansu pomiędzy ukazaniem wsi jako prowincji mentalnej, chęci wyparcia rodzimych rytuałów na rzecz obcych tradycji, a tęsknota za tym co swojskie, utożsamianie się z autentycznością wsi, jej naturalizmem i bezpretensjonalnością, poruszanie się w obszarze ludowej wyobraźni i wierzeń. Wyraźne akcenty folklorystyczne odnajdziemy w *Utworze o matce i ojczyźnie* w inscenizacji Marcina Libera, gdzie dla zobrazowania konfliktu międzypokoleniowego między matką a córką, wojennej traumy, ksenofobicznego nastawienia wobec mniejszości żydowskiej za pomocą techniki videoatru, reżyser wprowadza ludowy chór (krakowsko-góralski) komentujący i oceniający zdarzenia. Skandując antysemickie hasła, bluźnierstwa, opluwając historię i świat, staje się on sednem polskiego zakompleksienia, agresji i uprzedzeń. Z kolei w twórczości dramatycznej Tadeusz Słobodzianka (szczególnie w okresie działań Towarzystwa Wierszalin – profesjonalnego, niepaństwowego teatru) widać fascynację dziedzictwem kulturowym i religijnym polsko-białoruskiego pogranicza, czerpanie z legend i opowieści ludowych regionu, jak w przypadku *Proroka Ilja*. Jest to historia wyreżyserowana przez Ondreja Spišaka inspirowana dziejami Eliasza Klimowicza, który uważał się za biblijnego proroka Ilię i założył w Wierszalinie nową stolicę świata. Dramat stał się też punktem wyjścia do rozważań na temat fanatyzmu religijnego i nienawiści rasowej. Tymczasem artystyczny duet Moniki Strzępki (reżyser) i Pawła Demirskiego (dramaturg) przywołuje symboliczną dla polskiej historii i literatury postać chłopskiego buntownika Jakuba Szeli (*W imię Jakuba S.*) poszukując przyczyn współczesnej sytuacji politycznej i ekonomicznej w wiejskiej mentalności Polaków (co łączy się z przedstawianą wcześniej tezą o chłopskiej genealogii polskiego społeczeństwa obywatelskiego) i płynącego stąd ryzyka pogubienia się w prawach rządzących gospodarką wolnorynkową. Twórcy spektaklu w neoliberalizmie widzą powtórkę z pańszczyzny. Obalają też mity i pretensje dotyczące szlacheckiego pochodzenia Polaków prezentując społeczeństwo będące „potomkami niewolników”. Proponują dyskusję na temat kultury chłopskiej i jej miejsca w budowaniu nowej tożsamości. Zderzony z tym zostaje obraz Polaka chama, pijaka, ksenofoba, ignoranta, gorliwego katolika tradycyjnie łączony z ludowością, odwołujący się do stereotypowych wyobrażeń, znaków i symboli folkloru utrwalonych w dobie PRL-u.

Natomiast w Szekspirowskiej *Burzy* wyreżyserowanej przez Krzysztofa Warlikowskiego pojawiają się, w czasie zaślubin Mirandy i Ferdynanda, zamiast postaci z greckiej mitologii, łowiczanki, które są strażniczkami tradycji i autentycznego obrzędu witania weselników chlebem, solą i wódką. Uniwersalna opowieść zostaje tym samym osadzona w konkretnym

kontekście obyczajowym i w rzeczywistości, z którą nie do końca współczesny widz chce/ może/umie się identyfikować. Reżyser pozostawia tę kwestię otwartą.

Również Agnieszka Korytkowska-Mazur sięga po literaturę o tematyce ludowej, konkretnie po balladę chłopską z czasów Peerelu Wioletty Grzegorzewskiej. W *Gugulach* ukazuje polską wieś sięgając po stereotypowe wyobrażenia z cepelii, elementy teatru obrzędowego, ludowy pogański zabobon, ale i nostalgiczną refleksję na temat prowincjonalnego świata z przeszłości, angażując do współpracy folkową Transkapełę i choreografa Macieja Zakliczyńskiego.

Świetnym przykładem odwołań do materialnych zasobów sztuki ludowej w teatrze jest scenograficzna praca Adama Kiliana, który do sztuki naiwnej nawiązywał inspirując się drewnianymi rzeźbami, malowidłami na szkle, wikliną, czystą, wyrazistą kolorystyką ludową, polską szopką. Monika Rębiałkowska z kolei - autorka scenografii i kostiumów, historyk sztuki. W ramach projektu fundacji Ari Ari z Bydgoszczy „Puste Noce. Archaizmy ludowe na Kujawach”, programu edukacyjnego skierowanego do dzieci i młodzieży mającego na celu m.in. wykorzystanie zagadnień tradycji do stworzenia multimedialnego spektaklu „Puste Noce – rekonstrukcje tradycyjnych pieśni, tańca i muzyki ludowej”, opracowała oryginalne kostiumy i scenografię inspirowane sztuką regionu kujawskiego: obrzędem Pustych Nocy (ten wątek ludowy powróci jeszcze w pracy), wnętrzem tradycyjnej izby chłopskiej, ornamentyką piaskowych kobierców usypywanych na ziemi przed chałupą i wewnątrz izby z okazji ważnych świąt rodzinnych i ceremonii oraz wzorów kwiatowych na skrzyniach posagowych. Są to realizacje współczesne, z symbolicznym tylko zaznaczeniem regionalności, mające na celu tworzenie oryginalnych adaptacji archaizmów ludowych.

Kreśląc te mapę wpływów, odwołań i inspiracji kulturą ludową chciałam pokazać, że zjawisko to funkcjonuje w różnych wymiarach, jest wieloznaczne i może być interpretowane na różnych poziomach: raz stając się ornamentem, innym razem cytatem, w innym jeszcze przypadku zbiorem wartości wykorzystywanym w rozmaitych kontekstach. Prof. Czesław Robotycki diagnozując naturę współczesnej kultury zwraca uwagę na jej zideologizowanie, zmienność i wielość oglądów świata, w którym „nowa kultura ludowa” funkcjonuje jako „metatekst interpretacyjny i odnosi się wówczas do wartości i idei [...] jako materiał dla kultur alternatywnych sięgających do pokładów ludowości, jej form ekspresji [...] Kultura ludowa jest rodzajem nowego mitu, a nie rzeczywistością. Jest zbiorową opowieścią

o przeszłości formującą niektóre sfery światopoglądu. Bywa wartością i podstawą krytycznych ocen współczesnych zachowań”²⁷.

Na podstawie zebranego materiału teoretycznego, rozmów z artystami współczesnego teatru tańca, a przede wszystkim w bezpośredniej konfrontacji z ich sztuką mogę stwierdzić jednoznacznie, iż w obszarze twórczych zainteresowań choreografów znajdują się kwestie dotyczące badań i wpływu tradycji na społeczeństwa późnej nowoczesności, jej znaczenia dla kształtowania się tożsamości zbiorowej i indywidualnej, próby definiowania „tradycji żywej” i „tradycji nowej”.

²⁷ Cz. Robotycki, *O kulturze ludowej: nigdy nie było? Jest czy jej nie ma?*, [w:] *Kultura ludowa...* dzieł.cyt.,s.82-83.

4. Folklor w tańcu współczesnym na świecie

Momentem przełomowym dla rozwoju tańca współczesnego była, obok prekursorów François Delsarta, Emila Jaques-Dalcroze'a oraz Isadory Duncan, działalność Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa, szczególnie zaś choreograficzna praca jednego z tancerzy – Wacława Niżyńskiego. Choć stworzył zaledwie cztery balety, z czego ostatni nie został nawet dokończony, to właśnie on, według m.in. niemieckiej badaczki i historyczki tańca Sabine Huschke, zainicjował nową kulturę tańca spajającą dwie tradycje: balet i taniec współczesny. *Le sacre Du printemps* (1913) stało się baletem wszechczasów, dziełem w swoim czasie niezwykle nowatorskim, które inspirację, zarówno w warstwie muzycznej, choreograficznej i scenograficznej, czerpało z odwołania się do pogańskich obrzędów i ludowych zwyczajów dawnej Rusi. Zrodziło się, jak zapisała w swoich wspomnieniach Marie Rambert współpracująca z Niżyńskim przy *Święcie wiosny*, arcydzieło muzyczne i choreograficzne zarazem²⁸. Kompozycję Strawińskiego uznaje się za „nowy testament” muzyki współczesnej stanowiącej przełom w sztuce awangardowej, choreografię zaś określa mianem „tanecznego Hamleta” czy „tanecznego apokryfu”. Niewątpliwie to kulturowy fenomen i taneczno-muzyczny mit, który do dziś inspiruje najwybitniejszych choreografów. W czasie konferencji z okazji obchodów stulecia *Święta wiosny*²⁹ Joanna Szymajda, przedstawiła w swoim wykładzie trzy realizacje tej choreografii³⁰, będące przykładem niesłabnącej siły oddziaływania tego scenicznego obrazu: pracę Milicent Hodson, która jest wierną rekonstrukcją pierwotnego dzieła, dziś w opinii wielu historyków, teoretyków i artystów praca posiadająca jedynie wartość historyczną i dokumentacyjną (pisali o tym m. in. Anna Królicza, Jacek Marczyński, wypowiedział się Krzysztof Pastor zwracając uwagę na krępujące i przesłaniające ekspresję tancerzy niewątpliwie piękne i oryginalne kostiumy); choreografię Maurice'a Bejarta uznaną za jedno z doskonalszych i uniwersalnych przepisów oryginału oraz

²⁸ M. Rambert, *Żywe srebro*, Warszawa 1978, s.70.

²⁹ Ogólnopolska konferencja naukowa *ŚWIĘTO WIOSNY. Wiosna modernizmu europejskiego* odbyła się w Łodzi w dniach 8-9 maja 2013 roku. Zorganizowana została przez Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstusa Bacewiczów w Łodzi (Katedra Teorii Muzyki), Uniwersytet Łódzki (Instytut Kultury Współczesnej) oraz Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie. Konferencja w całości poświęcona była zagadnieniom wokół tematu *Święta wiosny* ujętym w perspektywie kulturoznawczej i muzykologicznej. Wśród prelegentów znaleźli się m.in. prof. Małgorzata Leyko, dr Joanna Szymajda, prof. Bogdan Banasiak, dr Dariusz Leśnikowski oraz Tomasz Rodowicz z teatru CHOREA.

³⁰ Krzysztof Pastor dyrektor Polskiego Baletu Narodowego Teatru Wielkiego Opery Narodowej zaproponował widzom *Wieczór baletowy w trzech częściach*, który miał swoją premierę 11 czerwca 2011 roku i był wydarzeniem bez precedensu w skali światowej: prezentacją *Święta wiosny* Strawińskiego w trzech różnych wersjach scenicznych.

pracę Emanuela Gata, izraelskiego artysty, który zainspirowany kubańskim tańcem ludowym połączył elementy salsy z ruchem współczesnym.

W sumie powstało już ponad dwieście realizacji tanecznych inspirowanych się oryginałem, wśród nich prace Piny Bausch, Angelina Preljocaja, Karole Armitage, Sashy Waltz, Xaviera Le Roya, Klause Obermaiera, Daniela Léveillé'a, Yvonne Rainer, Raimunda Hoghe czy Tero Saarinen – artystów poruszających się w odmiennych stylach i estetykach. Starsze realizacje, często neoklasyczne, włączane są do repertuaru narodowych scen baletowych, wersje nowsze, mocno oddalające się, a nawet odcinające od pierwowzoru, można oglądać chociażby w trakcie poznańskiego Festiwalu Wiosny, który od 2006 roku promuje oryginalną formułę spotkania z wybitnymi twórcami i ich dziełami, dla których impulsem była praca Strawińskiego, Niżyńskiego i Roericha. Na stronie internetowej festiwalu czytamy: „staje się on corocznym «sprawozdaniem» ukazującym rozmiary fascynacji artystycznego świata *Świętem wiosny*, jednym z najbardziej kontrowersyjnych utworów sztuki współczesnej i – jak się okazuje – jednym z najbardziej inspirowanych twórczo”³¹. W kontekście prowadzonych badań nurtujące okazało się dla mnie pytanie co powoduje, że prawie wszyscy współcześni artyści sięgają po ten arcybalet. Z pewnością czynnikiem decydującym o jego długowieczności jest potraktowanie *Święta wiosny* jako symbolu transgresji – chęci odkrywania, przekraczania granic, przełamywania konwencji, oczekiwań i przyzwyczajęń publiczności (Witold Mrozek) czy potraktowanie tego *opus magnum*, jako rodzaju dyskursu i wyzwania, z którym każdy artysta chce się zmierzyć (Thomas Hahn). Jest to niewątpliwie dyskurs z tradycją, a kulturotwórczy i płodny okazuje się temat – rytuał, pogańskie obrzędy, ludowe zwyczaje ujęte w bardzo różnorodny sposób i ukazane we współczesnym kontekście, „kolejne wersje urastają do rangi rytuału, ceremonii, nadającej ciągłość, a nawet sens historii tańca” (Anna Królicza).

Istotny dla mnie był oczywiście udział polskich artystów w tworzeniu tej historii oraz potraktowanie tematu tradycji i rytuału jako pierwiastka kreacyjnego – więc odchodząc więc na chwilę od głównego wątku, aby przedstawić pokrótce polskie reprezentacje tego tematu. Długo, bo do 2010 roku mogliśmy zobaczyć zaledwie kilka interpretacji *Święta wiosny* wśród rodzimych twórców. Między nimi choreografię **Ewy Wycichowskiej** z 1993 roku, dla **Polskiego Teatru Tańca**, którą artystka uzależniła całkowicie od partytury muzycznej: „stałam się niewolnicą Strawińskiego, uznałam, że wszystko wypływa z muzyki i potraktowałam ją bałwochwalczo”³², video-instalację *Święto wiosny* **Katarzyny Kozyry**

³¹ Festiwal Wiosny, www.facebook.com/festiwalwiosny, dostęp 25.05.2015.

³² Z wywiadu z Ewą Wycichowską dostępnego na stronie www.ptt-poznan.pl, dostęp 08.06.2015.

(1999-2002) opartej na muzyce oryginału i nawiązującej do idei oryginalnego baletu z wykorzystaniem animacji realizowanej metodą poklatkową. Artystka jako reprezentantka sztuki krytycznej ukazała w swojej pracy rytualne znaczenie cielesności, tematem uczyniwszy niekończący się cykl narodzin i śmierci, rolę tancerzy powierzając ludziom starym, zniedołężniałym, próbującym sprostać trudnej choreografii; wreszcie w 2009 roku muzyczno-taneczny projekt *poLY-RHYtm* **Zbigniewa Kozuba** i **Mikołaja Mikołajczyka** przygotowany w ramach Festiwalu Wiosny w Poznaniu. W założeniu twórców był to „rytmiczny, rytualny, miarowy, obrzędowy, niezmierny, sakralny koncert połączony z rytmem ciała tancerza”³³.

Od 2010 roku możemy obserwować coraz to nowsze taneczne komentarze *Le Sacre du printemps*, co niewątpliwie miało związek ze zbliżającą się, obchodzoną w 2013 roku, setną rocznicą powstania tego dzieła. Propozycja **Teatru Dada von Bzdülów** to *Le Sacre* (2010) oparta została na przewrotnej koncepcji odnalezienia rzekomego pierwowzoru libretta i zapisu nutowego oryginału przez amerykańskiego badacza i profesora Jeffa Pereca. Ten, w poszukiwaniu twórców, którzy odważyliby się na prezentację radykalnej wersji odnalezionego dzieła, przekazał je grupie z Gdańska. Ta artystyczna mistyfikacja była punktem wyjścia do weryfikacji sensu mitu ofiarniczego, potrzeby ofiary w ujęciu autotematycznym. **Janusz Orlik** z kolei w swojej wersji *Święta wiosny* (2011) dążył do „ucieleśnienia muzyki”. Zaliczany jest bowiem do grona muzykalnych twórców, który z oryginału zaczerpnął pogański rytuał urodzaju (obrzęd ku czci wiosny) i ofiary na potrzeby niezwykle ekspresyjnej i intensywnej choreografii. Podsumowała to podczas Polskiej Platformy Tańca 2012 Jadwiga Majewska notując, iż „twórca postawił na [...] poświęcenie totalne, na ofiarę z tańczącego ciała, na ciałoofiarowanie [...] To już nie imitacja rytuału, to realne «odprawianie ruchu»”³⁴. **Izadora Weiss** – choreografka **Bałtyckiego Teatru Tańca**, skupiła się zaś w *Święcie wiosny* (2011) na motywie pierwotnego okrucieństwa odprawianego rytuału, przypisując mężczyźnie brutalność i skłonność do opresji, kobiety zaś ukazując w kontekście ofiary, która walczy o przetrwanie, stymulowana jednocześnie przez strach i odwagę.

Po raz kolejny po temat mitu ofiarniczego sięgnął w 2011 roku **Mikołaj Mikołajczyk**, który wspólnie z **Tomaszem Bazanem** zgłębiał w *Święcie wiosny* temat dwuznaczności pojęć kata i ofiary, ich inwersyjny charakter. Artyści poszukiwali również analogii do podjętego

³³ Cytat pochodzi z opisu wydarzenia dostępnego na stronie <http://www.artstationsfoundation5050.com/dance/wydarzenie/poly-rhythm/1247>, dostęp 17.06.2015.

³⁴ Janusz Orlik, *Święto wiosny*, więcej czytaj na stronie www.artstationsfoundation.com.

tematu niespełniającego się oczekiwania w sztuce Samuela Becketta *Czekając na Godota*. Przy okazji lektury opracowań na temat dzieła Niżyńskiego Bazan jako znamienne uznał zapamiętane zdanie, które przywołuje w kontekście wspólnej z Mikołajczykiem pracy: „jeśli ktoś się ze *Świętem wiosny* zmierzył to zawsze przegra i już nigdy się tego nie pozbędzie [...] padam na kolana przed tym dziełem”³⁵. Wpisuje się tym samym w postrzeganie tego baletu jako dzieła ikonicznego.

Swoją reinterpretację tematu przedstawiła również **Iwona Pasińska** – wieloletnia solistka Polskiego Teatru Tańca, niezależna choreografka, teatroložka i dramaturżka. Projekt *Święto wiosny <6,6/66>* (2013) był międzypokoleniowym spotkaniem tancerzy amatorów w wieku powyżej 66 lat z dziećmi poniżej 6 roku życia. Autorka pracy skupiła się na wątku powtarzającego się rytuału wzajemnego przepływu sił i energii między pokoleniami, ofiary z ciała i życia dla życia.

W ostatnim czasie powstała jeszcze jedna ważna praca nawiązująca do pierwowzoru autorstwa **Sławomira Krawczyńskiego, Tomasza Wygody i Anny Godowskiej** *Niżyński. Święto snów* (2013). Zaprezentowany podczas Polskiej Platformy Tańca 2014 w Lublinie spektakl otrzymał Nagrodę Specjalną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w kategorii najlepszy spektakl oraz artystyczne wykonanie. Solo performance w wykonaniu Wygody jest remiksem fragmentów dwóch baletów Niżyńskiego: *Popołudnia fauna* i *Święta wiosny* oraz inspirowany fragmentami jego *Dziennika*, które są zapisem postępującego wewnętrznego rozpadu i choroby tancerza. Przedstawiciele **Teatru Bretoncaffe** (Godowska i Krawczyński) kontynuują w tym spektaklu artystyczno-badawczy projekt „Taniec śniącego ciała” poświęcony zastosowaniu idei psychologii analitycznej Carla Gustawa Junga i psychologii procesu Arnolda Mindella w praktyce tańca i teatru. Wykorzystując różne techniki pracy z podświadomością, podjęli temat procesu twórczego dotkniętego schizofrenią genialnego choreografa, odnajdując w *Święcie wiosny*, w jego warstwie muzycznej i charakterystycznej, kompulsywnej choreografii obraz wewnętrznego świata artysty, „który nieustannie balansuje pomiędzy ekstazą i nicością, rozdierany przez sprzeczności, a jednocześnie przepelniony tęsknotą za dzieciństwem ludzkości, kiedy to ośrodkiem myśli było serce, wspólnota wyrastała z «rytualnego tańca»”³⁶. Z przedstawionego powyżej zestawienia wynika, że również w obszarze zainteresowania polskich artystów tańca współczesnego temat rytuału i obrzędowości ma swoją liczną reprezentację.

³⁵ Fragment wywiadu III MAAT FESTIWAL/ BAZAN/MIKOŁAJCZYK/ŚWIĘTO WIOSNY przeprowadzony przez Szczepana Orłowskiego, <https://www.youtube.com/watch?v=sxsMsKUYshk>, dostęp 18.06.2015.

³⁶ *Niżyński. Święto snów*, <http://www.starybrowarnowytaniec.pl/event/560>, dostęp 18.06.2015.

Powracając do głównego wątku należy odnotować, iż nie tylko *Święto wiosny* w repertuarze Baletów Rosyjskich inspirowane było tradycyjną kulturą. Dotyczy to również wybitnego dzieła, jakim jest konstruktywistyczny balet *Svadebka* (1923) Igora Strawińskiego w choreografii Bronisławy Niżyńskiej, będący obrazem rosyjskich obrzędów weselnych, nawiązujący w ruchu do symboliki staro rosyjskich ikon. Po pracę tę sięgnęli wybitni twórcy tańca opracowując własne reinterpretacje oscylujące wokół tematyki weselnego rytuału i obrzędowego widowiska, między innymi Maurice Béjart, Jerome Robbins, Jiří Kylián czy Natalia Baganova. Inny choreograf współpracujący z Diagilewem, Leonid Miasin wzbogacił ruch i formy taneczne o elementy tańców ludowych np. w *Zorzy polarnej* (1915), inspirował się również folklorem hiszpańskim. Szczególnie dokładnie studiował tańce takie jak: *farucca*, *fandango*, *sevillana*, *jota*, *flamenco* zachowując ich charakterystyczne elementy, wzbogacając jednocześnie o swój indywidualny język, zwłaszcza wyrazistą ekspresję, ruchy wywodzące się ze źródeł neoprymitywistycznych i kubistycznych. Zwieńczeniem tej fascynacji iberoamerykańską kulturą był, stworzony we współpracy z kompozytorem Manuelem de Fallą *Trójkątny kapelusz* (1919). Są to wprawdzie zapożyczenia z hiszpańskiego folkloru, ale też wybitne dzieło było fuzją współpracujących ze sobą artystów rosyjskich (Diagilew, Miasin) z hiszpańskimi (de Falla, Pablo Picasso, Feliks Fernandez – tancerz), a zainteresowanie to wzmacnia jedynie tezę o sile oddziaływania i potencjale artystycznym elementów tradycji, która przekracza granice terytorialne i narodowe. Później, w balecie radzieckim również sięgano po ludowe motywy, wykorzystywano w choreografiach folklor różnych narodów Związku Radzieckiego, czerpano natchnienie z ich legend i obyczajów. Popularność ludowej sztuki zaowocowała utworzeniem zawodowych zespołów pieśni i tańca (Państwowy Zespół Tańca Ludowego pod kierownictwem Igora Mojsiejewa czy znana na całym świecie, specjalizująca się w tańcach kobiecych „Bieriozka” prowadzona przez Nadieżdę Nadieżdinę – radziecką primabalerinę), których działalność legitymizowała władzę ludową, stając się sprawnym narzędziem propagandy, uprawianej w ten sposób we wszystkich krajach bloku wschodniego (o działalności ZLPiT w socjalistycznej Polsce w dalszej części pracy).

W tańcu amerykańskim folklorem interesowali się m.in. Ted Shawn, który łącząc sport z tańcem klasycznym i ludowym, często przy akompaniamencie ballad kowbojskich i pieśni murzyńskich opracowywał badania dotyczące specyfiki tańca męskiego. Martha Graham (obok Doris Humphrey i Charlesa Weidmana najważniejsza przedstawicielka tańca modernistycznego) na wczesnym etapie swojej twórczości inspirowała się amerykańskimi tańcami ludowymi, folklorem Indian amerykańskich i brazylijskich (*Prymitywne misteria*

1931; *Pokutnik* 1940). Choreografowie związani z American Ballet Theatre (Agnes De Mille, Antony Tudor) również odwoływali się do tradycji ludowych. Właściwie cały styl taneczny tego teatru wykształcił się z amerykańskiego folkloru, czego przykładem są kowbojskie balety *Rodeo* (1942) i *Oklahoma!* (1943) De Mille czy (udramatyzowany taniec w wiejskiej scenerii) *Pillar of fire* (1942) Tudora. Alvin Ailey z kolei łączył w swoich pracach elementy tańca prymitywnego, nowoczesnego, jazzowego i klasycznego z muzycznymi tradycjami Murzynów amerykańskich. Najlepszym ze spektakli inspirowanych folklorem murzyńskim, śpiewanymi kazaniem i muzyką gospel, są nieśmiertelne *Revelations* (1960) grane na scenach całego świata po dziś dzień (w Polsce ostatnio w czasie XXII Łódzkich Spotkań Baletowych w 2013 roku). Działający obecnie na dolnym Manhatanie w Nowym Jorku zespół Battery Dance Company prowadzony przez Jonathana Hollandera współpracuje od 1996 roku z polskim choreografem Jackiem Łumińskim i za jego pośrednictwem również sięga po historie tradycyjne. W *Not All Those Who Wander are Lost* (2013) Łumiński nawiązuje do kultury żydowskiej, szczególnie inspirowany jej obrzędowością i pieśniami. Spektakl ten rozpoczyna uroczysty rytuał błogosławieństwa światła, połączony z muzyką Pawła Szymańskiego i Andy Statmana oraz tańcem opartym na „polskiej technice tańca”. Twórczym założeniem artysty było przekonanie, że folklor powstający we współczesnych społeczeństwach miejskich zawiera elementy, z których powstają nowoczesne formy tańca, należy więc dekonstruować ludzkie zachowania i rytuały kulturowe, by móc ukazać nowe znaczenia ruchu w codziennych praktykach, uchwycić kwintesencję ludzkiej egzystencji.

W pracach choreograficznych Maurice’a Bédjarta, założyciela Baletu XX Wieku również odnajdujemy tematy folklorystyczne, będące wynikiem zafascynowania filozofią i kulturą Dalekiego Wschodu (Iran, Indie) – zaczerpnięte ze szkół tańca indyjskiego mudra (w tańcu indyjskim skodyfikowane symboliczne gesty dłoni, które służą do opisywania uczuć, wskazywania przedmiotów) i rudra (wedyjskie bóstwo przyrody, natury, czasu i śmierci; w tańcu wyższy stopień wtajemniczenia). Znalazły one swe odbicie w twórczości choreograficznej francuskiego artysty (*Bhakti* 1968), wykorzystane zostały również w nazwie i programie założonych przez niego szkół: École Mudra w Brukseli oraz École-atelier Rudra w Lozannie. Innym powracającym w jego twórczości tematem była obrzędowość, odwoływanie się do genezy tańca, jego rytualnych korzeni, kwestii inicjacji, odnowy, cyklicznego odradzania się świata. To tematy podejmowane w takich baletach, jak wspomniane już wcześniej w pracy *Święto wiosny* (1959), *Msza dzisiejszych czasów* (1967) czy *Msza przyszłych czasów* (1983) z muzyką ludową pięciu kontynentów.

Również Akhram Khan – artysta pracujący w Londynie, a pochodzący z Bangladeszu intencjonalnie uczynił z tańca indyjskiego kathak, którego uczył się od 7 roku życia, idiom swojego choreograficznego stylu. Nazwał go konfuzją – zderzeniem odmiennych jakości i sposobów poruszania się, gdzie tradycyjny kathak, przekazujący za pomocą tańca i śpiewu treści najważniejszych indyjskich poematów epickich (Ramajana i Mahabharata), spotyka się z tańcem współczesnym, zachodnimi stylami tańca teatralnego. Z tego połączenia zrodził się unikalny: organiczny, dynamiczny, skomplikowany rytmicznie i zgeometryzowany styl tańca głęboko zakorzeniony w filozofii i kulturze indyjskiej, a jednocześnie na wskroś współczesny (*zero degrees* 2005, *Gnosis* 2010).

W przypadku Johna Neumeiera, dyrektora Hamburg Ballet nie możemy mówić z całą pewnością o stylu choreograficznym kształtowanym pod wpływem kultury ludowej, ale jak przyznaje sam choreograf, pracujący głównie w technice neoklasycznej, inspiracji poszukuje również w folklorze. W 2013 roku odbyła się w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej polska premiera *Snu nocy letniej* (1977) Neumeiera, otwierająca cykl pokazów inspirowanych twórczością Williama Szekspira. W świecie przedstawionym, obok sfery arystokratycznej i pozaziemskiej pojawia się ludowa, reprezentowana przez rzemieślników w stylizowanym folklorystycznym, prostym, rustykalnym tańcu z towarzyszeniem katarynki.

Inny współczesny choreograf, uczeń Jiří Kyliána, Nacho Duato w swojej debiutanckiej choreografii *Jardi Tancat* (1983) użył jako tła muzycznego katalońskich pieśni ludowych w nostalgicznym wykonaniu Marii del Mar Bonet, odwołujących się do archetypicznej opowieści o ludziach pracujących na jałowej ziemi, co znajduje swoje odbicie w interpretacji ruchowej tradycyjnego tematu muzycznego.

Zainteresowanie wśród choreografów wzbudzają tradycyjne tańce półwyspu iberyjskiego jak flamenco i fado, argentyńskie tango czy kubańska salsa (o tej wspominałam już przy okazji *Święta wiosny* w interpretacji Emanuela Gata opartej na krokach salsy w połączeniu z tańcem współczesnym). Filmowa taneczna triada Carlosa Saury (*Flamenco* 1995, *Tango* 1998, *Fados* 2007) jest swoistym hołdem złożonym tańcom, które są dowodem na ewolucję tradycji i ciągłą ich obecność we współczesnej kulturze i codziennym życiu Hiszpanów, Portugalczyków i Argentyńczyków. Filmy te, nazywane etnomusicalami, dokumentują taniec jako dziedzictwo i wielopokoleniową spuściznę przodków, który nie tylko umacnia poczucie więzi i tożsamości narodowej, ale też najpełniej oddaje ludzkie emocje. Dla sceny tańca współczesnego tango odkrył na nowo belgijski artysta Sidi Larbi Cherkaoui. Podczas pobytu w Argentynie zachwyciło go to, w jak nowoczesny sposób tancerze z Buenos Aires korzystają z najbardziej tradycyjnych form tanga, opierają się na tradycji. Odkrył tango jako taniec

bazujący na bliskim kontakcie, dotyku i energii, zafascynowały go seksualne i sensualne walory tego tańca. Milongi³⁷ porównuje do sferycznych niebieskich ciał i wirujących derwiszy, albowiem, jak twierdzi, jest w tym ruchu pewien rodzaj duchowości³⁸. Tak powstała *milonga* (2013) z udziałem tancerzy współczesnych i argentyńskich tancerzy towarzyskich, która miała wywołać wrażenie współobecności widzów w tym tętniącym życiem społecznym i kulturowym zjawisku.

Wśród przedstawicieli nowej choreografii ukierunkowanej na awangardowe trendy i poszukiwania twórczych impulsów w obrębie choreografii konceptualnej, performance art, body art, zjawisk z pogranicza sztuk wizualnych i performatywnych, również pojawiają się propozycje sięgające do korzeni, poddające tematy tradycyjne redefinicji i dekonstrukcji.

Włoski artysta Alessandro Sciarroni, jest autorem projektu performatywnego *FOLK-S will you still love me tomorrow?* (2012), w którym to widzowie podejmują decyzję o zakończeniu przedstawienia (toczy się ono dopóki ostatni widz nie opuści teatralnej sali). Poddał w nim teoretycznemu i praktycznemu badaniu tyrolskie i bawarskie tańce ludowe tzw. Schuhplattler (charakterystyczne są dla nich podskoki i uderzania dłonią o stopy). Interesowało go skąd ta tradycja się wzięła, ile będzie jeszcze trwała i w jaki sposób się zakończy – tańce te są nadal bardzo popularne w regionie. Testował również zachowania widzów, poddając obserwacji ich podejście do tego typu ruchu, jako sekwencyjnego przepływu obrazów, dominacji rytmu i formy, wyeliminowania treści. Artystę zastanawiało również, jak współczesny człowiek odbiera taniec tradycyjny: poważnie czy pobłażliwie, a może nawet z lekceważeniem, stąd prawdopodobnie eksperyment z formą zakończenia spektaklu.

Węgierska choreografka Eszter Salamon w autotematycznej i autobiograficznej pracy *Magyar Tàncok* (2005) połączyła wykład (lecture-performance) z pokazem tanecznym i koncertem muzyki ludowej na żywo. Analizie poddała tradycyjne tańce węgierskie, które były podstawą jej tanecznej edukacji, kontynuowanej w szkole baletowej, a następnie szkole tańca współczesnego. Swoje doświadczenia z tańcem ludowym nazywa odwrotem i ponownym zwrotem w jego stronę. Zajęła się badaniem kontekstu historycznego, teoretycznego i kulturowego tej formy ruchu, w jaki sposób rozwijała się i ewoluowała. Skupiła się również na zagadnieniach polityki płci i roli jaką pełni w tradycyjnym tańcu kobieta, zakwestionowała stereotypowe ujęcie różnic między kobietą i mężczyzną oraz

³⁷ Milongi, to nazwa typowych wieczorów tanecznych, na których spotkać można przytulonych ludzi w każdym wieku lepiej lub gorzej tańczących, w tangu nie chodzi jednak o perfekcję, ale o bliskość z partnerem, zaskakiwanie go, uwodzenie.

³⁸ Program XXII Łódzkich Spotkań Baletowych 26 października-30 listopada 2013, Teatr Wielki w Łodzi, Łódź 2013, s. 26-28, źródło własne.

patriarchalny charakter tych tańców. Nie godząc się z taką ideologią zerwała z tą tradycją, po to żeby do niej powrócić, spojrzeć na nowo i zaanektować do swojej pracy artystycznej, między innymi wykonując typowo męskie tańce .

Kolektyw taneczny Les SlovaKs, składający się ze słowackich tancerzy pracujących w Belgii, również inspirowany jest kulturą tradycyjną. Po kilku latach współpracy poszczególnych członków grupy z wybitnymi choreografami m.in. Vimem Vandekeybussem, Akhramem Khanem, Davidem Zambrano, Słowacy zadeklarowali otwarcie na nowe możliwości twórczej aktywności, połączone z głębokim poczuciem tożsamości, poszukiwaniem równowagi pomiędzy współdziałaniem i szacunkiem dla przeszłości, a pragnieniem pochwylenia teraźniejszości i wizją przyszłości. Tworzą „nowy tradycyjny taniec”, sięgający do ludowych motywów tanecznych z różnych regionów swojej ojczyzny, tradycyjnej muzyki i kultury słowackiej. Zderzają te elementy z nowoczesnymi brzmieniami, współczesnym i eksperymentalnym ruchem, humorem i ironią, a przykładem takiego systemu pracy jest *Journey Home* (2009) czy *Fragments* (2012).

Wśród zespołów i artystów niezależnych czerpiących inspiracje z tradycji miejsce szczególne zajmują choreografowie i tancerze izraelscy. Taniec folkowy (czy w ogóle taniec) odegrał bowiem znaczącą rolę w budowaniu tożsamości narodowej, nowej kultury muzycznej i tanecznej, tworzącego się w latach 40. państwa Izrael. Oprócz tego, że jest jedną z ulubionych narodowych rozrywek, pełni ważne funkcje społeczne, jako wyraz integracji i identyfikacji, przywiązania do ziemi wybranej przez pierwszych osadników oraz kulturowe, będące wyrazem zbiorowej ekspresji i wzmacniających poczucie budującej się wspólnoty. Stał się również nośnikiem tradycji, która łączy w sobie dziedzictwo życia świeckiego i religijnego. Taniec ludowy ma duży wpływ na kształtowanie się współczesnego języka ruchowego w Izraelu poprzez nawiązanie do wątków biblijnych, ceremonii związanych z cyklem agrarnym (sadzenie drzew, strzyżenie owiec, winobranie), odwołanie się do tradycji społeczności żydowskich i świąt obchodzonych w kibucach. Niewyczerpalnym źródłem natchnienia pozostają charakterystyczne układy, gesty i kroki, które są wypadkową wielu stylów i tradycji – elementów wywodzących się z różnych krajów pochodzenia żydowskich emigrantów, łączących wpływy różnych grup etnicznych (m.in. tańców arabskich, słowiańskich, bałkańskich) Jest fenomenem kulturowym mogącym stanowić odrębną dziedzinę antropologicznych badań, jako żywa i ciągle rozwijająca się forma ekspresji artystycznej. Poza Izraelem taniec ten cieszy się niesłabnącą popularnością, na całym świecie powstają grupy tańca izraelskiego (w Polsce m.in. „Kachol”, „Klezmer”, „Smunit”, „Yachad”), organizowane są warsztaty tańców żydowskich (prowadzi je np. związana

niegdyś z Eksperymentalnym Studiem Tańca z Krakowa Marta Pietruszka), stanowią źródło inspiracji (jak w przypadku wpływu kultury i tańców chasydzkich na „polską technikę tańca” Jacka Łumińskiego, o czym w dalszej części pracy).

Szacunek wobec żydowskiej kultury, jej korzeni, przodków i folkloru widoczny jest w pracach najwybitniejszych choreografów Ramiego Be’era (The Kibbutz Contemporary Dance Company) oraz Ohada Naharina (Batsheva Dance Company). Pierwszy z nich połączył idee wspólnotowości (nie łączy ich już wiele z pierwotnymi zasadami życia w kibucach) i celebracji święta jakim jest taniec z niezwykle, spektakularną i ekstatyczną choreografią, czerpiącą z różnych technik i stylów oraz indywidualnej dynamiki, energii i twórczego potencjału każdego z tancerzy, czego przykładem jest spektakl *Foramen Magnum* (2004), w którym pojawia się temat obrzędowości weselnej. Ohad Naharin z kolei przystosował do nowoczesnych form tańca zapożyczenia z tańców ludowych za pomocą autorskiego języka ruchu jakim jest GaGa (systemu tego naucza Natalia Iwaniec, jedyna do tej pory certyfikowana nauczycielka GaGa w Polsce), nadając tradycji nowy sens, nowy wymiar. Tak jak w przypadku *Hory* (2009), gdzie bazując na kroku zwanym „grapevine”, który jest podstawą tańca ludowego Rikudei Am, stworzył porywające, energetyczne, nowoczesne i szalone w tempie widowisko redefiniujące na nowo nie tylko tradycyjny układ choreograficzny, ale też izraelską kulturę i zwyczaje swoich przodków związane z taneczną obrzędowością.

Naszkirowany tutaj katalog wpływów tradycji na twórczość współczesnych artystów tańca ujawnia żywe nią zainteresowanie choreografów tworzących w różnych obszarach geograficznych, odmiennych kulturach i czasach. Świadczy to o twórczym potencjale tkwiącym w tradycji, chęci konfrontowania się z dziedzictwem kultury ludowej poprzez, jak określiła to Joanna Szymajda, „performatywną analizę”³⁹ z uwzględnieniem kontekstów społecznych, politycznych czy antropologicznych.

³⁹ J. Szymajda, *Tanec współczesny w Europie wobec tradycji. Inspiracja i badanie performatywne*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej* pod red. W. Grozdew-Kołacińskiej, IMiT, Warszawa 2014, s. 280.

5. Folklor w tańcu współczesnym w Polsce

5.1. Od *Cudu mniemanego* do *Widowiska tanecznego Harnasie*

Folklor we współczesnym tańcu polskim nie jest modą, wyrasta z XVIII-wiecznej tradycji, mającej swój początek w pierwszym widowisku włączającym elementy patriotyczne i ludowe nie tylko dla dekoracyjności i atrakcyjności przedstawienia, ale z potrzeby walki o sztukę narodową, budowania nowożytnego baletu w Polsce. Tradycja ludowa stała się źródłem pierwszych motywów tanecznych w teatrze artystycznym w Polsce, elementem polskiej tradycji tanecznej (zwracali na to uwagę m.in. Arndt, Bester, Łumiński, Majewska). Nie chodzi jednak o to, by doszukiwać się genealogii tańca współczesnego w polskim folklorze, ani też przypisywać wszystkim artystom predylekcję do łączenia tradycji ze współczesnością w pracy choreograficznej. Celem jest wskazanie pewnej prawidłowości – bez względu na rodowody artystyczne, estetyki i nurty, z którymi utożsamiają się polscy tancerze i choreografowie, wielu z nich sięga po tematy związane z ludowością. Folklor istnieje w obiegu współczesnej sztuki tanecznej jako element, który poddawany jest wieloznacznej i wielopłaszczyznowej analizie.

Przyjmując tezę Romana Arndta⁴⁰, iż historia tańca, jako autonomiczna dziedzina sztuki wywiedziona jest z baletu, warto wskazać te najważniejsze jego pozycje, które wypromowały na scenie stylizowaną twórczość ludową. Listę tę otwiera wspomniany już przeze mnie w pracy wodewil pióra Wojciecha Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), uznany za pierwszą operę narodową, łączącą muzyczny klasycyzm z polską pieśnią ludową oraz zróżnicowanymi tańcami (polonez, krakowiak, czeska polka, mazur, góralski, marsz z wątkami patriotycznymi). Będący podstawą libretta konflikt między dwiema grupami regionalnymi, stał się pretekstem do zaprezentowania piękna i bogactwa polskiej kultury ludowej (Turska zwraca uwagę na zauważalne tu tendencje do wniknięcia w charakter i obyczaje ludu). Natomiast za pierwszy ludowy balet polski z muzyką Karola Kurpińskiego, Jana Stefaniego i Józefa Damse uznaje się *Wesele krakowskie w Ojcowie*, a premiera tego wydarzenia artystycznego, 14 marca 1823 roku, uważana jest za początek narodowego baletu polskiego. Układy taneczne z wykorzystaniem krakowiaka, mazura, oberka i poloneza, które obrazowały obrzędy weselne

⁴⁰ Historyk tańca, wykładowca na Wydziale Tańca w Folkwang-Hochschule w Essen (Niemcy) i Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu (PWST w Krakowie).

wsi podkarpackiej, przygotowała pierwsza polska baletmistrzyni i choreografka – **Julia Mierzyńska** przy współpracy Louisa Thierry’ego i aktora Bonawentury Kudlina. Pierwszym baletmistrem i choreografem był, wyszkolony przez Filippo Taglioniego **Roman Turczynowicz**, który zadebiutował w tej roli, jako autor baletu opartego na motywach ludowych obrzędów *Okrężne pod Kielcami* (1846) z muzyką Stefaniego. Skomponował również tańce góralskie do opery Stanisława Moniuszki *Halka* (1848) dokładnie zapoznając się z folklorem podhalańskim. W II połowie XIX wieku, mimo nasilonych represji politycznych udało się wystawić baletmistrzowi z Włoch (Virgile Calori) czarodziejsko-fantastyczny balet osnuty na polskiej legendzie *Pan Twardowski* (1860) z muzyką Adolfa Sonnenfelda. W okresie międzywojennym sporadycznie pojawiały się na scenach teatralnych Warszawy, Lwowa i Poznania premierowe balety z tańcami polskimi i nawiązaniem do ludowych legend i podań m.in. *Pan Twardowski* (1921) w wersji Ludomira Różyckiego oraz *Święto ognia, czyli Noc Świętojańska* (1930) Zygmunta Noskowskiego, oba w układzie **Piotra Zajlicha**. Wydarzeniem o wysokiej randze była poznańska prapremiera *Harnasi* (1938) Karola Szymanowskiego, na motywach folkloru tatrzańskich górali do libretta poetów góralskich: Heleny i Mieczysława Rytardów (libretto to zaginęło przed ukończeniem kompozycji, dlatego Szymanowski wraz z Leonem Schillerem napisali nowe). Choreografia opracowana przez **Maksymiliana Statkiewicza** była syntezą regionalnego folkloru zderzającą świat zbójników utożsamiany z siłą i atawistyczną energią, ze światem osiadłych górali, których charakteryzowały spokój i harmonia. Wcześniej *Harnasie* wystawieni zostali w Pradze, Paryżu (w choreografii i wykonaniu partii Harnasia przez wybitnego artystę związanego z Baletami Rosyjskimi Diagilewa, pierwszego tancerza i choreografa Opery Paryskiej – Serge’a Lifara), Belgradzie i Hamburgu. Scenografię do wspomnianej paryskiej premiery (1936) miała przygotować wspomniana w pracy Zofia Stryjeńska, ale ostatecznie wybrano w konkursie projekty Ireny Lorentowicz. Niemniej jednak dwie warszawskie premiery tego baletu ukazały się już w oprawie scenograficznej autorki teki „Tańców polskich”. Współpracę Szymanowski – Stryjeńska na łamach „Światowida” (1935) zestawiano z operami powstającymi w twórczym duecie Nikołaj Rimski-Korsakow – Leon Bakst, co świadczyć miało zapewne o wyjątkowo udanym efekcie ich współpracy. Wszystkie wymienione balety były wielokrotnie wznawiane w repertuarze polskich teatrów w okresie powojennym, o ich powodzeniu i sukcesie decydować mogły z całą pewnością ludowe tematy w muzyce i choreografii, niektóre z nich powrócą też w reinterpretacjach artystów związanych ze współczesną sceną tańca.

W II Rzeczypospolitej rozpoczęły działalność niezależne zespoły, tancerze i tancerki, którzy zaproponowali nową, eklektyczną formę ruchu zawierającą obok klasyki, elementy tańca wyrazistego (Mary Wigman), wyzwolonego (Isadora Duncan) i rytmiki (Émile Jaques Dalcroze), również akrobatyki, tańców towarzyskich, a nawet rewii. Pierwiastkiem wspólnym dla artystów poszukujących twórczych rozwiązań w dziedzinie tańca, były często przywoływane tradycje folklorystyczne. Pierwszym liczącym się „zespołem twórczym” był **Balet Parnella** (1934-1939), założony przez **Feliksa Parnella** i działający za granicą pod nazwą Ballet Polonais de Parnell. Wykształcony w Polsce i Rosji tancerz i choreograf, współpracujący m.in. z Michaiłem Fokinem reprezentującym eksperymentalne prądy ówczesnego baletu rosyjskiego, dał się poznać jako autor obyczajowych scenek opartych na muzycznych i tanecznych motywach ludowych, często o komediowym charakterze, nawet z wykorzystaniem groteski, nie brakowało jednak wśród nich patriotycznych obrazków w tonie serio. Sam choreograf tak je charakteryzował: „są między nimi dramaty, burleski i pełne poezji mazurki i zawadiackie «wirywasy» [...] nawet modernistyczne kompozycje”⁴¹. Balet Parnella koncertował w niemalże całej Polsce i Europie zbierając entuzjastyczne recenzje m.in. w prasie berlińskiej: „balet Parnella demonstrowuje przeważnie tańce, które są zakorzenione w polskim ludzie, w polskiej historii i baśni, w muzyce i w ogóle w całej polskiej mentalności”⁴². Potwierdzeniem tych opinii była pierwsza nagroda (Złoty Medal) na Międzynarodowym Konkursie Tańca w ramach XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie (lipiec 1936), w jury którego zasiadał m.in. Rudolf von Laban. Prace Parnella wyróżniały się na tle ówczesnej sceny baletowej, sięgały do polskiej tradycji i ludowości, a jednocześnie były bardzo nowoczesne w formie. Wśród nich komediowe *Umarł Maciek, umarł* – oparte na motywach ludowej piosenki, *Jak się baba roztańczyła na drewnianej sali*, *Wesele* – przejawskrawiona groteska osnuta na motywach folklorystycznych prac malarskich Stryjeńskiej, *Łucznik* – ucieleśniona wersja drzeworytu Władysława Skoczylasa *Janosik*, nawiązujące do pełnych werwy ludowych zabaw i obrzędów *Lajkonik krakowski* i *Dożynki* czy patriotyczny obrazek *Fantazja polska* do muzyki Ignacego Paderewskiego. Wysoko talent Parnella oceniał wspomniany wcześniej Lifar: „miałem przyjemność oglądać występ poety-tancerza Parnella. Była to dla mnie rewelacja. Sztuka Parnella jest ściśle związana ze sztuką jego kraju, pozwala ona widzowi zapoznać się z miejscowym obyczajem, z duchem polskim, z siłą żywotną Polski. Kiedy Parnell ze swoim zespołem wpada w rytm rażnego mazura, wydaje się, że mury, podłoga, wy sami – wszystko bierze udział w tym tańcu, porwane jego

⁴¹ Fragment programu Opery Łódzkiej, *Parada Parnella 1957*, www.e-teatr.pl, dost. 20.06.2015.

⁴² Tamże.

ogniem. Duch danego kraju zawiera się nie tylko w książkach i muzeach, ale i rytmie tańca”⁴³. Parnell był również doskonałym pedagogiem, wykształcił co najmniej dwóch wybitnych przedstawicieli współczesnej polskiej sceny teatralnej i tanecznej: Henryka Tomaszewskiego – twórcy Wrocławskiego Teatru Pantomimy oraz Conrada Drzewieckiego – założyciela Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego.

W 1937 roku powołano do życia, na wzór Baletów Rosyjskich Diagilewa, jako próbę przedłużenia dominacji słowiańskiej sztuki tanecznej w Europie i na świecie, **Polski Balet Reprezentacyjny**, którego kierownictwo choreograficzne powierzono **Bronisławie Niżyńskiej** (nie była to decyzja przypadkowa, przypomnę że rodzeństwo Niżyńskich, Waclaw i Bronisława, współpracujący z Diagilewem, z pochodzenia byli Polakami). Ze względu na zbliżającą się Międzynarodową Wystawę Techniki i Sztuki w Paryżu (1937) połączonej z festiwalem sztuki tanecznej, opracowano balety pod względem tematyki, muzyki i choreografii nawiązujące do wątków polskich. Była to *Baśń krakowska* Michała Kondrackiego oparta na legendzie o mistrzu Twardowskim oraz *Pieśń ziemi* Romana Palestra, balet – ludowe widowisko, „chłopska rapsodia” (Irena Turska), powstała w hołdzie ziemi ojczystej i jej prastarym obyczajom w trzech obrazach, w których rolę najważniejszą odgrywały obyczaje chłopskie: Sobótka, Wesele i Dożynki. W „Berliner Lokalanzeiger” (1938) ukazała się recenzja dobrze przyjętego za granicą baletu: „*Pieśń ziemi* [...] to pieśń o wiośnie, radość w południe życia, podzięka błogosławieństwu ziemi podczas dożynek. W tym szeregu obrazów i tańców, zrodzonym w żywotności tanecznej i tanecznego obyczaju narodu płonęły: ogień, namiętność i szczęście, spowodowane radością ruchu, tańce polskie rozbrzmiewały, oszałamiały, przelatowały i oberek, kujawiak, mazur”⁴⁴. W Polsce balety te nie cieszyły się już takim uznaniem, krytykowane jako niewystarczająco polskie (Niżyńskiej zarzucano, iż nadała im charakter burleski, z elementami parodii i silnymi wpływami folkloru rosyjskiego). Po odejściu Niżyńskiej w sezonie 1938/1939 kierownictwo baletu przejął **Leon Wójcikowski**, który współpracując z Janem Ciepłińskim i Piotrem Zajlichem zdecydowanie promował repertuar polski wznawiając pozycje takie jak *Baśń krakowska*, *Pieśń o ziemi*, *Harnasie*, *Wesele w Ojcowie*. Niestety wybuch wojny zniweczył możliwości artystycznego rozwoju Baletu Polskiego, który działał właściwie tylko przez dwa sezony.

Przed rokiem 1939 działalność rozpoczęły także prywatne szkoły prezentujące nowe formy ekspresji mocno jednak osadzone w polskiej tradycji tanecznej. Ich działalność miała (np. według Jacka Łumińskiego) istotny wpływ na kształtowanie się stylu polskiego tańca

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Fragment programu *Wieczór Baletów Polskich*, Teatr Wielki Łódź 1987, www.e-teatr.pl, dost. 27.06.2015.

współczesnego. Najważniejsza z nich, **Szkoła Rytmiki i Tańca Artystycznego** (1918-1939) została założona przez **Janinę Mieczyńską**. W programie artystycznym szkoły krzyżowały się wpływy tańca wyzwolonego (Mieczyńska ukończyła szkołę Duncan w Moskwie) i rytmiki, a po roku 1930 zaczęła zdecydowanie dominować estetyka ekspresjonistyczna, której założenia fundatorka szkoły przejęła od Mary Wigman za pośrednictwem swojej uczennicy **Poli Nireńskiej** – równie utalentowanej tancerki i choreografki. Tę formę ruchową nadal chętnie łączono z tematyką ludową, stąd choreografie takie jak **Taniec chłopski** i **Ziarno na chleb powszedni** Adama Kapuścińskiego czy **Krakowiak** Paderewskiego (1934).

W Szkole Tańca Scenicznego (1919-1939) **Tacjanny Wysockiej** powołano **Teatr Sztuki Tanecznej**, w którym nauczano według programu opracowanego przez jego założycielkę. Łączył więc on klasykę z rytmiką, akrobatyką i autorskim systemem techniki ruchowej Wysockiej. Jednym z punktów repertuarowych teatru były **Obrazy polskie** z muzyką Jana Maklakiewicza uhonorowane Brązowym Medalem na konkursie choreograficznym w 1932 roku w Paryżu. Innowacja formalna pozostająca w ścisłym związku z tańcami narodowymi nadal gwarantowała świeżość i oryginalność choreograficznych koncepcji.

Inne przedstawicielki tańca dwudziestolecia międzywojennego **Jadwiga Hryniewiecka** i **Felicja Brattówna** w **Studium Tańca Artystycznego** oparły program na stylizacji tańców polskich. Po wojnie Hryniewiecka założyła Zespół Tańca Ludowego „Harnam” w Łodzi, została też pierwszą choreografką „Mazowsza”. **Ziuta Buczyńska** odnosiła solowe sukcesy w swoich pracach łącząc stylizowane wersje oberka i mazura z nowymi formami, za co otrzymała pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Wiedniu. **Feliks Fibich** z **Judytą Berg** poprzez taniec kultywowali tradycje chasydzkich Żydów, po wojnie już jako małżeństwo wyemigrowali do Stanów Zjednoczonych, ale Fibich regularnie wracał do rodzinnego kraju, ucząc młodych polskich Żydów tradycyjnego tańca. **Danuta Kwapiszewska** z kolei to tancerka baletowa, która po ciężkim wypadku zmuszona została do przerwania kariery, co zapoczątkowało jej zainteresowanie rzeźbiarstwem. Tematem swoich prac uczyniła ludzkie ciało w ruchu, impresje taneczne, dla których inspiracją obok tańca klasycznego i modernistycznego stały się również motywy tańców ludowych – jej prace można oglądać w Łódzkiej Szkole Baletowej im. Feliksa Parnella.

Działalność tych artystów stanowiła wstęp do otwierającego się dopiero w rzeczywistości powojennej pierwszego rozdziału w historii polskiego tańca, który będą współtworzyć Eugeniusz Papliński z **Polskim Zespołem Tańca Eugeniusza Paplińskiego** (1955-1961) przywiązujący znaczenie do łączenia tradycji polskiego folkloru z techniką modern , również

Mikołaj Kopiński rozwijający nowoczesny polski balet w oparciu o stylizacje tańców narodowych w **Polskim Baletcie Charakterystycznym** (1976-1979).

Najważniejsza z tych postaci – **Janina Jarzynówna-Sobczak** założycielka **Baletu Miniatur** (1963-1971), uważana za „matkę tańca na Pomorzu” (do jej spuścizny artystycznej odwołuje się już bezpośrednio trójmiejskie współczesne środowisko taneczne), wprowadzała do swoich choreografii obok tematów i wątków uniwersalnych, głównie literackich i filozoficznych, również te odnoszące się do kultury i tradycji regionu kaszubskiego. Przykładem takich prac były *Wesele kaszubskie* (1947) i *Gdańska noc* (1970). W wywiadzie przeprowadzonym przez Barbarę Kanold opowiadała o przygotowaniach do tych baletów, polegających właściwie na przeprowadzaniu badań terenowych: zbieraniu pieśni, poznawaniu obyczajów i układów tanecznych, spośród których wybierała te najbardziej charakterystyczne, jak „dżek” (energiczny, dziki i gwałtowny taniec najeżony skokami i przytupami) oraz dla kontrastu „taniec rybaków” (poważny, surowy, dostojny, będący wyrazem szacunku wobec potęgi żywiołu). Przy inscenizacji *Wesela kaszubskiego* korzystała z pomocy męża – historyka sztuki i malarza amatora, który zaraził ją miłością do Kaszub – a zaprojektował kostiumy, nawiązujące do regionalnej kolorystyki: lazuru, zieleni, błękitu, kolorów natury. *Gdańska noc* z kolei wywiedziona została z *Symfonii kaszubskiej* Henryka Jabłońskiego, jako wyraz fascynacji przeszłością i głębokiej więzi z regionem, wyrażonej w stylizowanej formie kaszubskich tańców. Znakiem rozpoznawczym zespołu baletowego Opery Bałtyckiej kierowanego przez Jarzynównę-Sobczak były również reinterpretacje klasycznych baletów, także tych polskich. Choreografka wystawiła *Wesele w Ojcowie* (1952), *Pana Twardowskiego* (1954 i 1965) oraz *Harnasi* (1960). Artystka skoncentrowała się w tych realizacjach na połączeniu autentyzmu tańca ludowego z wigorem, spontanicznością i energią młodych tancerzy, tworzeniu nowoczesnych inscenizacji, jak w przypadku drugiej realizacji *Pana Twardowskiego*, gdzie naiwna legenda nabrała wymiaru filozoficznego, a Twardowski-astronom szukał rozwiązania zagadki bytu w kosmosie. Modyfikacji poddana została również muzyka i inscenizacja: kompozycję Różyckiego połączono z muzyką elektroniczną, która odróżniała świat realny od mistycznego, a mazur odtańczony został na tle wyświetlanych, lecących sputników. „Twardowski nie mógł osiąść na rogu księżycy, ale kroczył po jego powierzchni. I tak oto [...] był na nim cztery lata wcześniej (1965) niż pierwsi kosmonauci (1969)”⁴⁵ – podsumowała swój koncept artystka. Natomiast *Harnasie* Jarzynówny-Sobczak, spośród wszystkich 26 premier, uznane zostały za jedną z najciekawszych. Artystka

⁴⁵ B. Kanold, *Rozmowy o tańcu*, Gdańsk 2003, s.55.

deklarowała: „do realizacji [...] przystąpiłam z pokorą i obawą, ale i z wielką miłością do Szymanowskiego i do górali. Ich świat urzekł mnie w młodości, a fascynacja trwa do dziś”⁴⁶. Za najważniejsze założenie uznała podążanie choreografii za kompozycją muzyczną w interpretacji Bogdana Wodiczko, aby uchwycić w ruchu prymitywną siłę oraz porywający świat górali i harnasi zderzający rzeczywistość z fantazją, a codzienność z marzeniem. Scenografia zaprojektowana przez Wowa Bielickiego oparta została na dziełach ludowych malarzy prymitywistów, kostiumy zaś zaprojektowane przez Jacka Żuławskiego i Józefę Wnukową były stonowane, oszczędne w ornamentyce, wzorowane na strojach góralskich z obrazków malowanych na szkle. Kompozycja choreograficzna powstała dzięki wnikliwie przeprowadzonym badaniom etnograficznym jednego z tancerzy Opery – Edwarda Dobraczyńskiego, zdobytej przez niego wiedzy na temat psychiki i temperamentu górali, współuczestniczącej obserwacji tańca w wykonaniu podhalańskich mistrzów: Staszka Wawrytki, Józka Leśniaka i Bolka Karpiela do muzyki Bartka Obrochty – zakopiańskiej legendy. Tancerz tak opisał tamto doświadczenie: „Największe wrażenie zrobił na mnie taniec Staszka Wawrytki, tańczącego swoją legendarną „wieczną” niejednokrotnie podziwianą przez samego Szymanowskiego. Wobec takich tancerzy z wielkim zażenowaniem próbowałem swoich sił, Nidy nie licząc na aplauz. A jednak się go doczekałem! Dla górali taniec góralski w wykonaniu człowieka z „nizin” był ogromnym zaskoczeniem. Tym chętniej uczyli mnie i serdecznie zapraszali na organizowane „muzyki”⁴⁷. Choreografka połączyła konwencję baletową (taniec harnasi) z materiałem folklorystycznym (taniec górali) i codziennym ruchem, aby najściślej odwzorować to co kształtuje „góralskiego ducha”: siłę, dostojność, fantazję i poczucie nieograniczonej wolności. Świetni też według Jarzynównej-Sobczak w swoich rolach byli wykonawcy: Zygmunt Jasman (Janosik), Hanna Zawadzka (Góralka) i Edward Dobraczyński (Młody).

Współczesną wersję baletu – *Widowisko taneczne Harnasie* (2012), będące artystyczną wizją postawionej w tej pracy tezy – wzajemnego przenikania się tradycji z ponowoczesnością, przygotowała **Kaya Kołodziejczyk** – tancerka, performerka, absolwentka warszawskiej szkoły baletowej oraz szkoły tańca współczesnego P.A.R.T.S. w Brukseli. W swojej pracy artystycznej Kołodziejczyk łączy doświadczenia wyniesione ze „szlachetności klasycznej” z eksperymentem i nową formułą myślenia o cielesności. Podkreśla znaczenie wpisanego niejako organicznie w umysł i ciało klasycznego i folklorystycznego kodu tanecznego, również, jak to określa, informacji z „polskim

⁴⁶ Tamże, s.69.

⁴⁷ Tamże, s.71.

rodowodem narodowym”. Chętnie korzysta w swoich pracach z różnych dyscyplin i mediów z pogranicza sztuk performatywnych, ale podstawowym środkiem wypowiedzi pozostaje taniec współczesny. Pobyt w Japonii również miał wpływ na kształtowanie się artystycznej wyobraźni tancerki i choreografki. Stał się impulsem do zainteresowania egzotyczną kulturą: tradycją, folklorem, językiem oraz bezpośrednim doświadczeniem sztuki teatru Noh. Pracując z aktorem Reijiro Tsumurą oraz ucząc się technik Noh obserwowała możliwość połączenia współczesnej choreografii z ruchem zaczerpniętym z tradycyjnego teatru. Sumą tych zainteresowań jest spektakl *Oh, Noh* (2012) oscylujący wokół zainteresowań artystki klasyczną szkołą teatru japońskiego, ale wpływ myślenia kategoriami historia-współczesność, tradycja-awangarda widać także w spektaklach sięgających po „polskie tematy”. Będzie to *Brith out* (2008), o którym informacje podam w dalszej części pracy oraz wspomniane *Widowisko taneczne Harnasie*.

Realizacja *Widowiska*, to pierwsza na polskich scenach próba przeniesienia tego dzieła na grunt teatru tańca. Zaprezentowane w sierpniu 2012 roku w Zakopanem było zapowiedzią III Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Kameralnej „Muzyka na szczytach”. Danuta Sztencel – główna organizatorka festiwalu deklарowała, iż spektakl *Kołodziejczyk* ma być przykładem partnerstwa pomiędzy kulturą wysoką a ludową. Wydarzeniu patronował dyrektor Instytutu Muzyki i tańca Andrzej Kosowski, który z kolei podkreślał związek muzyki polskich kompozytorów z Zakopanem i Tatrami (na taneczne wydarzenie składają się dwie kompozycje: poemat symfoniczny *Krzesany* Wojciecha Kilara oraz balet-pantomima *Harnasie* Karola Szymanowskiego, wielokrotnie już w pracy przywoływany). Nie przypadkowo też inscenizacja ta zbiegła się w czasie z jubileuszem 80 lat Kilara oraz 135 rocznicą urodzin i 75 rocznicą śmierci Szymanowskiego. Oprócz oryginalnej muzyki czerpiącej z „unikalnych właściwości melodyki Podhala”, pojawiają się również w realizacji *Kołodziejczyk* fragmenty libretta przeplatane współczesnymi epizodami. Element tradycyjny, którego osnową są góralskie obrzędy weselne i motyw wprowadzenia panny młodej przez tatrzańskich zbójników, opowiedziany został za pomocą hybrydowego języka. Reżyserka zaprosiła do współpracy artystów reprezentujących różne środowiska twórcze: tancerzy współczesnych związanych z Polskim Teatrem Tańca, Baletem Poznańskim, Śląskim Teatrem Tańca, Bałtyckim Teatrem Tańca, artystów ludowych: tancerzy i śpiewaków, kapelę Trebunie-Tutki oraz parkourowców, z którymi współpracowała wcześniej przy spektaklu *PK*. Pojawiają się więc w oryginalnym wykonaniu artystów ludowych góralskie tańce weselne, a chwilę później współczesne poetyckie duety Panny Młodej z Młodym oparte na bliskim kontakcie i ruchu improwizowanym, przeplatane

nowoczesnym ruchem tancerzy street dance'owych, wcielających się w rolę Harnasi. Praca Kai Kołodziejczyk jest więc przykładem nie tylko inspiracji kulturą ludową górali, ale też przepisaniem jej na język współczesnej sztuki choreografii, przy pomocy interdyscyplinarnych poszukiwań. Artystka tak komentuje pracę nad *Widowiskiem*: „Dostałam zadanie uwspółcześnienia opowieści o tatrzańskich zbójnikach, którzy w mojej wersji zamiast ciupag mają m.in. czapki bejsbolowe. Dlatego na scenie obok rdzennych podhalańskich artystów, takich jak znany 80-letni gawędziarz, choreograf i tatrzański przewodnik Józef Pitoń [...] występują też artyści klasyczni. Był też energetyczny breakdance i grupa parkourowców z Łodzi. Wszyscy razem stworzyliśmy obraz balansujący na granicy tradycji i nowoczesności”⁴⁸. Wersja zaproponowana przez Kołodziejczyk to widowisko plenerowe, korespondujące z otwartą przestrzenią górskiego krajobrazu, którą w naturalny sposób uzupełnia scenografia przygotowana przez zakopiańskich artystów – Magdalenę i Marcina Rząsów oraz wykonywana na żywo muzyka góralskiej kapeli Trebunie-Tutki przeplatana kompozycjami Kilara i Szymanowskiego. Widowisko doceniono za powściągliwość inscenizacyjną, szacunek wobec arcydzieł muzyki polskiej i umiejętność nowego ich odczytania poprzez użycie różnorodnych technik tanecznych.

Sceniczna historia *Harnasi* jest przykładem żywej obecności wątków folklorystycznych w polskim tańcu przepisywanych przez kolejne pokolenia choreografów, co pozwala też śledzić przemiany w różnych obszarach tanecznej sztuki.

5.2. Polski Teatr Tańca Conrada Drzewieckiego – narodowy styl polskiej choreografii – kontynuacje i nawiązania

Conrad Drzewiecki założyciel **Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego** (czerwiec 1973), uznawany za reformatora polskiego baletu jako pierwszy wprowadził lekcje tańca modern do szkół baletowych, zdefiniował swój język choreograficzny w oparciu o syntetyczne ujęcie neoklasyki, techniki Marthy Graham i stylizację tańców ludowych. Wpisując w nazwę teatru przymiotnik „polski” wskazywał na zainteresowanie rodzimą tradycją narodową, podkreślał, iż chciał stworzyć teatr przede wszystkim polski⁴⁹. Krytycy

⁴⁸ *Kaya Kołodziejczyk. Życie i twórczość*, fragment wywiadu z Kayą Kołodziejczyk przeprowadzonego przez Annę Legierską, <http://culture.pl/pl/tworca/kaya-kolodziejczyk>, dost.13.03.2015.

⁴⁹ S. Drąjowski, *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*, Poznań 2014, s.153; Przy opisie pracy artystycznej Conrada Drzewieckiego ograniczyłam się tylko do wątku tradycyjnego i folklorystycznego obecnego w jego twórczości choreograficznej, starałam się przyjrzeć temu jak owa „polskość” była

muzyczni, teatralni i baletowi (m.in. Waldorff, Erhardt, Pudełek, Komorowska, Chynowski, Turska) podkreślali znaczenie teatralności jego prac, tworzenie nowej materii tańca, użycia efektów komicznych, parodystycznych, a nawet groteskowych, skłonność do syntezy inscenizacji z choreografią prowadzących do wypracowania „baletu autorskiego”, którego *spiritus movens* był oczywiście Drzewiecki – choreograf, scenograf i reżyser w jednej osobie (stąd Balet Poznański często nazywano synonimicznie Baletem Drzewieckiego czy Teatrem Conrada). W rozmowie z Bogusławem Kaczyńskim („Taniec” nr 1) zdefiniował formułę polskiego teatru tańca, jako poszukującego nowej estetyki, czerpiącego inspirację z literatury, filozofii, rodzimego folkloru, korzystającego z klasycznej techniki baletowej, jak również środków pantomimicznych i aktorskich, zaznaczał, iż „wszystko tu będzie teatrem”. Miejsce szczególnie w artystycznej pracy Drzewieckiego zajmowała muzyka, w jej duchu bowiem, jak zauważał, zawsze rodzi się taniec. Była dla niego prapoczątkiem wszystkiego, przygotowania do nowego spektaklu często rozpoczynały się od analizy muzycznej, odkrywania i śledzenia dramaturgii utworu, jego nastroju. Funkcję muzyki pojmował jako to, „co staramy się ucieleśnić w mięśniach, jako treść fizycznego i ruchowego wyrazu”. Szczególnie często sięgał po muzykę polską, tworząc baletowe spotkania nazywane „Wieczorami polskimi” (1975, 1976, 1977 i 1986), w czasie których prezentowane były prace choreograficzne do muzyki wybitnych rodzimych kompozytorów (Moniuszko, Karłowicz, Chopin, Penderecki, Kilar, Kuźnik). Wśród prac zaprezentowanych w czasie tych wieczorów możemy odnaleźć te, które są egzemplifikacją zainteresowań tradycją narodową zespoloną w ruchu z polską muzyką. Wśród nich *Przypowieści sarmackie* (1975) do muzyki Stanisława Moniuszki oparte na *Zemście* Aleksandra Fredry, w których choreograf skupił się na „ucieleśnieniu odwiecznych wad i zalet braci Polaków” nazywając je folklorem tańczonym na bazie klasyki⁵⁰. Wątki polskich mitów stanowiły bazę dla trzech przedstawień stworzonych w roku jubileuszowym (1986), zaprezentowanych w czasie wieczoru „Trzy legendy”, na który złożyły się *Legenda* Henryka Wieniawskiego, *Dziwożony* Piotra Perkowskiego i *Wodnica* Eugeniusza Knapika. Choreograf zainspirował się ludową, romantyczną legendą o kochankach, wodnicach i dziwożonach, dzięki którym powstały teatralne miniatury w poetyckim stylu. Publiczności i krytyce szczególnie spodobała się *Wodnica* z rolą Marioli Hendrykowskiej, łącząca w spójną całość wątek narracyjny (w wierzeniach słowiańskich wodnica to złowrogi demon – dusza utopionej młodej dziewczyny zamieszkująca zbiorniki wodne, która śpiewem

eksponowana. Obszernie o dokonaniach „ojca” polskiego tańca współczesnego piszą m. in. Stefan Drajewski, Jagoda Ignaczak.

⁵⁰ S. Drajewski, dzieło cyt., s.190.

i nawoływaniem wabi młodych mężczyzn w celu ich uśmiercenia) z animacją elementów scenograficznych. Tancerka wprawiała w ruch kostium-welon (rozpięty na metalowym kole ośmiometrowy tiul), który miał poprzez zwiewność lekkiej materii, kształt nadawany jej w kontakcie z zaplątanymi w nią ciałami oraz delikatne oświetlenie symbolizować wodę – świat topielicy. Dwie prace choreograficzne Drzewieckiego łączą się w sposób szczególnie z motywami ludowymi. Obie również prezentowane w czasie „Wieczorów polskich” – to *Stabat Mater* (1976) oraz *Krzesany* (1977), będący po dziś dzień choreograficzną wizytówką Polskiego Teatru Tańca kierowanego przez jego pierwszego dyrektora. *Stabat Mater* z muzyką Krzysztofa Pendereckiego to kompozycja ruchowa porównywana do rzeźby budowanej z ciał, w której autor próbował przełożyć warstwę brzmieniową na język tańca, eksperymentował z materia, tak jak kompozytor z dźwiękami. Krytycy docenili zarówno niezwykłą architekturę ruchu i rzeźbiarskie formy tworzone z ciał tancerzy, „sakralny wertykalizm” (Jan Berski), „monolit choreograficzny”, „formę rzeźby doskonałej” (Paweł Chynowski), jak również inspiracje ludową rzeźbą sakralną i motywem Matki Bolejącej pod krzyżem, zakorzenionym głęboko w polskiej tradycji ludowej. Turska zapisała: „*Stabat Mater* staje się wielką alegorią cierpiącego społeczeństwa, skondensowanego w bólu macierzyńskim, alegorią, w której znaczenie przenośne wiąże się z wszystkimi współgrającymi elementami spektaklu, z archaizowaną dekoracją Antoniego Zydronia, z hieratycznym niemal, a zarazem prostym jak upozowania świątków ludowych, gestem tancerzy. Tak przetworzony w duchu ludowej sztuki sakralnej taniec *modern* okazał się jedynym możliwym tu do zastosowania środkiem wyrazu”⁵¹. To właśnie historyczka i krytyczka polskiego baletu, dokonując syntezy pracy twórczej Drzewieckiego, zwróciła uwagę na połączenie w „Teatrze Conrada” trzech istotnych elementów: tworzenie nowych form ruchowych i nowych środków wyrazu opartych na technice *modern* z polską muzyką współczesną oraz elementami narodowymi – w tym folklorystycznymi. Tak jak w wielu pracach choreograficznych Drzewieckiego, w przypadku *Krzesanego* muzyka również była inspiracją dla ruchu. Ta zaś powstawała pod wpływem zafascynowania kompozytora – Wojciecha Kilara – góralszczyzną i folklorem Podhala. Leszek Polony nazwał *Krzesanego* arcydziełem, najwspanialszą po *Harnasiach* Szymanowskiego muzyczną apoteozą góralszczyzny, a Jan Krenz dyrygując prawykonaniem dzieła w 1974 roku na Warszawskiej Jesieni miał powiedzieć do autora muzyki, iż otworzył on szeroko okno i wpuścił do pokoju muzyki polskiej świeże górskie powietrze⁵². Słowo „krzesany”, które jest tytułem kompozycji

⁵¹ Tamże, s.208.

⁵² *Krzesany – poemat symfoniczny*, www.ninateka.pl, dostęp 27.05.2015.

muzycznej i tanecznej, to nazwa polskiego tańca ludowego, który wchodzi w skład tańców podhalańskich. Podstawowym krokiem jest tu „krzesanie”, czyli wyskok z jednoczesnym uderzeniem piętą o piętę, po czym następuje zmiana nogi i powtórzenie „krzesania”, które można wykonywać w różnych kombinacjach („grzybowo” i „wiecno”). Istnieją również „krzesane nuty” tzn. melodie do tańca grane w szybkim i charakterystycznym szarpanym rytmie. W szerszym znaczeniu może kojarzyć się z porywającymi melodiami folkloru podhalańskiego. Obrzęd krzesania ognia zaś, był ceremoniałem odprawianym na powitanie święta wiosny, kiedy to wynoszono stary ogień i krzesano nowy, który ma płonąć dopóty, dopóki się nie zestarzeje. Ludzie tworzyli w czasie obrzędu krąg symbolizujący zamknięte sprawy szczepu, rodu, plemienia, a krzesanie ognia zamieniało się w szalony taniec, pełen znaczeń. Analizując zaledwie sześć kroków krzesanego oraz obrzęd krzesania ognia, jako charakterystyczny dla górali zwyczaj, stworzył Drzewicki autonomiczne, oryginalne dzieło choreograficzne, jak podkreślają wykonawcy, unikające bezpośrednich cytatów oraz stylizacji elementów góralskiego folkloru, dzięki czemu, jak zauważył sam twórca, powstał balet nie opowiadający, tylko sugerujący pewne znaczenia⁵³. Unikając dosłowności spektakl ten jest ekstraktem męskiej energii, żywiołowości, witalizmu i zawrotnego pędu, czyli to, co stanowi o sile tradycyjnych tańców podhalańskich. Ornamentyka ruchu i proste formy grupowe (koła, linie) uzupełnione charakterystycznymi krokami i skokami oddają ideę nieskrępowanego niczym ducha wolności, bliskiego dzikiej i nieposkromionej naturze, co znalazło swoje odzwierciedlenie w wersji filmowej *Krzesanego* (1979), do której zdjęcia powstawały w naturalnych krajobrazach Zakopanego. Turska przekonywała kolejny raz: „nowość *Krzesanego* polega nie tylko na teatralizowanej formie obrzędu, lecz przede wszystkim na próbie syntezy tańca *modern* z rodzimym folklorem. Zgodnie ze zwyczajami góralskimi, dominuje w *Krzesanym* taniec męski [...] jak w prymitywnym obrzędzie, gdzie taniec spełnia funkcje jednoczenia gromady we wspólnym celu, tak tutaj osią choreografii jest taniec zespołowy, przepojony duchem wspólnoty i siłą zbiorowego napięcia emocjonalnego. Innym nawiązaniem do obrzędowych tradycji jest też forma ugrupowania w kole, posiadającym znaczenie magicznego kręgu. Dzięki tym elementom, *Krzesany* staje się jakby polskim odpowiednikiem scenicznym *Święta wiosny*, fascynującym dynamizmem i siłą wyrazu. Wraz z wcześniej powstałymi *Odwiecznymi pieśniami*, *Stabat Mater* i *Krzesany* stanowią najcenniejsze polskie pozycje w repertuarze zespołu, a jednocześnie zawierają te cechy, które

⁵³ *XL Polski Teatr Tańca wczoraj i dziś. Audio- Video- Performance w 10 odcinkach, Krzesany i inne tańce*, red. J. Ignaczak PTT Poznań 2012/2013, s.8, źródło własne.

upoważniają do snucia refleksji na temat narodowego stylu polskiej choreografii”⁵⁴. Siłą tradycji jest właśnie ta wyrazistość i intensywność oddziaływania, mimo użycia znikomej ilości elementów autentycznych Jerzy Waldorff po premierze zapisał: „Z kroków góralskich w tańcu ledwo ślady tu i tam «drobionego» albo «krzesanego» prawie że nic, a kondensacja folkloru, tak mocna, w wyrazie porywająca”⁵⁵. Ciekawie o tej choreografii wypowiadają się też tancerze (Władysław Janicki, Mirosław Pach, Krzysztof Pastor, Zbigniew Stróżniak), nazwali go motorycznym i fizycznym męskim baletem, w którym dominowały „petardy i katapulty” wymagające wielkiej siły i kondycji stymulowanej przez energiczną, mobilizującą muzykę.

Wątek *Krzesanego* kontynuowany jest w polskiej choreografii w interesujący sposób. Najpierw w 2002 roku Drzewiecki przełożył tę choreografię na **Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”**. Tancerze ludowi w zmodernizowanej wersji *Krzesanego* udowodnili, iż folklor i ludowość mogą przemówić do współczesnego obserwatora tanecznej sztuki. O współpracy Drzewieckiego ze „Śląskiem” pisał Marek Skocza zauważając, iż „nie stylizuje on [choreograf- A.B.] estetycznie folkloru, ale bardziej czy mniej podobnie, jak w muzyce uczynił to Wojciech Kilar – odnajduje w nim głębszą artystyczną podniętę. Dostajemy żywe, intrygujące widowisko, nie skansen”⁵⁶.

W 40 rocznicę działalności Polskiego Teatru Tańca (2013) jego obecna dyrektor naczelna i artystyczna **Ewa Wycichowska**, wspólnie ze swoimi tancerzami i współpracownikami uruchomiła projekt „10×4=XL/ Polski Teatr Tańca wczoraj i dziś”. Na przestrzeni całego roku jubileuszowego odbywały się spotkania audio-video-performance, w których wzięli udział artyści związani z teatrem na przestrzeni 40 lat. Moderująca te spotkania Wycichowska nakłoniła swoich gości do wspomnień, przywołania najciekawszych wydarzeń z historii teatru. Uzupełnieniem wieczorów były pokazy tancerzy PTT będące reinterpretacją wybranych choreografii z dorobku Drzewieckiego i Wycichowskiej. Cały cykl został zarejestrowany i wydany w formie programu z płytami DVD. Odcinek II zatytułowany „**Krzesany i inne tańce**”, obejmował historię teatru z lat 1977-1980, a gośćmi gospodyni byli Dominika Antkowiak i Ryszard Baranowski – tancerze związani z Conradem Drzewieckim. Dopelnieniem wieczoru był pokaz *Krzesanego* w reinterpretacji artystów zaangażowanych do PTT w 2010 roku: Karoliny Lech, Artura Bieńkowskiego, Tomasza Pomersbacha. W ich wykonaniu pozostaje on tańcem młodości, siły i wigoru, w którym odbijają się reminiscencje

⁵⁴ I. Turska, „Ruch muzyczny” 1987, nr.3, źródło własne.

⁵⁵ S. Drajewski, dzieło cyt., s.216.

⁵⁶ Tamże, s.307.

starodawnych obrzędów i tańców góralskich wzmocnione projekcją video – filmem autorstwa Daniela Stryjeckiego (solisty PTT), z fragmentami oryginalnego wykonania oraz zebranych wspomnień tańczących w nim artystów. Autorski projekt Ewy Wycichowskiej to przykład symbiozy tradycji z nowoczesnością, w której element historyczny traktowany jest jako wartość i inspiracja dla współczesnej pracy choreograficznej. Sama artystka odwołuje się do metafory ogrodu, którą posłużył się niegdyś założyciel Polskiego Teatru Tańca Conrad Drzewiecki – kontynuując jego dzieło, tworząc jednak jako artystka niezależna teatr o odmiennej estetyce i strategii artystycznej (Drzewiecki miał mówić o PTT „wszystko co robię jest moje, to jestem ja”, Ewa Wycichowska tymczasem postawiła na wszechstronny rozwój tancerzy, współpracę z innymi wybitnymi choreografami i artystami pokrewnych dziedzin sztuki) podkreśla fundamentalne znaczenie historii i dziedzictwa PTT: „deklaracja Conrada Drzewieckiego może być również moją prawdą na, trwającą już blisko ćwierć wieku, uprawę tego czterdziestoletniego OGRODU: POLSKIEGO TEATRU TAŃCA. To tak samo dla mnie sadzenie nowych drzew, ale i pielęgnowanie bezcennych starych”⁵⁷.

Krzesany ma swoje reprezentacje również w nowej choreografii polskiej, w pracach artystycznych przywoływanych już wcześniej choreografek **Kai Kołodziejczyk** oraz **Iwony Pasińskiej**. Są to zdecydowanie propozycje krytyczne, w których pierwiastek tradycyjny wyabstrahowany z pierwotnego kontekstu staje się istotnym elementem procesu kreacji. *Brith out* (2008) Kołodziejczyk to praca artystyczna, której początek sięga 2007 roku. Powstawała w ramach projektu artystycznego „Rezonans” Polska-Serbia-Szwajcaria przy wsparciu m.in. szwajcarskiej Fundacji dla Kultury ProHelvetia. Czwooro artystów (Karolina Wołkowiec, Ramona Nagabczyńska, Filip Szatarski, Karol Tymiński) zostało zaproszonych przez autorkę do Belgradu, gdzie rozpoczął się proces poszukiwań twórczych, dla którego punktem wyjścia była choreografia Drzewieckiego. Fascynujące dla artystki okazały się gest, ruch i kompozycja pierwowzoru; możliwość skonstruowania choreografii na bazie sześciu kroków tańca góralskiego, to stało się też punktem wyjścia do improwizacji. Projekt-instalacja na pięciu tancerzy zaprezentowany w przestrzeni galerii zrywa całkowicie z wizualną stroną oryginału, prezentując „nowe eksponaty” – ruchome obrazy, ożywione rzeźby w zindywidualizowanym ruchu, w którym pojawiają się zaledwie nieliczne „cytaty” z oryginału i w znacznie ograniczonej przestrzeni. Taka reinterpretacja skłania do intelektualnej refleksji na temat strategii i form rekonstruowania tradycji oraz relatywizmu przypisanych jej wartości (wspólnotowości, zbiorowej energii, obrzędowości).

⁵⁷ Polski Teatr Tańca wczoraj i dziś. Prolog, red. J. Ignaczak, PTT Poznań 2012/2013, s.3.

Wątek *Krzesanego* pojawia się też – pośrednio – jako sugestywny komentarz do historii polskiego tańca. Iwona Pasińska przygotowała w Komunie//Warszawa w ramach cyklu RE/MIX projekt *Ostatnia niedziela* (2013), w którym jako badaczka ekspresji ciała w teatrze współczesnym, ruchu w różnych przestrzeniach i widowiskach, podjęła polemikę z wizją teatru tańca zaproponowaną przez Drzewieckiego (jako wieloletnia tancerka PTT miała możliwość współpracy z Mistrzem – tak określiła go opisując swoją performatywną pracę, co zapewne mieści się w strategii obalania mitu „wybitnego choreografa”). *Ostatnia niedziela* jest aluzją do spektaklu, w którym Mistrz podjął nieudaną próbę wystawienia na Łódzkich Spotkaniach Baletowych drażliwego tematu wojennej traumy i zasad funkcjonowania obozu koncentracyjnego, przy użyciu nowej estetyki ruchowej. U schyłku kariery Drzewiecki zderzył się z odmiennym sposobem patrzenia na ciało, ruch i przestrzeń teatralną, jak sam po odrzuceniu przez łódzką publiczność spektaklu dobitnie podkreślał, nigdy nie odnalazł się w tej „poetyce codzienności”. To spektakl, który pokazuje rozpad formy i estetycznej koncepcji (choreograf sam nazywał swoje prace „ślicznymi i przystępnymi”) nieprzystających do współczesności, nienadających z cywilizacją medialną. Język Conradowski to język, za pomocą którego artysta nie jest już w stanie skomunikować się z widzem, scenicznym partnerem, samym sobą. Ruch staje się pułapką, ciało pozostaje emocjonalnie próżne. Jednym z elementów struktury przedstawienia jest zaburzona dźwiękami szumów i drażniących odgłosów muzyka Kilara z *Krzesanego*, do której Mikołaj Mikołajczyk mechanicznie, bezwiednie wykonuje figury z tej choreografii, poruszając się bez związku z dynamicznym rytmem oryginału. Pasińska sięga więc po element folklorystyczny, w tym celu aby uzmysłwić widzowi, że „narodowy styl polskiej choreografii”, jaki zaproponował Drzewiecki i który zdominował polską sztukę taneczną na wiele lat, wyeksploatował się.

Z całą pewnością prace Kołodziejczyk i Pasińskiej mieszczą się w nurcie przepisywania tradycji i jej krytycznego oglądu. Treści te są tu wypreparowane, cytaty lub aktualne wartości umieszcza się we współczesnym kontekście, to co już się zdeaktualizowało zostaje odrzucone, a powstałą nową jakość przekazuje się za pomocą preformatywnego działania.

5.3. Śląski Teatr Tańca Jacka Łumińskiego – „polska technika tańca” – kontynuacje i nawiązania

Kontynuatorem wizji Drzewieckiego, której sceniczną realizacją był wykreowany „narodowy styl polskiej choreografii”, stał się współpracujący z Polskim Teatrem Tańca w latach 1985-1988 **Jacek Łumiński**. Podobieństwo to zauważalne jest w zaakcentowaniu

wątków tradycyjnych i związków z polską kulturą, w kształtującym się już w latach 80. autorskim stylu choreograficznym dyrektora artystycznego **Śląskiego Teatru Tańca**, który funkcjonuje w literaturze przedmiotu pod nazwą „polskiej techniki tańca” lub „techniki polskiej Łumińskiego”. Tym razem użycie przymiotnika „polska” technika, nie jak w przypadku Drzewieckiego, wzbudzało (nadal wzbudza?) ambiwalentne odczucia w środowisku tanecznym, niemniej jednak przyjmując wykładnię proponowaną przez Łumińskiego, warto prześledzić proces formowania się zasad techniki związanego ze Śląskiem choreografa, w której wedle założeń teoretycznych pierwiastek tradycyjny połączył się z nowoczesnym tworząc jakość wyrazistą, żywiołową i emocjonalną. O formule jaką zaproponował Łumiński koniecznie trzeba tu wspomnieć ze względu na ważne miejsce, jakie zajął jego zespół w tworzeniu historii polskiego tańca współczesnego, również ze względu na rozpoznawalność ŚTT na świecie (zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, a to za sprawą kontaktów artysty z tamtejszym środowiskiem tanecznym), gdzie zauważa się i podkreśla ową „polskość”, a także różnorodność kulturową techniki i stylu zespołu. Sytuacja bytomskiej grupy uległa diametralnej zmianie po roku 2013, kiedy to działalność ŚTT została oficjalnie zakończona i jego twórczość może być rozpatrywana już tylko w kategorii tanecznej przeszłości. Niemniej jednak lata 90. w tańcu polskim, obok takich zespołów jak Polski Teatr Tańca, Teatr Dada von Bzdülów, Lubelski Teatr Tańca, Eksperymentalne Studio Tańca, należały do Jacka Łumińskiego i Śląskiego Teatru Tańca. Również ze względu na uruchomioną w 1994 roku Międzynarodową Konferencję Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej połączone z warsztatami tanecznymi prowadzonymi przez pedagogów zapraszanych z całego świata – zawsze z udziałem Jacka Łumińskiego bądź tancerzy zespołu (Sylwia Hefczyńska-Lewandowska, Korina Kordova, Sebastian Zajkowski) wykładających zasady „polskiej techniki tańca”. Wykształcenie Łumińskiego⁵⁸ i prowadzone od 1981 roku badania terenowe doprowadziły do sformułowania swojego manifestu i próby zdefiniowania współczesnej sztuki tańca. Choreograf określa ją jako sposób na życie, rodzaj systemu filozoficznego, w którym skupia się cała mądrość i wrażliwość współczesnego człowieka. Ruch postrzega jako ujście dla intuicji lub nieświadomych uczuć niedostępnych werbalnej, intelektualnej ekspresji. Podążając za współczesnymi koncepcjami tańca, traktuje go jako dzieło komplementarne, angażujące ciało fizyczne, eteryczne i jaźń w proces tworzenia i tańczenia. Teoria i praktyka tańca,

⁵⁸ Jacek Łumiński ukończył Warszawską Szkołę Baletową oraz Pedagogikę Tańca na Akademii Muzycznej w Warszawie, przez sześć lat terminował w Państwowym Teatrze Żydowskim w Warszawie oraz przez trzy lata w Polskim Teatrze Tańca. Brał udział w warsztatach i stażach zagranicznych w USA, Niemczech, Danii, a w 1991 roku założył Śląski Teatr Tańca.

poszukiwanie jego źródeł, jego obserwacja i bezpośrednie doświadczanie stały się bazą do sformułowania autorskiego stylu: „Tak zwana wiedza ucieleśniona będąca podłożem sztuk performatywnych zafascynowała mnie w tańcu. O jej miejscu w kulturze i znaczeniu w procesach społecznych dowiedziałem się od zwyczajnych ludzi. Bez względu na pochodzenie społeczne i etniczne; niezależnie od statusu ekonomicznego przeciętni mieszkańcy polskich wsi i miast, których spotykałem na swojej drodze potrafili rozmawiać o tańcu i o sztuce. Dla jednych był on zapisem historii, dla innych ucieleśnieniem świadomości. W ruchach i gestach, w sposobie ich artykułowania, akcentowania, wydłużania i skracania, w rytmie napięć i rozluźnień, w sposobie organizowania przestrzeni zakodowane są cechy charakterystyczne dla narodu, grupy etnicznej czy grupy kulturowej. Tańczenie jest więc odtwarzaniem zakodowanego w ruchach zachowania, jest jednocześnie odbudowaniem historycznej i kulturowej świadomości. Wiedzieli o tym twórcy koncepcji i technik tańca w USA od Martha Graham poprzez Jose Limona do Pearl Primus i Katherine Durham; z tych doświadczeń korzystała Mary Wigman w Niemczech i w Polsce artyści tańca dwudziestolecia międzywojennego. Kontynuacją takiego myślenia jest dziś polska technika tańca współczesnego”⁵⁹. O unikalnej, zdaniem śląskich artystów, formule techniki zdecydować miało połączenie sztuki tańca *modern*, wpływów neoekspresjonistycznego teatru tańca z polską tradycją. Jako główne źródła inspiracji wymienia się obrzędowość, elementy ekstatyczne oraz ludowe struktury muzyczne. Na zarchiwizowanej stronie Śląskiego Teatru Tańca udostępniono całą teoretyczną i merytoryczną podbudowę „polskiej techniki tańca”, warto ją w tym miejscu przytoczyć, gdyż stanowi ona sedno podejmowanych w tej pracy badawczej wątków tradycyjnych: „Styl tańca współczesnego powstał pod wpływem wielu elementów kulturotwórczych, które wyłoniły się w efekcie badań nad folklorem Żydów Polskich i folklorem odzwierciedlającym polską mentalność, historię, położenie geopolityczne. Elementy te kształtują jakości i wartości ruchowe oraz poruszanie się w przestrzeni. Istota kształtowania się ruchu tkwi głęboko w podłożu wielu czynników typowych dla folkloru różnych regionów Polski, jak np.: tempo rubato, niesymetryczne struktury muzyczne, asymetryczny puls i inne elementy będące wyróżnikiem Podhala, Lubelszczyzny, Kurpiów, Sądecczyzny, Rzeszowszczyzny itd. Każdy region bowiem wykształcił cechy typowe dla tradycji ludowej wynikającej m.in. z doświadczeń i mentalności jego lokalnych społeczności. Istnieje na przykład unikalne rozumienie przestrzeni wśród społeczności Podhala, które odzwierciedla ich wolność i niezależność. Muzyka, tańce i pieśni

⁵⁹ Z komentarza Jacka Łumińskiego (ŚTT) do *Raportu o Tańcu Współczesnym*, www.kongreskultury.pl, dost. 16.05.2015.

z tego regionu wykazują dużą różnorodność i złożoność rytmów. Maniera wykonawcza „otwartego gardła” w śpiewach góralskich odsłania moc i niezwykłość ludu. Wszystkie te i inne elementy razem z pewnego rodzaju kakofonicznym brzmieniem muzyki, pomagają wyczuć dotyk transcendentalnych aspektów ludzkiej natury. Kurpie – region lasów i puszczy – wnosi do współczesnego świata różnorodność oryginalnych form muzycznych. Niezależnie jednak od wymienionych powyżej czynników żydowskie pieśni, legendy, przesady, zwyczaje, obyczaje, obrzędy i formy taneczne – istota dłoni, miednicy, klatki piersiowej i kręgosłupa – elementy ekstatyczne, ruch obrzędowy itd. są ważnym czynnikiem wpływającym na podstawy stylu i techniki kształtowanej w Śląskim Teatrze Tańca. Taniec uważany za rozmowę z Bogiem lub też połączeniem z siłami nadprzyrodzonymi – taniec jako modlitwa funkcjonujący w tradycji chasydzkiej został włączony do stylu Śląskiego Teatru Tańca. Pływanie w przestrzeni, łączenie wewnętrznych i zewnętrznych światów oraz podążanie daleko poza te światy poprzez wykorzystanie zarówno umiejętności technicznych (wzbogacanych o wiedzę psychofizyczną) i mocy psychicznej kształtuje ogólny obraz zespołu”⁶⁰. W praktyce scenicznej nie odwoływał się więc choreograf do ludowej tematyki, skupił się na wątkach współczesnych, szczególnie na relacjach między jednostką a społeczeństwem, kobietą a mężczyzną, uwypuklając skomplikowane stosunki międzyludzkie. Istotnym problemem poruszonym w pracach choreograficznych Łumińskiego jest wpływ historii na funkcjonowanie współczesnego świata, uzależnienie od postępującej mediatyzacji i wirtualnej rzeczywistości oraz wynikających stąd problemów z identyfikacją i tożsamością. Skupiając jak w soczewce wyobrażenia na temat intelektualnych poszukiwań w teatrze Łumińskiego, można go nazwać za Leśniewską antropocentrycznym, ponieważ koncentruje się on na człowieku i jego wnętrzu.

O technice Łumińskiego pisało już wielu teoretyków i krytyków sztuki teatru i tańca (Goźliński, Skocza, Iwańska, Majewska, Szymajda i inni) należy jednak wspomnieć o niej w tym miejscu, ponieważ to w „polskiej technice tańca” materializuje się teoretyczny wywód. W spektaklach takich jak *Mokosz*, *WK-70* czy *Na krawędzi dnia i snu* elementami dominującymi są zawrotna prędkość i dynamika, oparte na opozycji przeciwstawnych punktów energetycznych miednicy i czubka głowy pracujących w przeciwnych kierunkach (dół-góra). To idea zaczerpnięta z tańca chasydzkiego, będąca wyrazem ograniczeń, a zarazem chęci do oderwania się i uwolnienia, co wspomagane jest przez wprowadzenie monumentalnych, często ruchomych elementów scenograficznych, stanowiących rodzaj

⁶⁰ Zob. archiwum strony ŚTT, web.archive.org/web/20130905220351/http://www.stt.art.pl, dostęp 14.08.2015.

przeszkody do pokonania czy też opanowania i zdobycia. Stąd częste w ruchu wspinanie się, wciąganie, zwisy, upadki i ześlizgnięcia, między „strzelistością a uziemieniem” (Majewska), w stanie „pomiędzy” wzmacniającym dramaturgię i napięcie w spektaklu. To również zwrot ku pierwotnym rytualnym źródłom tańca, przywołanie jego magicznej funkcji i pierwiastka duchowego, który wyraża się w mantrycznych gestach, repetycji sekwencji ruchowych, zrywaniu i niedokończeniu ruchu, zawieszeniu i zatrzymaniu. Zaczerpnięte z tańca ludowego oraz muzycznej tradycji ludowej idee, to również żywiołowość i intensywność fizyczna tańca, wzmacniana akrobatycznymi popisami, łącząca się często z krążeniem, wirowaniem, ruchem spiralnym. Kolejnym istotnym czynnikiem jest umiejętność uruchamiania energii i jej uwalniania – koncentrowania i rozpraszania. Dla zintensyfikowania motoryki czerpie się inspirację z następujących zjawisk:

- **apokopa** (proces fonetyczny i muzyczna figura retoryczna w muzyce ludowej zwł. na Kurpiowszczyźnie polegająca na zanikaniu głosek lub głoski w wygłosie i analogicznie w muzyce kurpiowskiej, w melodiach o wolnym tempie ściszenie sylab lub głosek w ostatnim takcie)
- **tempo rubato** (chwiejność tempa wynikająca z dowolnego wydłużania i skracania dźwięków, grane w taki sposób, by średni rytm na przestrzeni frazy lub taktu granego rubato był zgodny z oryginalnym; pojęcie rubata nie jest ściśle zdefiniowane, wchodzi w skład interpretacji dzieła i zależy od wykonawcy)
- **helokanie** (gardłowe śpiewanie, śpiewne nawoływanie w górach; porozumiewanie się głosem na odległość, wykorzystujące zmiany rejestrów głosowych)
- **biały śpiew** (biały głos, śpiewokrzyk, wykorzystanie techniki krzyku dla wydobywania melodii, technika wokalna typowa dla muzyki ludowej, kładąca szczególny nacisk na natężenie dźwięku i przenikliwość)
- **zmiennie metrum** (metrum – obowiązujący w utworze muzycznym schemat, który określa układ akcentów w obrębie taktu oraz sposób zapisu wartości rytmicznych; zmienność metrum wiąże się ze zjawiskami metrum nieparzystego, polirytmiczności i polirytmów)

- **niesymetryczne struktury muzyczne** (w formie pieśni ludowej nieregularność zwłaszcza w budowie rytmicznej i w strukturze melodyjnej, również asymetryczny puls)
- **synkretyczne połączenie stylów tanecznych i muzycznych** (szczególny wpływ muzykowania na taniec, łączenie stylu ludowego *in crudo* z muzyką stylizowaną oraz z brzmieniami współczesnymi, świadome korzystanie z opozycji ruchowych, kontrastów)

Łumiński relacjonuje w wywiadach fundamentalne dla jego metod pracy założenia, podkreśla znaczenie lokalnych tradycji: „najważniejszą zasadą tańca współczesnego jest to, że dostosowuje się do tradycji lokalnych, czerpie z ludowych źródeł. W ten sposób można wpływać na rozwój sztuki tańca i pomnażać jej bogactwo. Wierzyłem, iż w wyniku analizy i przetworzenia elementów polskiej kultury ludowej uda się stworzyć nową i ciekawą technikę”⁶¹. Do pierwiastka tradycyjnego Łumiński nawiązuje nie tylko w działalności artystycznej, ale również społecznej i edukacyjnej. W 1992 roku uruchomił program „**Powrót do tradycji**”, który miał przypomnieć sukcesy polskich tancerzy okresu dwudziestolecia międzywojennego (o artystach tych pisałam we wcześniejszej części pracy), ale też wpłynąć na estetyczny rozwój i popularyzację tańca w czasach współczesnych. Łumiński podkreśla znaczenie twórczości takich artystów jak Ziuta Buczyńska, Feliks Fibich, Janina Mieczysława i innych dla budowania tożsamości polskiego tańca. Włączył też do repertuaru ŚTT rekonstrukcję choreografii tancerki tego okresu – Poli Nireńskiej *Pieśń żałobna* (2010) do muzyki Ernesta Blocha w układzie amerykańskiej artystki Rimy Faber. Od 2005 roku grupa śląskich artystów współpracowała też z folklorystycznym zespołem „**Piekarskie Klachule**” przygotowując m.in. społeczny projekt „**Generacje**” (2012). Opierał się on na współpracy Marii Kopeć – założycielki i dyrektorki artystycznej zespołu Piekarskie Klachule i Magdaleny Szymik – choreografki zespołu „Młodzi Gniewni” – gdzie grupa młodych tancerzy z dzielnicy Bytom – Bobrek rozwijała od 2005 roku swoje umiejętności taneczne z zakresu tańca współczesnego i nowoczesnego (breakdance, funky, hip–hop). Celem projektu było stworzenie wspólnej płaszczyzny artystycznego dialogu dzieci i młodzieży ze środowisk marginalnych z przedstawicielami tradycji artystycznej Śląska. Spotkanie pokoleń umożliwiło zdobycie wiedzy o sobie oraz zbudowanie porozumienia opartego na wzajemnym szacunku

⁶¹ Z wywiadu przeprowadzonego przez J. Leśniewską z J. Łumińskim *Wierzę w przyszłość*, Didaskalia, Gazeta teatralna 2000, nr 39, przedruk na stronie www.taniecpolska.pl, dostęp 12.07.2015.

do obu kultur. Łumiński opracowuje również inspirujące i interesujące go tematy związane z taneczną tradycją chasydzką czy w ogóle kulturą żydowską, gdzie akcentuje znaczenie pierwiastka ekstatycznego, duchowy wymiar tańca (*Tańce i obrzędy żydowskie*, „Akcent” 1987 nr 3).

Znaczący w karierze zawodowej Łumińskiego stał się z pewnością rok 2013⁶². Miejscem dla promowania jego twórczych idei stały się obecnie Katowice, gdzie po raz drugi choreograf zorganizował **Konferencję/Festiwal Sztuki Tanecznej – Ekotopie Kultury**. Jak deklarują przedstawiciele Fundacji Śląskiego Teatru Tańca (organizatorzy festiwalu) jego unikatowość to efekt otwartości na różnorodność kultur świata i rozumienia roli tańca w rozwoju cywilizacji. Wśród wielu propozycji ważnym elementem jest „polska technika tańca współczesnego” prowadzona przez byłych tancerzy ŚTT (Skubaczkowski, Zajkowski). Jest ona również stałym punktem programu nauczania i jedynym spośród bogatej oferty programowej przedmiotem, wykładanym rok rocznie w ciągu pięciu lat edukacji aktora teatru tańca na **Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu**⁶³, gdzie Łumiński od roku 2008 pełni funkcję Dziekana. Oprócz „techniki Łumińskiego” i zajęć ze znajomości polskiego folkloru muzycznego i tanecznego, studenci przechodzą interdyscyplinarną edukację w zakresie tańca, aktorstwa, teorii, historii teatru i tańca, muzyki, anatomii, technik głębokich, nowych mediów, improwizacji, reżyserii i kompozycji. Na stornie uczelni czytamy, iż w ramach warsztatów twórczych przyszli aktorzy/tancerze poznają rozmaite trendy edukacyjne i artystyczne we współczesnej sztuce europejskiej, pracując pod kierunkiem wykładowców z kraju i za granicą. Nacisk położony zostaje na profesjonalizm i wszechstronność, przygotowanie do pracy w instytucjach o charakterze performatywnym (gdzie łączy się wysoką sprawność fizyczną z tańcem, aktorstwem i głosem). Jednym z najważniejszych założeń akademickiego kształcenia polskiego tancerza/aktora jest przygotowanie do samodzielnej, oryginalnej i twórczej pracy scenicznej. Wydaje się więc, że to od absolwentów tej uczelni zależy dalszy los „polskiej techniki tańca”, na ile pozostanie ona zgodna z założeniami jej twórcy, na ile też zmodyfikowana, twórczo przekształcona czy potraktowana jako formalny element bazowy artystycznych poszukiwań. Łumiński deklaruje, iż technika, którą stworzył nie jest zamkniętym zbiorem reguł: „nadal szukam i wprowadzam

⁶² W 2013 roku władze Bytomia podjęły decyzję o likwidacji ŚTT – po ponad 20 latach istnienia zniknął z polskiej sceny jeden z najbardziej rozpoznawalnych w latach 90. zespołów; w to miejsce utworzono w 2014 roku nową instytucję, Bytomski Teatr Tańca i Ruchu ROZBARK w międzynarodowym składzie.

⁶³ Kształcenie aktorów/tancerzy rozpoczęło się w roku akademickim 2007/2008 na Wydziale Aktorskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie jako specjalizacja „aktor teatru tańca”. Od roku akademickiego 2008/2009 specjalizacja przekształcona została w Wydział Teatru Tańca, którego siedziba mieści się w Bytomiu. Materiały nt. wydziału pochodzą ze strony www.pwst.krakow.pl.

nowe elementy do mojej koncepcji, przewrotnie łamię dotychczasowe formy tańca i struktury spektaklu, dostosowuję je do nowych tematów. Wynika to z mojej fascynacji śpiewami kurpiowskimi, które są zupełnie nieposkromione: trudne do napisania, często niezrozumiałe dla badaczy folkloru. Nie podlegają jednej zasadzie formowania. Każdy nowy temat zmienia strukturę pieśni – to trudne do pojęcia dla kogoś wychowanego na zasadach tradycyjnej wokalizy. Próbuję podobnie podchodzić do kolejnych spektakli: zależnie od tematu szukam nowego rytmu tej samej formy i często, na przekór logice, tam, gdzie powinien znaleźć się punkt kulminacyjny, wprowadzam nowy wątek⁶⁴.

Wśród studentów bytomskiej uczelni już pojawili się tacy, którzy kontynuują artystyczne *credo* śląskiego choreografa. Oni również formułują tezę o wzajemnym przenikaniu się tradycji z nowoczesnością, a ich propozycja to rozpisany na końcówkę 2015 roku i cały rok 2016 projekt **BesKitu – dwie twarze tańca**. Składają się na niego warsztaty wokalnno-taneczne oraz spektakl, który sami twórcy nazywają drogą „od góralszczyzny do tańca współczesnego i z powrotem”. Przygotowaną choreografię traktują jako hybrydę – połączenie teatru tańca z elementami tańców Górali Żywieckich. Twórczyni całej koncepcji, Joanna Chołek, dąży do scalenia kultury tradycyjnej ze współczesną, według niej bowiem ich rozdział jest sztuczny, a separowanie wątków folklorystycznych zubaża twórczo. Na portalu PolakPotrafi, gdzie zbierane były w formie akcji crowdfundingowej fundusze na produkcję spektaklu, młodzi artyści obszernie opisują motywacje swoich artystycznych poszukiwań. Akcentują chęć promowania kultury Żywiecczyzny i dzielenia się swoją fascynacją z widzami. Dbają również o merytoryczną podbudowę wizji artystycznej poprzez studyjne wyjazdy terenowe i wierne odtwarzanie tradycji muzycznej i tanecznej. Równie ważny jak sam spektakl staje się proces twórczy, łączący się ściśle ze zgłębianiem u źródeł wiedzy na temat regionu. Tancerze szczególnie też cenią sobie możliwość współpracy z utytułowaną grupą muzyczną VOŁOSI, współtworzoną przez muzyków tradycyjnych i wykształconych klasycznie. Projekt ten z całą pewnością wpisuje się w nurt reprezentowany w polskim tańcu przez ŚTT.

Innym artystą, który zaadaptował po części zasady „polskiej techniki tańca” i skorelował je z indywidualnymi badaniami nad wykorzystaniem metod pracy Konstantina Stanisławskiego, Eugenio Barby i Jerzego Grotowskiego na gruncie tańca, jest dyrektor artystyczny **Krakowskiego Teatru Tańca** (wcześniej Teatr Tańca GRUPAboSO) **Eryk Makohon**, współpracujący ze Śląskim Teatrem Tańca w latach 2001-2003. Jest wykładowcą tej techniki od 2013 roku na wydziale Teatru Tańca w Bytomiu, planuje również pogłębianie

⁶⁴ Fragment wywiadu przeprowadzonego przez J. Leśniewską z J. Łumińskim *Wierzę w przyszłość*, dzieło cyt.

pracy w „polskiej technice tańca współczesnego” także w formie pracy badawczej. Posługuje się nią również w KTT, jak przyznaje, obecnie nawet w większym stopniu niż w latach poprzednich. Interesuje się nie tylko jej genezą, ale też specyfiką i praktycznym zastosowaniem w budowaniu scenicznej obecności. Zwraca uwagę na jej podobieństwo do techniki preekspresji Barby (technika poszerzania ciała-umysłu) oraz pewnych założeń metody Grotowskiego (metoda działań fizycznych oraz realizacja w teatrze tańca „aktu całkowitego”)⁶⁵. Ludowość w „polskiej technice tańca współczesnego” dostrzega z kolei w jej „mocnej, fizycznej obecności w tym co się dzieje”, a to łączy się ściśle z jego poszukiwaniami w obrębie metod pracy z aktorem. Ogromną wagę przykładą do kwestii organiczności, bios – scenicznej „obecności” budowanej na poziomie ciała i umysłu oraz zastosowania w kreowaniu i wykonaniu choreografii preekspresyjnych technik, które rozwijają nie tylko „obecność” wykonawcy na scenie, ale mają również wpływ na percepcję odbiorcy. Na poziomie fizycznym za charakterystyczne cechy „techniki Łumińskiego” uważa polaryzację ruchu między dwoma wiodącymi punktami (miednica-czubek głowy), policentryzm ruchowy, funkcjonalność, intencyjność ruchu, skokową zmienność dynamiki, poziomów i kierunków ruchu, w miejsce estetyzowania formy czy kształtów. Na poziomie umysłowym przejął z tej techniki to co charakterystyczne i dominujące w mentalności podhalańskich górali i Kurpiów: siłę, determinację, niezależność, świeżość i surowość zarazem, jak również wywiedzioną od chasydów ekstazy tańca. W swojej praktyce pedagogicznej za bardzo ważny jej aspekt uznał również działanie na poziomie ciała-umysłu, czyli potraktowanie ruchu, jako przejawu mentalnego impulsu. Kluczowe znaczenie dla ruchowej prawdy i tzw. „poszerzenia”, w tej technice, mają zatem dezorientacja i samo zaskoczenie oraz wykorzystanie opozycji, negacji, labilnej równowagi. Stymulowanie jakości ruchowych odbywa się poprzez konkretyzowanie intencji działania i funkcjonalności ruchu. Jak podkreśla Makohon „polska technika tańca współczesnego” stała się jednym z głównych narzędzi pracy w KTT, choć sama w sposób bezpośredni nie przekłada się na ruch w spektaklach teatru. Stosowana jest bardziej jako metoda pracy z ciałem-umysłem, wzbogacona o wieloletnie poszukiwania ruchowe z tancerzami zespołu, praktykę własną oraz inspiracje metodami reformatorów teatru. Również Janusz Skubaczowski (były tancerz ŚTT, obecnie wykładowca na Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu) w oryginalny sposób łączy w swojej pracy pedagogicznej i artystycznej „polską technikę tańca” z jogą nauczaną metodą

⁶⁵ Więcej na ten temat czytaj [w:] Eryk Makohon, *Konstantin Stanisławski, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, metody pracy – próba przeniesienia na grunt tańca*, UMFC w Warszawie, Warszawa 2011.

B.K.S. Iyengara w stopniu Introductory II. Jest autorem rozprawy doktorskiej, która dotyczyła wykorzystania techniki jogi we wzbogacaniu warsztatu aktora-tancerza teatru tańca.

Niewielu jest artystów podążających bezpośrednio drogą Drzewieckiego i Łumińskiego – to znaczy takich, którzy starają się nadać swojej pracy choreograficznej specyficznemu polskiemu charakter, bazujący na pierwiastku folklorystycznym. Wydaje się, że ich następcy podejmują z tradycją raczej formę dialogu, krytycznego dyskursu i dokonują daleko idących transformacji, o czym więcej w dalszej części pracy. Dopatrywałabym się jednak pewnych analogii w sposobie rozumienia tradycji w scenicznych działaniach Aleksandry Dziurosz i prowadzonego przez nią Warszawskiego Teatru Tańca. Artystka konsekwentnie porusza w swoich pracach temat przeszłości (ludowej, romantycznej), zwraca uwagę na proces powolnego zaniku tradycji, próbując ją jednak w jakiś sposób ocalić – wykorzystując na przykład, jako bazę do tworzenia swoich choreografii. Choć Dziurosz nie nawiązała nigdy bezpośrednio do prac Conrada Drzewieckiego, ani też nie pracuje w oparciu o „polską technikę tańca” Jacka Łumińskiego, więcej punktów stykowych znajduję pomiędzy jej twórczością a ich poszukiwaniami, niż performatywną i awangardową działalnością choreografów przedstawioną w ostatniej części rozdziału. Zbieżne są z całą pewnością odniesienia w autorskiej technice ruchu tych artystów do technik współczesnych w rozumieniu Marty Graham, Jose Limona czy Merce’ a Cunninghama; również, w przypadku Łumińskiego i Dziurosz sięganie w obszarze twórczych poszukiwań do kultury muzycznej regionu kurpiowskiego, z tym, że u pierwszego artysty jest to element wpływający na technikę ruchu, u drugiego zaś refleksja na temat muzyki Kurpiów i jej wpływu na współczesnego człowieka. Poza tymi analogiami, choreografka dąży do wypracowania oryginalnej formuły zbliżonej do gatunku teatru tańca reprezentowanego przez Pinę Bausch. Zafascynowana nim artystka zgłębiała jego specyfikę w formie prac badawczych opracowując „Fenomen twórczości Piny Bausch” (UMFC 2003) oraz rozprawę doktorską „Analiza elementów strukturalnych spektaklu teatru tańca na przykładzie spektaklu HOMO QUERENS” (UMFC 2009). Nadrzędna idea w tworzeniu spektaklu teatru tańca jest dla Dziurosz interdyscyplinarne podejście do pracy z wykorzystaniem tańca, ruchu, teatru, muzyki i nowoczesnych sztuk wizualnych, budowanie przestrzeni dialogu z widzem i takie strukturalizowanie formy, dzięki której wytwarza się specyficzny nastrój, ekspresję, napięcie. Za jedno z najważniejszych swoich artystycznych osiągnięć choreografka uważa spektakl *Kontrasty* (2011), którego podstawą były teksty i melodie Kurpiów, poddane analizie, artystycznej stylizacji i twórczemu przekształceniu, zarówno w obrębie muzyki jak i tańca. Muzyczne tematy stały się polem do rozważań na temat ich piękna i wartości, mądrości,

z której powinniśmy czerpać, jak z cennych, naturalnych zasobów. Zagadnieniem kluczowym jest problem obojętnego traktowania przeszłości i tradycji – taką tezę stawia artystka. Zauważa, iż przestała ona pełnić rolę bazy, drogowskazu, życiowego fundamentu. To przygnębiająca refleksja na temat braku ideałów, dzięki którym współczesny człowiek budowałby swoją tożsamość, ale też rzucone w przestrzeń pytanie na temat tego, w świecie jakich wartości żyjemy lub chcemy żyć. Autorzy *Kontrastów* (zarówno kompozytorka jak i choreografka) do tradycji podchodzą z zainteresowaniem i szacunkiem, ukazując jednocześnie proces, który znamionuje rozpad dawnych form, zanikanie tradycji, jej zbyteczność. Szczególnie wyraźne jest to w warstwie dźwiękowej spektaklu, muzyczność jest jego bazą (w tym sensie, iż to muzyka kurpiowska stanowiła nadrzędną inspirację, choć warto tu zaznaczyć, iż muzyka i choreografia *Kontrastów* powstawały niezależnie i równoległe, sprzężone dopiero na zaawansowanym etapie pracy). Dziurosz nawiązała współpracę przy tym spektaklu z Adamem Strugą – polskim śpiewakiem i instrumentalistą, założycielem zespołu śpiewaczego „Monodia polska”, który praktykuje dawne polskie pieśni religijne i świeckie zabytki przekazywane w tradycji ustnej, zebrane w Łomżyńskim i na Kurpiach Zielonych. Zespół posługuje się skalami muzycznymi wcześniejszymi niż temperowana, zachowując dawną emisję i maniery wykonawcze. W czasie spektaklu Strug wykonuje na żywo utwory *Leciały żurawie*, *Bzicam kunia bzicam*, *Jestem jak wodna czcina*, *Sam ja nie wiem skąd wiatr wstanie*. Pojawiły się również stylizowane kompozycje Stanisława Moryto *A pod borem*, *Z tamtej struny młyna*, *U jezioreczka*, a całość spina kompozycja Aleksandry Bilińskiej *Symfonia na nieistniejącą orkiestrę*, opracowana specjalnie na potrzeby tego wydarzenia. Jej autorka wyczerpująco komentuje zasadność użycia materiału tradycyjnego: „Założeniem było wyjście od folkloru kurpiowskiego i pokazanie procesu, na końcu którego folklor staje się tylko wspomnieniem, taką laurką, pomnikiem, który wystawiamy, będąc już bardzo daleko od źródła. Pierwsza moja myśl był taka, że skoro korzystamy z czegoś naturalnego, źródłowego, to powinniśmy sięgnąć nie do dźwięku nagranych, a do dźwięku wykonywanego w czasie oczywistym. Stąd na scenie pojawia się [...] Adam Strug [...]. Efekt jest fantastyczny, bo jeśli chcemy naprawdę korespondować z tradycją i przekazać moment jej degradacji, to faktycznie musimy od niej wyjść, nie możemy użyć nagrania, bo to nie jest naturalny sposób funkcjonowania formy ludowej [...] «Monodia» zawsze szuka danych na temat realnego, źródłowego folkloru i właśnie taki był potrzebny w części spektaklu. Moją kolejną sugestią muzyczną było to, by w celu ukazania etapu przejściowego na drodze do zatracenia autentyczności – użyć konkretnych stylizacji artystycznych, stąd trzy pieśni Stanisława Moryty. To jest folklor stylizowany, w jakiś sposób zafalszowany, obecny

u Szymanowskiego, u Twardowskiego, u Moryty, bardzo uładzony, klasycyzujący. Moją główną rolą, jako kompozytorki było przeniesienie nas w stronę industrialu - w trzeciej części «Symfonii na nieistniejącą orkiestrę» nagrałam samą siebie śpiewającą pieśń, którą stworzyłam na bazie folkloru. Połączyłam dość dowolnie dobrane elementy, pozmieniane w stosunku do oryginałów. Chciałam zasugerować odbiorcy tę postawę, w której pamięta się tylko szczątki folkloru [...] strzępy tonące we współczesnych dźwiękach, zagłuszone nierzeczywistym dźwiękiem mediów. Ta część jest integralnie złączona z obrazem scenicznym⁶⁶. Nawiązanie do ludowości widać też w elementach scenograficznych – wiszących konstrukcjach przypominających tradycyjną wycinankę kurpiowską i w kostiumach tancerzy, z kolorystycznymi akcentami charakterystycznymi dla regionu (żółć i czerwień). Najsilniejszej transformacji podlega taniec, który do ludowości nawiązuje nie w formie, ale wyrazie pełnym napięcia i emocji, ukazującym, by posłużyć się słowami choreografki „czas pewnego załamania się cywilizacji, beznamiętności w kontaktach międzyludzkich i w odczuwaniu siebie”. Choreografka WTT kontynuowała temat tradycji w spektaklu *Few Few* (2012), rozpinając go pomiędzy fascynacją folklorem tanecznym i muzycznym, literaturą odwołującą się do tematów polskości (cytaty z Wyspiańskiego i Gombrowicza), aż po zapożyczenia z tradycji innych kultur. Ponownie też podjęła współpracę z Aleksandrą Bilińską, kompozytorką, która stworzyła do spektaklu oryginalną muzykę z wykorzystaniem melodii tańców narodowych.

Najnowsza praca WTT to również refleksja na temat tradycji, tym razem w projekcie międzynarodowym, poprzedzonym półrocznym pobytem w Szwajcarii, gdzie artystka po przeprowadzeniu etnograficznych badań terenowych zaprezentowała choreografię *Korzenie* (2015) będącą fuzją elementów obrzędowości szwajcarskiej i polskiej (Beskid Żywiecki) przetransponowanych na język współczesny. Praca niedługo zostanie zaprezentowana w Polsce w ramach Warszawskiej Sceny Tańca. W *Korzeniach* pojawia się nowy, ciekawy koncept dotyczący „przepisywania” tradycji – Dziurosz wykorzystuje w procesie twórczym wątek autobiograficzny, ujawniając w ten sposób emocjonalne podejście do opracowywanego tematu. Pochodzi bowiem z regionu Żywiecczyzny, a więc odniesienia do jego kultury w choreografii nie znalazły się przypadkowo, co z kolei pozwala domniemywać, iż tancerka inspirowana i identyfikuje się z konkretnym miejscem. Te i inne zebrane przeze mnie wyznaczniki pracy tej choreografki dowodzą, iż kategoria tradycji zdaje się być elementem artystycznej strategii konsekwentnie budowanej przez Dziurosz wraz z tancerzami WTT.

⁶⁶ Fragment wywiadu przeprowadzonego przez H. Raszewską z A. Bilińską, *Muzyka w teatrze*, Kwartalnik teatralny, http://issuu.com/fundacjateatrnie-taki/docs/nietakt_nr_8/11, dostęp 26.05.2015.

W tym miejscu chciałabym wspomnieć o **Kieleckim Teatrze Tańca**, bowiem w repertuarze tego zespołu również odnajdziemy choreografię czerpiącą inspirację z ludowości, w stylu zbliżoną do prac Łumińskiego czy Dziurosz, bo czerpiąca inspirację głównie z tradycyjnej muzyki i tańca. Grupa prowadzona przez Elżbietę Szlufik-Pańtak i Grzegorza Pańtaka przez dłuższy czas kojarzona była przede wszystkim z estetyką tańca jazzowego, następnie poprzez współpracę z Thierry Vergerem i Irą Nadią Kodiche, ze stylem zwanym underground łączącym różne techniki modern dance z elementami sztuk walki i tańców Bliskiego Wschodu. Z czasem kielecka grupa otworzyła się również na współpracę z artystami tworzącymi w technikach współczesnych (Ryszard Kalinowski, Jacek Przybyłowicz, Andrzej Morawiec). Ostatni z wymienionych artystów – **Andrzej Morawiec** został zaproszony do opracowania choreografii *Cztery Tańce* (2007), która powstała w ramach obchodów Roku Szymanowskiego, jako wyraz fascynacji muzyką wybitnego kompozytora. Jest to ilustracyjny, podporządkowany muzycznej partyturze spektakl, w którym pojawiają się współczesne opracowania tańców narodowych: poloneza, mazura, krakowiaka i kujawiaka. W strukturze formalnej kompozycji choreograficznej dominują tańce parowe i grupowe z wykorzystaniem charakterystycznych ludowych podnosów, przerzucania partnerek przez biodra i wyrzucanie wysoko nad głowę, podskoki, trzymania i akcenty wplecione w płynny, zmienny w dynamice ruch współczesny. Wizualnym folklorystycznym akcentem *Czterech Tańców* jest mobilny element scenograficzny, przywołujący skojarzenia z gigantycznych rozmiarów ludowym żyrandolem, zwanym pająkiem oraz kostiumy zaprojektowane przez Annę Marię Klikowicz. Współczesne projekty wyróżnia odważny asymetryczny krój, pastelowa kolorystyka, elementy sygnalizujące ludową inspirację poprzez nawiązanie do gorsetów, kaftanów, bielunek, wianków i błyszczących aplikacji. Ta choreografia jest też przykładem tanecznych opracowań, które realizowane są w ramach ministerialnych programów propagujących twórczość najwybitniejszych artystów reprezentujących polską kulturę.

5.4. *Folk? A ja się (nie) zgadzam!* – folkowy polsko-islandzki eksperyment

W ramach XIII edycji **Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł**, 20 września 2014 roku zaprezentowane zostały wydarzenia w ramach projektu *FOLK? A ja się (nie) zgadzam!*, będącego wynikiem współpracy artystów z Polski i Islandii pod kuratorską opieką **Ásgerður G. Gunnarsdóttir**, **Edyty Kozak** oraz **Alexandra Robertsa**. Przedsięwzięcie zorganizowane przez Fundację Ciało/Umysł we współpracy

z Reykjavik Dance Festival było inspirowane artystycznymi wydarzeniami, które miały swoją premierę w czasie X edycji festiwalu Ciało/Umysł. Osnową, wokół której budowano wypowiedzi sceniczne, hasłem przewodnim edycji z 2011 roku była historia, rozumiana również jako dialog z tradycją tańca – w tym konkretnym przypadku reprezentowaną przez folklor. Eksplorowaniem tego wątku zajęli się dyrektor artystyczna festiwalu, a zarazem tancerka i choreografka – Edyta Kozak oraz reżyser filmowy Roland Rowiński. Efektem współpracy był pokaz spektaklu *Folk? A ja się nie zgadzam!*

Autorzy dostrzegając wpływ sztuki ludowej – folkloru na kulturę ponowoczesną, za pomocą współczesnego języka tańca poddali redefinicji pojęcia tradycji, wspólnoty, polskości, form zamkniętych. Punktem wyjścia do pracy z zaproszonymi tancerzami-performerami (**Rafał Dziemidok, Takako Matsuda, Izabela Szostak, Karol Tymiński**), było pytanie, na ile interesujący i inspirujący może być folklor dla tancerza współczesnego. Ten wątek myślowy sprowokował twórców do próby nakreślenia portretu współczesnych, młodych Polaków, którzy funkcjonując w świecie „heterogenicznych dyskursów” (Michel Foucault), niekoniecznie identyfikują się z tradycją, jeśli już – to zazwyczaj w sensie utylitarnym. Już w pierwszej odsłonie *Folk*, widoczny był ambiwalentny stosunek do zagadnień ludowej tradycji, folkloru i folkloryzmu – z jednej strony reprezentanci współczesności wykazują się skrajnym egocentryzmem i indywidualizmem, co sugeruje wyraźne odcięcie się od tradycji – podejmują krytykę kiczowatego, skomercjalizowanego obrazu polskiego folkloru, na przykład karykaturalnie wykonując kroki tańca ludowego czy charakterystyczne ukłony znane z występów zespołów pieśni i tańca. Z drugiej zaś inspirowani nim, czerpiąc naturalną radość z próby rekonstruowania tańców, nonszalanckich ukłonów, tradycyjnych przyśpiewek. Wizualnym ozdobnikiem spektaklu były kostiumy zaprojektowane przez Gwena van Den Eijnde, będące arcyciekawym przykładem symbiozy tradycji i nowoczesności. Pawie pióra, wianki, zapaski, gorsety, sukmany połączone zostały z nagością lub elementami współczesnej bielizny, niekiedy wyolbrzymione w formie (bufiaste rękawy bielunki czy wianek z intensywnie chabrowymi warkoczami oplatającymi ciało performerki). Interesujący i oryginalny wydaje się również koncept wprowadzenia do spektaklu o tradycji i polskim folklorze japońskiej tancerki wyrosłej w zupełnie innej kulturze – Takako Matsudy. W konfrontacji z „obcym” zaprezentowała postawę zainteresowanej i szczerze rozbawionej przesadami i zwyczajami ślubnymi panny młodej – w trakcie spektaklu opowiadała o swoim polskim ślubie i weselu, dostrzegła w folklorze immanentną dla niego cechę wspólnotowości, która silnie kontrastuje z naszkicowanym przez

twórców widowiska obrazem współczesnego Polaka – skrajnego indywidualisty, raczej kosmopolity niż przywiązanego do ziemi, tradycji i ludowych rytuałów autochtona.

Projekt zrealizowany z Islandczykami, którego efekty mogliśmy oglądać w czasie XIII edycji festiwalu, zakrojony był na zdecydowanie szerszą skalę. Założeniem artystów była próba prześledzenia różnych form tradycji ludowej w obu krajach, sposób jej funkcjonowania w kontekście kulturowym, społecznym i politycznym, jak również ocena realnego jej wpływu na działania artystyczne Polaków i Islandczyków. Przy czym przyjęto tu zasadę wzajemnych wpływów i oddziaływania jednej kultury na drugą, krzyżowania tradycji właściwych dla obu krajów. Dziesięciu artystów pracowało w Warszawie, Poznaniu i Reykjavíku, a efekt ich pracy został zaprezentowany na sierpniowym Reykjavík Dance Festival oraz we wrześniu na warszawskim Festiwalu Ciało/Umysł.

W przestrzeni Teatru Studio odbyły się warsztaty taneczne połączone z wykładem, performatywne pokazy polskich i islandzkich tancerzy, instalacje interaktywne, video oraz plastyczne eksperymenty ruchowe z udziałem zaproszonej publiczności. Klamrą spinającą całość wydarzenia był panel dyskusyjny *Dlaczego nie cierpimy folkloru, jednocześnie czerpiąc z cepeliady tyle radości?* – który był próbą syntetycznego ujęcia sposobu funkcjonowania współczesnego folkloru w tak odmiennych i odległych od siebie państwach, jak Polska i Islandia. W rozmowie wzięli udział: dr Ewa Klekot – pracownik naukowy Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Warszawskim, Małgorzata Borowiec – nauczycielka tańca ludowego i charakterystycznego w Szkole Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie, Wiola Ujazdowska – artystka wizualna, mieszkająca i tworząca od wielu lat na Islandii oraz Maciej Szajkowski – muzyk, dziennikarz muzyczny, współtwórca zespołów *Kapela ze wsi Warszawa* oraz *Ruta*, popularyzator folkloru.

Uczestnicy dyskusji zdecydowanie potwierdzili kulturotwórczą rolę folkloru oraz siłę płynącą z inspiracji twórczością ludową, co zauważalne jest w różnych obszarach aktywności artystycznej: w literaturze, muzyce, sztuce, teatrze. Jednocześnie zwrócili uwagę na proces zanikania autentycznego folkloru w drugiej połowie XX wieku i wykształcenie się w jego miejsce, intensywnie rozwijającego się zjawiska folkloryzmu, a właściwie dwóch jego odmian „tradycyjnego” i „współczesnego”. Muzyk związany z *Kapelą ze wsi Warszawa*, zwrócił również uwagę na silnie obecny w Polsce od końca lat 70. ruch folkowy, reprezentowany przede wszystkim przez zespoły muzyczne takie jak *Osjan* czy *Syrbacy*. Zauważył, iż zapoczątkowały one zachwyty muzyką folkową, zwrot w kierunku różnych kultur świata i World Music oraz świadomy rozwój sceny folkowej, pierwsze reinterpretacje muzyki

tradycyjnej. W dalszej części dyskusji dr Ewa Klekot zaznaczyła również, że folkloru nie wolno traktować jako reprezentacji wsi, ponieważ jest to sztucznie skonstruowany wizerunek, który niewiele ma wspólnego z prawdą, powinien być natomiast świadomie użytą konwencją artystyczną. Oceniając dzieło Oskara Kolberga, zwróciła uwagę, że wykreowany przez niego obraz wsi jest przerysowany, wręcz karykaturalny, bo ukazujący ją przede wszystkim w kategoriach wizualnych: wieś jest malownicza, żywiłowa, odmienna, wypełniona radosnym śpiewem i tańcem chłopów. Wiązał się on z XIX-wieczną „ideologią ludoznawczą” i herderowską romantyczną wizją ludu⁶⁷ – ludolubstwem, dzięki którym próbowano dowartościowywać kulturę chłopską, będącą nosicielem tradycji i ważności. Wraz z formowaniem się nowoczesnego narodu, który musiał niejako „wynaleźć” swoją tradycję, oparto się właśnie na tym wyidealizowanym modelu ludowości. Tymczasem kultura chłopów przez wieki była kulturą niewolników, chłopów pańszczyźnianych, którzy po wojnie nie chcieli wracać do tych tradycji, kojarzyły się bowiem ze zniewoleniem, biedą i upokorzeniem. Uwarunkowania historyczne i społeczne są więc kluczem do zrozumienia zjawiska folkloru w Polsce oraz utraty płynnego i naturalnego przekazu tradycji – jawiącej się jako wstydlivej. Folklor stał się również narzędziem władzy politycznej w PRL-u, w którym forsowano idee folkloryzacji, przede wszystkim ze względów na realizowanie partykularnych interesów partyjnych. Sprowadzało się to do bardzo powierzchownego myślenia o ludowej kulturze, ograniczającej się do różnic w kolorze strojów, odmiennych tańców, tworzenia zespołów folklorystycznych, pełniących przede wszystkim funkcje ludyczne. Cepelia jak wytwór swojej epoki w znacznym stopniu przyczyniła się do komercjalizacji sztuki ludowej. Cepeliada zaś, jako zwrot upowszechniony w języku potocznym, stała się synonimem ludowego kiczu i tandety.

Na Islandii, jak zauważyła Wiola Ujazdowska, pojęcie folkloru w ogóle nie funkcjonuje, mówić raczej można o żywej tradycji, która przejawia się w życiu zgodnym z naturą, naturalnym rytmem, w przywiązaniu do klanów rodzinnych i języka, traktowanego jako dobro narodowe, ciągle w fazie kreacji, żywego słowotwórstwa. Poza tym islandzki jest najstarszym językiem używanym w Europie i jednym z najtrudniejszych na świecie. Przywiązanie do słowa pisanego jest ogromne, jedną z ulubionych rozrywek Islandczyków

⁶⁷ Johann Gottfried Herder (1744-1803) – niemiecki filozof, pastor i pisarz, wprowadził pojęcie ludowości do filozofii na długo przed romantyzmem, jego poglądy znacząco wpłynęły na późniejszy rozwój idei narodu. Herder był zafascynowany naturalnością i pierwotnym pięknem ludu, który traktował jako źródło prawdy i tożsamości. Podkreślał znaczenie pieśni ludowych w procesie tworzenia się literatur narodowych oraz jako przyczynę do nowych form artystycznych. Jego zbiór pieśni chłopskich z całego świata, wydany w 1807 roku pod tytułem *Głosy ludów w pieśniach*, był czytany przez późniejszych romantyków i dał początek folklorystyce rozumianej pierwotnie jako gromadzenie utworów ludowych.

jest czytanie, literatura islandzka utrwaliła w wielotomowych sagach kulturę skandynawską. Mieszkańcy wyspy unikają również jakichkolwiek wpływów obcojęzycznych, wymyślając dla internacjonalizmów islandzkie odpowiedniki.

Specyfikę tego miejsca i ludzi determinuje również odizolowanie od reszty kontynentu, dziki i surowy krajobraz, stosunkowo niewielkie zaludnienie, przywiązanie do wartości rodzinnych. Maciej Szajkowski przywołał postać islandzkiej artystki Björk, która jest według niego wzorem człowieka świadomego i zakorzenionego. „Islandia to ja” – mówi piosenkarka o sobie, odpierając zarzuty o profanowaniu etnicznych tradycji i odchodzeniu od kultury folkowej. Tradycja jest niejako genetycznie dziedziczona, łączy się z tysiącletnią historią klanów, w żaden sposób nie musi być rekonstruowana. Co nie znaczy, że nie istnieje skomercjalizowana forma folkloru islandzkiego dostosowana do odbiorcy masowego i turystów – rdzenni mieszkańcy wyspy dystansują się jednak do tego zjawiska.

Prowadzący dyskusję Paweł Dobrowolski mówił o tym, że ideą projektu *FOLK? A ja się (nie) zgadzam!*, była próba zetknięcia tych dwóch odmiennych tradycji, przyjrzenia się im, odnalezienia w nich cech różnicujących, ale i wspólnych, szczególnie w działaniach artystycznych, które powstawały na skutek interakcji kultury polskiej i islandzkiej. W tym sensie folk jest odkrywaniem pewnych archetypów, zjawisk o proveniencji ludowej, które na nowo są odczytywane i reinterpretowane. Ruch folkowy poszukuje źródeł, korzeni, wspólnego rdzenia, naturalnego sposobu wydobywania z siebie dźwięku, poruszania się, kontaktu z naturą. Świadczy o naturalnej potrzebie odwoływania się do dziedzictwa, łączności z tradycją, staje się dzięki temu elementem wyposażenia nowoczesności i ideą ponadnarodową. W czasach globalizacji, w zinformatyżowanym i zmediatyzowanym świecie jest to sposób na poszukiwanie autentyczności, rekonstruowania i doświadczenia różnych tożsamości, czy wręcz „performowania tych tożsamości”, jak dodała na koniec dyskusji obecna na festiwalu Joanna Szymajda.

Oddzielną kwestią diskutowaną w czasie panelu była omawiana zasadność i celowość funkcjonowania ludowych zespołów pieśni i tańca, dla przeciwwagi przedstawiono również, coraz bardziej popularne w Europie zjawisko domów tańca. Formowaniu się zespołów folklorystycznych zawsze towarzyszył relatywizm oceny tego zjawiska. Zespoły pieśni i tańca (w skrócie ZPiT) prezentują bowiem sztuczny, spreparowany i sprowadzony do funkcji widowiskowo-rozrywkowej obraz polskiego folkloru muzyczno-tanecznego (Anna Weronika Brzezińska) i stanowią w pełni wystylizowaną wersję ludowej sztuki tworzoną przez mieszkańców miast. Wytworzył się w ten sposób swoisty „model polskiego folkloru” – ujednolicony, wystylizowany i ponadregionalny. Stwarza on upiększoną wersję tradycji,

ograniczającą się do zaznaczenia różnic w stroju, który staje się niejako zrekonstruowanym emblematem. Większa część repertuaru: muzyka, instrumentarium oraz choreografia jest stylizowana i teatralizowana. Dochodzi do połączenia wpływów i elementów tradycji z różnych regionów wymieszanych z elementami kultury miejskiej (Tomasz Rokosz). Uczestnicy dyskusji (Klekot, Szajkowski), zwracali uwagę na sztuczność takich zespołów jak wspomniana już „Bieriozka” czy polskie „Mazowsze”, „Śląsk”, „Harnam”. Były to sztuczne wytwory systemu totalitarnego, który wykorzystywał politykę folklorystyczną dla własnych potrzeb, „dożynając”, jak dosadnie skwitował to Szajkowski, muzykę i taniec w formie cepeliowsko-estradowej. Z drugiej strony Małgorzata Borowiec zwróciła uwagę na pozytywny aspekt funkcjonowania takich formacji. Jako teoretyk i praktyk tańca ludowego podkreśliła jego społeczne, teatralne, edukacyjne, a nawet terapeutyczne funkcje. Integrują bowiem miejskie środowiska wokół tradycji i ludowości, ewokują emocjonalność i pozytywne nastawienie do ludowej kultury, upowszechniają styl folklorystyczny. Niebagatelna jest też siła oddziaływania ZPiT na środowiska polonijne – w tym przypadku taniec pełni rolę identyfikacyjną, wzmacniającą więzi społeczne, również terapeutyczną, zaspokaja bowiem silną potrzebę dookreślenia tożsamości emigranta. Świadczy o tym wielka popularność Światowego Festiwalu Polonijnych Zespołów Folklorystycznych, którego już XVI edycja odbyła się w tym roku w Rzeszowie (prezentuje on twórczość polonijnych zespołów z Brazylii, Kanady, Mołdawii, Szwajcarii, USA i wielu innych krajów). Należy jednak uzmysłwić sobie, że ta wersja folkloru taneczno-muzycznego pełni przede wszystkim rolę widowiska, jest zjawiskiem wtórnym wobec folkloru, nazwanym przez Józefa Bursztę folklorem rekonstruowanym⁶⁸, a więc wyuczonym i poddanym stylistycznej aranżacji. Borowiec zwróciła również uwagę na rolę tańca ludowego w procesie edukacji profesjonalnych tancerzy, gdzie traktowany jest jako istotna technika tańca, wspomagająca artystów w ich wszechstronnym rozwoju.

W kontekście tej rozmowy ciekawym zjawiskiem wydają się być projekty podejmowane przez zespoły pieśni i tańca rozszerzające się na współczesne formy wypowiedzi scenicznej w dziedzinie muzyki i tańca, otwarcie na nowe pokolenie widzów. „Mazowsze” wystąpiło na „Przystanku Woodstock” w 2013 r. w towarzystwie Gooral, didżeja i muzyka klubowego, który łączy sample z nagrań kapel góralskich z mocnym brzmieniem drum'n'bass, techno czy house. Koncert okazał się wielkim sukcesem, został zarejestrowany i wydany na dvd, jako

⁶⁸ Józef Burszta (1914-1987) – polski etnograf, socjolog i historyk; twórca redakcji *Dzieł Wszystkich Oskara Kolberga*, autor takich wydawnictw jak: *Kultura ludowa – kultura narodowa. Szkice i rozprawy*, Warszawa 1974 czy *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985. Wprowadził rozróżnienie terminów folklor i folkloryzm, wyróżnił też trzy rodzaje współcześnie istniejącego folkloru opisane w drugim rozdziale pracy.

projekt *Gooral & Mazowsze*, ukazała się również wspólna płyta artystów. ZPiT „Śląsk” współorganizuje wraz ze Śląskim Centrum Edukacji Regionalnej Letnią Szkołę Artystyczną, która w jednym miejscu, w siedzibie zespołu – w Koszęcinie, gromadzi miłośników tańca ludowego i współczesnego, a w strukturach łódzkiego zespołu „Harnam” działa od 2008 roku z inicjatywy tancerki i choreografki Joanny Wolańskiej Grupa OFF Harnam, specjalizująca się w oryginalnym stylu tanecznym – folk jazz, łączącym taneczne wpływy ludowe, jazzowe i współczesne (więcej o działalności tej grupy w dalszej części pracy).

Istnieją również inicjatywy, które pielęgnują i stoją na straży dawnych sposobów muzykowania, śpiewu i tańca (*in crudo*) – bez stylizacji, bez opracowań, w oryginalnym brzmieniu. Taką rolę spełniają coraz bardziej popularne, również w Polsce, domy tańca, „pograjki”, „bal folki”.

Obecny na festiwalu Ciało/Umysł prezes Stowarzyszenia Domu Tańca z Warszawy – Grzegorz Ajdacki, przybliżył uczestnikom dyskusji ideę jego funkcjonowania. Ruch domów tańca jest ideą oddolną i spontaniczną, powstałą w opozycji do zespołów pieśni i tańca, kultury ludowej rozpropagowanej w mediach. Jest to nurt tradycyjny, skupiający się na dokumentowaniu i upowszechnianiu ludowej muzyki i tańca w ich oryginalnym brzmieniu. Wzorował się na działaniach Węgierskich *Táncház*, czyli domów tańca powstałych w latach 70. XX wieku i ruchu *Roots revival*⁶⁹. Podstawą działania dla domów tańca są spotkania z mistrzami wiejskiej tradycji muzykowania, śpiewania oraz tańczenia – bezpośrednia nauka u źródeł. Towarzyszą temu koncerty, potańcówki, warsztaty, przyświeca zaś idea wymiany międzypokoleniowej, kultywowania zamierającej tradycji. W całym kraju, m.in. w Łodzi, Poznaniu, Lublinie, Warszawie, Brodnicy odbywają się „pograjki”, imprezy taneczne czerpiące z tradycji wiejskich potańcówek, z muzyką na żywo. Kulminacją działań jest letni festiwal Tabor Domu Tańca, w którym czynnie uczestniczą miłośnicy regionalnej muzyki i tańca ludowego.

Innym jeszcze, równie ciekawym zjawiskiem, są „bal folki” popularne w całej zachodniej Europie, w Warszawie organizowane już od 9 lat, w czasie których entuzjaści europejskiej kultury ludowej i folkloru, uczą się tańców z różnych regionów kontynentu.

Taniec tradycyjny zdobywa więc sobie coraz większą publiczność, gromadzi praktyków udoskonalających taneczną technikę, dzielących się pasją, energią i doświadczeniem oraz zainteresowaną publiczność, która docenia korowodowe i parowe zabawy taneczne.

⁶⁹ Ruch *Roots Rvival*, to popularny jamajski ruch muzyczny tworzony przez młodych artystów, którzy odnosząc się do tradycji duchowego roots reggae swoich ojców przekładają je na język współczesności.

Przykładem siły oddziaływania tego typu zjawisk są również taneczne Flash Mob⁷⁰ organizowane m.in. przez grupę Danc Ludica – prezentującą tańce z różnych stron Francji. O intensywnym zainteresowaniu taneczną sztuką ludową świadczy również liczba wydarzeń związanych z ruchem zaprezentowana na największym międzynarodowym festiwalu organizowanym w ramach obchodów Roku Oskara Kolberga – Oskar Kolberg's Folk Lore Festival.

Kultura ludowa koegzystuje wspólnie ze sztuką współczesną, jest zauważana przez młode pokolenie artystów, bywa również twórczo przetwarzana i redefiniowana, czego przykładem liczne wydarzenia zaprezentowane na festiwalu Ciało/Umysł. W ich pracach tradycja i nowoczesność przenikają się tworząc nowe jakości, nowe konteksty, nowe znaczenia, wyzwalając jednocześnie w publiczności żywe, emocjonalne reakcje.

Jedną z takich propozycji przedstawiła **Iza Szostak** – tancerka i choreografka, absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im Romana Turczynowicza w Warszawie (2003) oraz Codarts – Rotterdam Dance Academy w Holandii (2008). Obecnie Szostak jest studentką Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego oraz stypendystką międzynarodowego projektu dla młodych choreografów SPAZIO. W swojej pracy tancerki i choreografki odwołuje się do ruchu naturalnego, analizy ruchu wg teorii Rudolfa von Labana, praktyk improwizacyjnych Williama Forsythe'a, chętnie też podejmuje współpracę z osobami niezwiązanymi zawodowo z tańcem. Na festiwalu Szostak zaprezentowała performans **Wizytatorki**, realizowany we współpracy z artystami z Islandii oraz Litwy. Wstępem do pracy nad ruchem, była dwutygodniowa wizyta choreografki na północy Islandii, gdzie wspólnie z Jónem Sigurðssonem –lutnikiem, tworzyła tradycyjny smyczkowy instrument muzyczny, wyrabiany i wykorzystywany w muzyce islandzkiej w XVIII i XIX wieku – *langspil*. Swoją wizytę na wyspie określiła jako badanie etnograficzne, którego składnikami były rozmowa, obserwacja uczestnicząca oraz ucieleśnienie pracy rzemieślniczej. W czasie praktyki lutniczej pochodząca z Litwy artystka wizualna Vaida Braziunaite zarejestrowała na kamerze filmowej całe zdarzenie, które dopełniło pokaz *Wizytatorek*. Film dokumentuje spotkanie artystów, każdy etap pracy nad tworzeniem instrumentu oraz fragmenty tańca Szostak do wtóru islandzkich pieśni ludowych z akompaniamentem *langspilu*. Na scenie realne zderza się z wyobrażonym, z imaginacją

⁷⁰ Flash Mob (z ang. dosł. błyskawiczny tłum) – określeniem tym przyjęło się nazywać spontanicznie gromadzących się ludzi w miejscu publicznym, w celu przeprowadzenia zaskakującej akcji dla przypadkowych świadków. Pomysł ten narodził się w Nowym Yorku, w Polsce działa m.in. Warszawski Front Abstrakcyjny specjalizujący się w organizowaniu flash mobów. Celem jest wspólna zabawa i spontaniczność działania. Akcje te organizowane są zazwyczaj za pośrednictwem Internetu.

artystki, która posługując się współczesnym językiem tańca – authentic movement, performując ruch, rekonstruuje niejako element materialnej tradycji. Bohaterem tanecznego wydarzenia staje się *langspil* i tworzący to rękodzieło lutnik. Ucieleśniony niejako przez artystkę kawałek drewna podlega obróbce i kolejnym etapom modelowania kształtów, sklejanie właściwych elementów, naciągania strun, aż do wybrzmienia kojących, niezwykle głębokich i pięknych dźwięków instrumentu. Gromadzącą się w sali Modelatorni publiczność witały zgrzytliwe dźwięki piły odcinającej kawałek drewna, któremu po chwili nadana została właściwa forma i szlify. Szostak wskakując na drewniany stół i pozostając przez chwilę w bezruchu, próbowała przeniknąć niejako jego szczególne właściwości. Po chwili zaczęła się obracać, turlać po stole, obejmować go rękami i nogami, dopasowywać się do jego kształtu, stając się niejako kawałkiem drewnianego ciosu. Po chwili odeszła, by uczynić ze stołu miejsce organizacji pracy rzemieślnika. Ułożyła na nim różne niezbędne narzędzia i przyrządy: składaną miarkę drewnianą, piłkę, hebel, imadło, maskę ochronną, kartki papieru, ołówki, pędzle. Układała te przedmioty powoli, z pietyzmem, po czym przewróciła stół i oczom widzów ukazał się abstrakcyjny obraz skomponowany na jego powierzchni z narzędzi użytkowych, w tak finezyjny sposób, iż jeden element podtrzymywał drugi, całość zaś nie rozpadała się. Tancerka pozostawiła nas na moment tylko z tym obrazem, można było go oglądać jak muzealny eksponat do końca jej scenicznych działań – może symbolizował on wymierający zawód lutnika? Potem performerka rozrzuciła metalowe pierścienie (służące one do skręcania poszczególnych części instrumentu), które rozsypały się w różnych kierunkach i potoczyły we własnym rytmie, a skulona przy ziemi performerka obracając się miarowo, próbowała toczyć się wraz z nimi. Następnie wytrząsała z worka na powierzchnię czarnej podłogi jasne drewniane opiłki – pył, syjący się z piłowanego drewna. Stał się on ważnym elementem ruchowej inscenizacji: unosił się w powietrzu, zostawiał ślady w przestrzeni, poruszany ciałem Szostak układał się w finezyjne wzory. Taneczna improwizacja trwała przez jakiś czas, to moment na dokończenie dzieła – pudełkowej cytry. Odchodząc na bok, pozostając niemym obserwatorem, Szostak pozwoliła jej w pełni wybrzmieć. Z całą pewnością choreografka uchwyciła proces budowania instrumentu dopełniony brzmieniem islandzkich melodii ludowych. Zachowała przy tym pewien rodzaj dystansu, spokoju i wyważenia jaki właściwy jest mieszkańcom wyspy.

Pomysł na *E-sound Karola Tymińskiego* łączył się z eksplorowaniem tematu techniki białego śpiewu, zwanego też śpiewokrzykiem, „białym” głosem, charakterystycznej dla muzyki ludowej Polski, Ukrainy, Białorusi, Bułgarii. W Polsce łączy się z ludową muzyką kurpiowską, działalnością zespołu „Kurpianka” i znanej pieśniarki Apolonii Nowak.

W białym śpiewie wykorzystuje się technikę krzyku do wydobywania melodii, uruchamia się przy tym naturalne rezonatory ciała (rejestr nosowy i czołowy), kładzie nacisk na natężenie i przenikliwość, konieczność „wybrzmienia” w otwartej, nieograniczonej przestrzeni.

Twórca tego performansu to tancerz i choreograf, absolwent Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im Romana Turczynowicza w Warszawie oraz Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.) w Brukseli. Jest artystą networku APAP. Działa niezależnie, występował w spektaklach takich artystów, jak Nigel Charnock, Jennifer Lacy, Agneja Seiko i Joseph Alter. Tworzy również autorskie choreografie solowe w tym m.in. *4:04*, *Orlando*, *Doll House*, *BEEP*. To ostatnie przedstawienie odnosi się do sygnału dźwiękowego, zaczerpniętego z terminu „beep test”. Test ten służy ocenie możliwości przeciwstawiania się zmęczeniu i umiejętności długotrwałego wykonywania określonej pracy. Choreograf badał temat, który w pewnym sensie był kontynuowany w projekcie *E-sound*. W obu, artysta doświadczał swoje ciało niekończącą się serią powtarzanych ruchów, które stają się coraz intensywniejsze, zamaszyste, zmieniają się na oczach widzów w transowy eksperyment, dzięki któremu testował on swoją kondycję, wytrzymałość, granice. Poprzez nachalne, autoagresywne wręcz uderzenia klatki piersiowej i przepony wyciskał niejako z siebie dźwięki. Jest to wypowiedź autotematyczna, umożliwiająca tancerzowi dzięki skrajnym doznaniom poszukiwanie „nowego”. Tu (w *E-sound*) technika wydobywania dźwięków została zderzona z konceptualną, cielesną formą ruchową oraz współczesnym brzmieniem muzyki. Artysta nie dzieli się z widownią swoim wokalnym talentem i umiejętnością operowania „białym” głosem, obserwujemy raczej zachowania i reakcje ciała, które mogą umożliwić wydobycie takich dźwięków z organizmu. Stąd ekstremalne, niewygodne pozycje, repetycje, wibracje i wstrząsy. Ciało staje się wizualizacją dźwięku – ciało śpiewa. Rolę werbalnego komunikatora objaśniającego technikę śpiewokrzyku i przebieg warsztatów, w czasie których performerzy związani z projektem *Folk* doświadczali jej, przejmuje zaś elektroniczny symulator, obsługiwany przez milczącego performerera.

Wieczór w Teatrze Studio zakończył się prezentacją performansu **FOLK EXPO** nawiązującego do spektaklu **Edyty Kozak i Rolanda Rowińskiego** *Folk? A ja się nie zgadzam!* z 2011 roku. Reżyser i choreografka prezentują więc wersję „eksportową” folkloru, eksponują wszystko to co najlepsze w dziedzictwie kulturowym Polaków i tradycji ludowej. Z całą pewnością należy wziąć tę deklarację w cudzysłów i potraktować z przymrużeniem oka. Intencją twórców było bowiem, jak czytamy w folderze zapowiadającym wydarzenie, „wskreszenie dyskusji o polskiej prząsności, o tradycjonalizmie, tożsamości i ludowej

erotyce” oraz „poszukiwanie równowagi pomiędzy spontanicznością kultury ludowej a jej martwością”.

Czy tradycja ludowa pełni jeszcze kulturotwórczą rolę, czy należy kultywować przeszłość i zanikający folklor tradycyjny, jak ocenić ten rekonstruowany i spontaniczny, właściwy różnym subkulturom? – spektakl miał zdecydowanie otwartą formę, ukazywał problem w różnych kontekstach, dotyczących kwestii tradycji, wspólnotowości, polskości. Dał widzowi możliwość skonfrontowania się z problematyką określania własnej tożsamości, przynależności, zakorzenienia w czasach postępującej w zawrotnym tempie globalizacji. Czwórka artystów, stała się reprezentacją naszych wyobrażeń na temat folkloru i w pewnym sensie te wyobrażenia demitologizowała: ludowa pieśniarka z gracją i wdziękiem prezentowała wystającą spod zapaski gołą pupę, przygnieciony zatrważającą ilością ludowych przyrodziewków tancerz upadał i przeistaczał się na naszych oczach w bożonarodzeniową choinkę, inna postać prezentowała wystylizowane ukłony i przyklejony sztuczny uśmiech, towarzyszący tanecznym ludowym popisom. Pojawiła się też postać kobiety: matki-Polki (uosabiana tu przez Japońską ciężarną artystkę – Takako Matsudę), która ubierając wraz z córką wigilijne drzewko, nuci biesiadny szlagier *Szła dziewczeczka, do laseczka*, a także postać mężczyzny w stroju Świtezianki, która *na głowie kwietny ma wianek...*, a poza nimi tylko slipki i ordynarne trampki. Można kontestować ukazane zjawiska, można też docenić ironię deformacji stereotypowych wyobrażeń.

Inspirujące i intrygujące wydają się duety, które podejmowały próbę zdiagnozowania zjawiska współczesnego folkloru. W pierwszej scenie para bohaterów na naszych oczach tworzyła współczesny język miejskiego folkloru. Z gardłowego bełkotu, wydobywających się głosek, sylab, rodziły się wyrazy-inwektywy, przekleństwa, słowa, a potem zdania wyrzucane z siłą pocisków. Język, który powinien być ostoją tradycji, ukazał często zaburzone niestety relacje międzyludzkie, obnażył naszą skłonność do wulgaryzacji życia w ogóle. Drugi duet, to próba ukazania tanecznego dialogu między tradycją a współczesnością. W wykonaniu dwójki tancerzy współczesnych nastąpiło „otwieranie” zamkniętej tradycyjnej formy – ruch naturalny, improwizowany łączył się z figurami, krokami i trzymaniami charakterystycznymi dla tańca ludowego. Stylistycznie powstał bardzo ciekawy mariaż – to scena, w której zaproszony do współpracy islandzki choreograf – Sigurður Jónsson stworzył choreografię na podstawie audiodeskrypcji jednego z ludowych polskich tańców. Intencją twórców było sprawdzenie, jak narracja słowna może przekazać emocje wyrażone w ruchu i stać się „globalnym ludowym tańcem” Powstała w ten sposób nowa współczesna jakość, wyraźnie czerpiąca z ludowych reliktyw.

Dopełnieniem festiwalowego dnia były instalacje artystyczne, wideo projekcje, warsztaty taneczne eksploatujące materiał folklorystyczny. Wśród nich **Wirowanie Edyty Kozak i Wojtka Kaniewskiego** – artysty wideo, który w zakomponowanym w naturalnej, wiejskiej przestrzeni filmowym obrazie, wskrzesza peerelowski wizerunek radosnej ludowej tancerki (wirująca „raz dokoła!”, aż do mdłości i utraty przytomności Szostak – skojarzenia z *Weselem* Wyspiańskiego nasuwają się automatycznie) i pańszczyźnianego chłopca (w tej roli beznamiętnie obracający się wokół własnej osi Tymiński wyposażony w nieodłączny chłopski atrybut – walonki – trudno się uwolnić od obrazów zabobonnych *Taplarów*). To intrygujący i ironiczny obraz/komentarz wywołujący wiele zabawnych asocjacji na temat naszych wyobrażeń o ludowości – nie wolnych wcale od stereotypów.

Jeszcze innym ciekawym przykładem poszukiwań w obrębie tradycji była instalacja artystyczna **Historie Pajaków Wioli Ujazdowskiej** łącząca wizję polskich tradycji dekoracyjnych, ręcznie wyplatanych żyrandoli (Jagna z *Chłopów* specjalizowała się w tej dziedzinie) z tradycyjnym wzorem dziewiarskim na islandzkich swetrach (lopapeysa), również będących rękodziełem. Z połączenia tych inspiracji powstały ciekawe, geometryczne, utrzymane w surowej kolorystyce (czerwień, biel i czerń) wiszące rzeźby przestrzenne oraz seria małych obrazów i asamblaży. Wszystkie te prace odnoszą się również do obecnego w wielu kulturach archetypu pajaka, pajęczyny, przędzenia. Założeniem Ujazdowskiej było pozabawienie tworzonych struktur kolorowych szczegółów i materialnych kontekstów, z zachowaniem szkieletu "pajaków" i rytmu islandzkich wzorów włókienniczych. Artystka skupiła się na ukazaniu uniwersalnego, międzykulturowego piękna geometrii i matematycznych zasad zachowując estetyczną równowagę pomiędzy tradycjonalizmem a wizualną sztuką współczesną. Istotne był również wspólnotowy charakter pracy – przy wykonywaniu tych konstrukcji asystowały artystce emigrantki z Polski.

Folk? A ja się (nie) zgadzam ! to bardzo ważny głos w dyskusji na temat tradycji i jej znaczenia w budowaniu statusu współczesnego artysty tańca przeprowadzony na płaszczyźnie teoretycznych rozważań, praktycznych warsztatowych eksperymentów, aktywnej i uczestniczącej obserwacji prezentowanych spektakli. Idea spotkania łączy się już z samą nazwą festiwalu scalającą refleksję z działaniem. Kategorie tradycji i folkloru zostały tu poddane krytyce i dekonstrukcji, ujawniony i uwolniony został również tkwiący w nich potencjał ujęty w kontekście antropologicznym, społecznym czy socjologicznym. Dzięki temu możemy przyjrzeć się nam jako społeczeństwu wpisanemu w konkretny zwyczaj, obrzędowość, rytuał, ale także schemat, wyeksploatowaną formę, zbanalizowaną treść. Możemy też ustosunkować się wobec przekonania o wtórności folkloryzmu, utożsamiania

kultury ludowej z obciachem i tandetą, zastanowić nad zakresem jej oddziaływania. Artystom zaś dodatkowo daje możliwość pracy na „folklorystycznym materiale” i zbadania jego przydatności dla współczesnego performerów, również w obszarze obcej nam tradycji. Pomysłodawcy projektu dotknęli w tym przypadku kwestii zasadniczych, zaprosili nas do rozmyślań na temat obecności i znaczenia ludowego dziedzictwa, jego przemian we współczesnym świecie i bezpośrednio w naszym życiu, a uczynili to, między innymi, w formie „choreografowania ludowości”.

5.5. Nowy taniec polski – nowe strategie, nowy sposób myślenia o tradycji

Koncepcje teatrów Conrada Drzewieckiego i Jacka Łumińskiego uczyniły z tradycji narodowych i sztuki folklorystycznej ważny element współtworzący technikę i styl taneczny. Oznacza to, że kultura tradycyjna stanowiła w tych przypadkach rolę fundamentalną. Pewne wątki ludowe można dostrzec też w wybranych pracach innego choreografa polskiej sceny tańca lat 90. – **Witolda Jurewicza**. Jego sposób postrzegania folkloru był jednak inny, jak na owe czasy zaskakujący, bo pełen sardonicznego humoru, którego brakowało zawsze w polskiej choreografii. Spektakl *Poniżej nieba, czyli seks po polsku* (1997), prezentował folklor w wydaniu prząsnym i zawiadackim. To jedna z rozpoznawalnych cech **Teatru Tańca Alter**, którego spektakle nasycone ironicznym dystansem, ukazywały poprzez nowe formy tańca, często odwołujące się do szeroko rozumianej improwizacji polską mentalność, kulturę i estetykę ruchową. W tym przypadku pojawiła się i ludowa muzyka „Zespołu polskiego” i ludowy taniec, gesty i ruchy w obrazach przywołujące skojarzenia ze światem z *Konopielki* Redlińskiego. Poprzez ruch następowało tu odwołanie się do tematów tabu w kontekście społecznych zachowań, zahamowań, wszechobecnej pruderii – na oczach widzów uruchomiły się pokłady ujarzmionych wcześniej instynktów i popędów, skojarzeń z ludową erotyką, a wszystko to za pomocą tanecznego języka, który dopiero pojawiał się na polskiej scenie: „praca Jurewicza ma dowcipne zabarwienie, lecz przede wszystkim charakteryzuje się śmiałością i często na granicy ryzyka fizycznością tancerzy. Takie traktowanie ciała, przekazywanie jego ciężaru w momentach kiedy jeden tancerz „wlatuje” w ramiona drugiego, upadki i skoki, wszystko w ramach precyzyjnej struktury rytmicznej polskich utworów ludowych, pokazuje emocjonalny świat pękający w szwach. Jurewicz jak wielu artystów na świecie, zafascynowany techniką contact improvisation, powstałą w Stanach Zjednoczonych w latach 70., adaptuje jej zasady na potrzeby swojej własnej pracy w teatrze tańca. W jego spektaklach partnerowania stały się częścią ciasno zapisanego, często zabawnego scenariusza,

komentującego relacje między ludźmi. Jurewicz potrafi z prostych, codziennych gestów wykreować, rzucający tancerzom fizyczne wyzwania, język ciała zrozumiały na całym świecie”⁷¹. Myślę, że ta tendencja, którą można było dostrzec w twórczości Jurewicza – przenikliwość i przewrotność w sposobie myślenia, śmiałe wprowadzanie improwizacji, eksperymentu ruchowego i estetycznego komentującego stereotypowo pojmowaną polskość i tradycję, demitologizowanie pojęcia patriotyzmu i odsłanianie współczesnej „mechaniki moralności” (Jan Józef Szczepański) można odnaleźć w pracach powstających już w XXI wieku, zaliczanych do młodej polskiej choreografii, w których niekiedy takim narzędziem do opisu rzeczywistości i wszechświata staje się kultura tradycyjna. Skłonność **pokolenia solo** do przełamywania barier narodowych czy geograficznych, nomadyczny styl życia, projektowy i rezydencyjny system pracy, zjawisko „sieciowania”⁷², podkreślanie niezależności, czasami deklaratywne wręcz „odcięcie się od korzeni”, wcale nie stoją w sprzeczności z potrzebą/misją/chęcią konfrontowania się z tradycją – nawet jeżeli chce się ją odrzucić. W sztukach performatywnych pojawiają się więc nadal zagadnienia dotyczące dziedzictwa kulturowego, tyle tylko, że przedstawiciele nowego tańca reprezentują nowy typ myślenia o kulturze ludowej, czego przykładem jest zebrany i opracowany przeze mnie materiał badawczy.

Przywołane przeze mnie projekty to te, w których element folklorystyczny zostaje zaakcentowany, użyty w celu nakreślenia szerszej perspektywy antropologicznej, kulturowej, społecznej czy politycznej. Innymi słowy często udział elementu tradycyjnego jest niewielki, natomiast stopień jego przetworzenia znaczny. Nie jest też celem samym w sobie, stanowi równoważny element z innymi – nietradycyjnymi, wspólnie tworząc teoretyczną refleksję. Bardzo często towarzyszy tym przedsięwzięciom alternatywna forma wypowiedzi scenicznej, oscylująca między ruchem codziennym, autentycznym, odestetyzowanym, wspartym tekstem mówionym, projekcjami video, użyciem nowych mediów i odniesieniom do sztuk wizualnych. Dotyczy to również niektórych prac omówionych już wcześniej ze względu na

⁷¹ L. Caldwell, *Energia i Jakość*. Taniec współczesny- spektakle i recenzje, *Poniżej nieba, czyli seks po polsku*, www.alter.ppas.pl, dost. 26.07.2015.

⁷² „Sieciowanie” w świecie kultury to zjawisko jednoczenia się instytucji wspierających rozwój sztuki niekomercyjnej – festiwali, centrów kulturalnych, producentów, niezależnych stowarzyszeń i fundacji oraz rzadko, ale jednak osób fizycznych – we wspólnych działaniach na rzecz promocji, wymiany informacji i wszelkich artystycznych przedsięwzięciach. W obszarze tańca będzie to np. promująca młodych twórców, licząca 34 kraje sieć presenterów tanecznych Aerowaves, wspierająca taneczną edukację sieć danceWeb czy najnowsza sieć europejskich domów tańca – European Dancehouses Network – EDN; Definicję podają za Joanną Leśnierowską, więcej patrz: J. Leśnierowska, *Sieci – pytania o przyszłość*, [w:] *I Kongres Tańca. Raport*, pod red. J.Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa 2011, s.113-117.

ich powiązanie z twórczością artystów lat 90. (mam tu na myśli prace Kai Kołodziejczyk i Iwony Pasińskiej) również tych, które stały się częścią większego projektu, jak w przypadku *Folk, a ja się (nie) zgadzam?* (tu zaliczyć trzeba prace Edyty Kozak, Rolanda Rowińskiego, Izy Szostak i Karola Tymińskiego) – jednak ze względu na specyfikę tego wydarzenia i skupienie się grupy artystów wokół jednego dominującego zagadnienia, którego specyfikę badano w różnych obszarach, chciałam omówić je w odrębnym podrozdziale.

Joanna Bezyłt jako terapeuta zajęciowy, instruktor improwizacji ruchu i symboliki ciała zajmuje się polską kulturą ludową i techniką śpiewu tradycyjnego od 2010 roku. Trzy lata później rozszerzyła krąg swoich zainteresowań o analizę baśni i przypowieści w aspekcie terapeutycznym, społecznym i kulturotwórczym. Źródłem inspiracji stały się ludowe baśnie z terenów Lubelszczyzny zebrane i spisane przez Oskara Kolberga („**Dzieła wszystkie Oskara Kolberga**”, tom 16 Lubelskie cz. I, tom 17 Lubelskie cz. II, 1960). Odwołując się w swoich artystycznych działaniach do XIX- wiecznej tradycji zespala ją z językiem teatru, improwizacji wokalnno-taneczno-ruchowej i symboliką ciała, a egzemplifikacją tych doświadczeń są spektakle na kanwie przypowieści z regionu, warsztaty teatralno-taneczne „z Kolberga” oraz koncerty performatywne bazujące na połączeniu śpiewu tradycyjnego z obrazem, tańcem i muzyką. Punktem wyjścia dla własnych poszukiwań była metoda dr Detlefa Kapperta „Improwizacja ruchu i symboliki ciała” oparta na połączeniu tańca z pracą z ciałem, wewnętrznymi obrazami i osobistym rozwojem. Psycholog i tancerz uczynił istotą swej metody zespolenie psychologii, sztuki i „drogi przez ciało”, która, jak pisze w przedmowie do polskiego wydania swojej książki, polega na treningu odczuwania i pogłębionej percepcji oraz medytacji i pracy z wewnętrznymi obrazami⁷³. Głęboko zakorzeniona jest też w psychoanalitycznej teorii Carola Gustava Junga o wspólnym wszystkim ludziom, dziedzicznym wzorcu reagowania i postrzegania świata (archetypiczność) oraz w badaniach doświadczenia symbolicznego w obszarze marzeń sennych, fantazji, wizji, baśni i mitów. Bezyłt akcentuje w swojej pracy (za Kappertem) możliwość poszerzania indywidualnego języka ruchowego, ekspresji twórczej i form osobistej kreacji za pośrednictwem technik improwizacji, odmiennych stylów tańca, pantomimy, choreoterapii, pracy z głosem, oddechem, metodą eutonii (praca z napięciami ciała wg Gerdy Aleksander). Innowacją wprowadzoną przez choreografkę jest materiał literacki – zbiory Kolberga z terenów Lubelszczyzny, który inicjuje działania. Pierwszym istotnym przedsięwzięciem wg tej metody był przygotowany wspólnie z **Aleksandrą**

⁷³ Zob. Detlef Kappert, *Archetypy, symbolika ciała, obrazy wewnętrzne. Osobisty rozwój i siły samouzdrawiające*, Warszawa 2004.

Bidzińska spektakl *Cudowne źrebię* (2014), odwołujący się do ludowej przypowieści o losach księżniczki uwikłanej w walkę dobra ze złem uosobianych przez symboliczne postacie: Cudowne Źrebię i Złego Ducha. Poprzez improwizację, taniec i wizualne metafory twórczynie próbowały dotrzeć do znaczeń i archetypów ukrytych w kulturze symbolicznej regionu (duch symbolizuje działania podświadome, które blokują możliwość samorealizacji, źrebię - zdolności i potencjał twórczy, księżniczka - uwikłanie). Wykorzystują te skojarzenia do budowania współczesnej opowieści o wzajemnych relacjach między kobietą a mężczyzną, poruszają również autotematyczne wątki dotyczące pracy twórczej, związane z nią niepokoje i oczekiwania. Kontynuacją pracy artystycznej są warsztaty „**Cudowne źrebię**” oraz „**KOBIETA. Poszukiwanie znaczeń w przypowieściach baśniowych zebranych przez Oskara Kolberga**”. Według autorki są one „spotkaniem teatru i tańca w baśni”, gdzie poprzez ćwiczenia odczuwania ciała przechodzi się do lektury wybranej legendy i improwizacji wokół jej tematu, zakończenie zaś stanowi analiza treści pod względem symboliki i archetypów w niej ukrytych. Symbole kobiecości przywoływane zarówno w pracy scenicznej (duet księżniczki i cudownego źrebięcia to duet kobiet), jak i warsztatowej, odsyłają do praktyki i teoretycznych badań Clarissy Pinkola Estés – amerykańskiej poetki, pisarki, psychoanalitik szkoły Junga, zbieraczki baśni i dawnych legend (*cantadora*), autorki kultowej już dziś pozycji *Biegnąca z wilkami*, w której analizując międzykulturowe mity, baśnie i legendy, dokonując swoistej „archeologii psychiki”, odkrywa archetyp Dzikiej Kobiety symbolizującej instynktowną naturę kobiet, bogactwo ich wewnętrznego życia. W pracy Joanny Bezyłt zaakcentowany zostaje więc w sposób szczególnie aspekt terapeutyczny i psychologiczny tańca wynikający z analizy literackiego tekstu ludowego.

Poszukując choreografii nawiązujących do tekstów ludowych sięgnęłam również po pracę **Sopockiego Teatru Tańca** (wcześniej Teatryk Okazjonalny) wg scenariusza **Joanny Czajkowskiej** i w choreografii zespołu. Ten spektakl to *Natura* (2011), który miał dwie swoje odsłony: plenerową i sceniczną. I choć twórcy spektaklu zastrzegają, iż rezygnują z „oczywistej ludowości”, to postaram się wykazać, iż ludowe elementy zostały zapośredniczone, wyselekcjonowane i w oryginalny sposób przetworzone, można więc mówić w tym przypadku o odwołaniu się do ludowości właśnie w sposób nieoczywisty – tym bardziej intrygujący i zaskakujący. W przypadku STT pojawia się nowy wzorzec kulturowych odniesień: idea *Natury* jest głęboko zakorzeniona w poetyckiej twórczości Bolesława Leśmiana, ta z kolei zbudowana została na problematyce oscylującej wokół mitu kulturowego i twórczości ludowej. Tych związków z ludowością u Leśmiana jest bardzo

dużo. Folklorystyczny rodowód ma pojawiająca się w tej poezji galeria postaci: południce, rusalki, skrzeble, czmury, dusiolki, motywy metamorfozy – zmiany za pomocą czarów ludzi w zwierzęta i rośliny lub odwrotnie, mroczne romantyczne ballady przywołujące postacie zjaw i zmarłych powracających z grobu, by porwać żywych, niedopowiedzenia i zagadkowość na temat rozwikłania ludzkiego bytu na wzór ludowych wyroczni i wierzeń, wszechobecna i ożywiona natura, często stanowiąca dla człowieka śmiertelne zagrożenie. Ten „zwrot ku źródłom” to w Leśmianowskiej poezji zupełnie nowa jakość – odrealniona, paranormalna, mistyczna. Fantastyczny świat i metafizyka zbudowane są na ludowości (na przykład w odwołaniach do zbiorów Kolberga i Glogera) i to właśnie w niej realizują się światopoglądowe kwestie powrotu do natury i pierwotności. Coś z tego niezwykłego i szalonego świata przeniknęło z pewnością do zbudowanej przez sopockich artystów koncepcji. Będą to przede wszystkim : magia nasyconej kolorystyki, ornamentyka kształtów zainspirowana ideą animalizmu i panteizmu, oryginalność kostiumów i scenografii nawiązujących do natury i Leśmianowskich postaci, zmysłowość, sensualność i tajemniczość uchwycone w ruchu i muzyce.

Terenowe badania przeprowadzone przez pieśniarki z trójmiejskiego zespołu **Laboratorium Pieśni** sięgającego po muzyczny materiał tradycyjny, śpiewającego w wielogłosie, *a capella* przy akompaniamencie skrzypiec, bębnów i innych instrumentów, stały się podstawą do opracowania spektaklu *Puste noce – Pieśni , które już się kończą* (2015). W latach 2013-2014 przebywając na kaszubskich wsiach artystki poszukiwały „nowej-starej” muzyki, w tym konkretnym przypadku w centrum ich zainteresowania znalazły się pieśni pogrzebowe oraz kultywowany w niektórych miejscach do dziś obrzęd Pustych Nocy (wspominałam o nim przy okazji scenograficznych prac Rębiałkowskiej). Nazwą tą zwykle się określać ostatnią noc przed pogrzebem osoby zmarłej, kiedy to mieszkańcy danej społeczności gromadzili się w domu nieboszczyka, aby wspólnie pomodlić się, czuwać, śpiewać pieśni pustonocne. Zwyczaj ten jest wyrazem kontynuacji tradycji, wzmacniania więzi wspólnotowych, przynosi ulgę i ukojenie w żałobie. Tradycja ta jednak nieuchronnie zanika, szczególnie ludowa wiara, że niewłaściwie pożegnany zmarły błąka się po ziemi pod postacią *wieszczki vel opi* (kaszubski wampir). Jak informują twórcy spektaklu jest to próba uchwycenia esencji żałoby, przypomnienia ludowych metod oswojenia bólu i strachu towarzyszących śmierci. Modlitwa gwarantowała również ukojenie i spokój żywym. Grupa śpiewacza o niezwyklej charyzmie i sile oddziaływania w składzie Alina Jurczyszyn, Kamila Bigus, Lila Schally-Kacprzak, Iwona Majszyk, Magda Jurczyszyn, Klaudia Lewandowska, Alina Klebba, Karolina Stawiszyńska zaprosiła do współpracy Ewelinę

Karczewską – autorkę filmu *Ze śmiercią na Ty*, dokumentującego dawne kaszubskie zwyczaje pogrzebowe i zawierający opowieści osób pamiętających obyczaj Pustych Nocy oraz tancerzy współczesnych **Krzysztofa Dziwny Gojtowskiego, Marię Miotk, Katarzynę Wyborską**. Wydarzenie to utrzymane w poważnym tonie z uszanowaniem zamierającej tradycji łączy rzewne, pełne prostoty pieśni pogrzebowe z tańcem, którego formatwórczym elementem była cheironomia gestów oplakiwania i lamentacji z różnych kultur i epok.

Wśród eksperymentów przepisujących tradycję szczególny jest projekt typu site-specific *Przesilenie Letnie* (2010) według koncepcji **Zorki Wollny** (reżyseria), **Magdaleny Przybysz** (choreografia) i **Anny Sz wajgier** (muzyka). Szczególny ze względu na oryginalny koncept, rozmach widowiska, ilość zatrudnionych artystów i wyzwania organizacyjno-koordynacyjne (Piotr Grzymisławski). *Przesilenie letnie* to performans w dwunastu aktach, który w drodze konkursu zorganizowanego przez Fortis i Art Stations Foundation na spektakl w przestrzeniach Starego Browaru został wybrany jako najlepszy, a następnie zaprezentowany publiczności podczas **Festiwalu Malta**. Pomysł został oparty na słowiańskim rytuale związanym z przesileniem letnim/przesileniem czerwcowym, które jest momentem maksymalnego wychylenia osi obrotu Ziemi w kierunku Słońca. Ze zjawiskiem tym łączy się święto obchodzone przez Słowian w czasie najkrótszej nocy w roku znanej pod nazwą sobótki, nocy Kupały, następnie, po próbie zasymilowania pogańskich obrzędów bardzo silnie zakorzenionych w obyczajowości i wierzeniach słowiańskich, z obrzędowością chrześcijańską, wigilii św. Jana lub nocy świętojańskiej. Święto palinocki, bo i pod taką nazwą jest znane, obchodzone było nie tylko przez ludy słowiańskie, lecz również bałtyckie, germańskie, celtyckie i ugrofińskie, a moc i siła odprawianych obrzędów miały chronić przed złem i nieszczęściem, chorobami i urokami, duchami. To wielkie święto ognia, wody, słońca i księżycy, urodzaju, płodności, radości i miłości, któremu towarzyszyły radosne zabawy przy ognisku: wróżby, skoki przez ogień, tańce, puszczenie wianków i poszukiwanie legendarnego kwiatu paproci. Drugim ważnym elementem do budowania współczesnego sobótkowego święta była książka prof. Marii Janion *Niesamowita słowiańszczyzna* (nominowana do Nagrody Nike 2007). Autorka eseju opisuje wpływ słowiańskiego mitu, estetyki i obrzędowości na kształtowanie się polskiej literatury i tożsamości, zwraca również uwagę na jej wpływ w formowaniu się wielu zjawisk kulturowych w całej współczesnej Europie. Podejmuje również kwestie związane z wyparciem i odrzuceniem słowiańskiej tożsamości, na ile kształtuje ona „współczesnego ducha”, na ile też łączy się z pierwotnymi wyobrażeniami, jak mit słowiański funkcjonuje współcześnie. Janion poszukuje odpowiedzi na te pytania nie tylko we współczesnej literaturze polskiej, ale również w obszarach

związanych z kulturą popularną, mediami, rzeczywistością społeczną i polityczną. Formułuje tezę, iż nasza świadomość jest w znacznym stopniu odbiciem pogańskich tradycji, pradawnego mitu. Współczesnych Polaków nazywa „niewolnikami przeszłości”, którzy usilnie próbują wypierać pogańskie korzenie swojej historii, co w konsekwencji doprowadziło do stworzenia fantazmatycznych obrazów i lęków. Analizuje również nasz stosunek wobec innych narodów (zwłaszcza Rosji), kwestie rozdarcia między Wschodem a Zachodem, odwiecznego poczucia niższości (polska niewola) i wyższości (polski mesjanizm). Autorka snuje refleksje na temat tego jak bardzo słowiańskość determinuje polskość, co wyraża się jej zdaniem w głębokim wewnętrznym rozdarciu, kompleksach, poczuciu poddaństwa i wywyższenia jednocześnie, „romantycznej nerwicy”. To wszystko ma znaczący wpływ na współczesne pokolenia Polaków żyjących w stanie „zawieszenia, wydziedziczenia, wykluczenia, składających deklarację pożegnania z Polską”⁷⁴. Zwraca też uwagę na zdevaluowanie wartości tradycyjnych, ich merkantylne traktowanie, wykorzystanie w grze politycznej, zbrutalizowany i spłycony obraz słowiańszczyzny reprezentowany w sztuce. Wskazuje na konieczność ponownego zdefiniowania wartości tradycyjnych kształtujących naszą narodową i etniczną tożsamość.

Wydarzenie zaprezentowane w Starym Browarze można w kontekście pracy Janion nazwać próbą przepisywania słowiańskiej tradycji na nowo, z całą pewnością, jak zaznaczyła w wywiadzie z Anną Królicą Przybysz, w opozycji do kulturowanego rokrocznie na wałach wiślańskich pod Wawelem widowiska puszczania wianków (Krakowskie Wianki), wydarzenia o charakterze komercyjnym i masowym, skupiającym się na atrakcyjności prezentowanych zdarzeń (pokazy sztucznych ogni, konkursy z nagrodami, występy gwiazd muzyki pop). Wydaje się, że autorki *Przesilenia letniego* podążyły w zupełnie innym kierunku. Zapowiedziały swój performans jako „balladę w przestrzeniach Starego Browaru”, „opowieść z elementami grozy rodem z dziewiętnastowiecznego romansu”, pulsujące energią i żywiołowością widowisko, na które złożyły się: grupowy rytuał, dzika zmysłowość, słowiański mit i romantyczna tożsamość. Zaopatrując widzów w mapkę wydarzeń z legendą i rozrysowaną trasą wędrówki, zaprosiły ich do wspólnej „etnograficznej opowieści”- wyprawy w dwunastu odsłonach, w poszukiwaniu tego co utracone. Dowolnie żonglując materiałem tradycyjnym i współczesnym, realizując przebieg akcji w nowoczesnej architekturze i naturalnych przestrzeniach parku, wyposażając współczesne rusalki, wodnice i topielców w sobótkowe atrybuty (kule ognia, wianki, płatki róż), dążyły do stworzenia

⁷⁴ T. Sucharski, *Marii Janion zmagania z polskimi traumami*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, s.224-238, <http://rcin.org.pl>, dostęp 07.08.2015.

widowiska tajemniczego, momentami nawet przerażającego (snujące się w mroku milczące postacie, inne cedzące szeptem magiczne zaklęcia, jeszcze inne gwałtownie przerywające ciszę rozdzierającym krzykiem), pełnego zaskoczeń (zmiennosc akcji i prezentowanych obrazów oraz umiejscowienie jej w pięknych plenerach), różnorodnych scen (gra w futbol płonącą kulą, słowiański śpiew, wirujące postacie rozsypujące pył, a może prochy przodków, zmysłowe rusalki rozsiewające na swych ciałach składane im w ofierze płatki róż) i eksploatowanej do granic energii (konwulsyjny ruch wyczerpanego rytuałem ciała). Poznańską odsłonę można by nazwać awangardowym obrazem sobótki trzeciego tysiąclecia. Podróż, jak założyły to autorki zdarzenia, odarta z tradycyjnie ujętej fabuły, choreograficznych schematów i stereotypowych skojarzeń z Nocą Kupały wypełniła się sugestywnym, zmysłowym nastrojem, dźwiękami przyrody i naturalnym ruchem uwarunkowanym zewnętrznymi i wewnętrznymi bodźcami oraz architekturą krajobrazu. Punkt startowy (Szachownica Starego Browaru) była jednocześnie punktem docelowym, w którym dopełniło się to współczesne słowiańskie widowisko, w drodze zaś pojawiły się m.in.: wodnice, topielcy, ćmy, echo, skowyt, wiedźma, niechrzczeńcy, zmora. To noc magii i pogańskiego szaleństwa z licznym udziałem doświadczonych i debiutujących tancerzy: **Alicji Białej, Sonii Borkowicz, Emilii Bromber, Elżbiety Czwartos, Darii Futkowskiej, Natalii Grubizny, Piotra Grzywacza, Joanny Jakubowskiej, Magdaleny Jakubowskiej, Justyny Jasłowskiej, Marcina Juszczyka, Bartosza Kajmowicza, Barbary Kaszuby, Szymona Kędziora, Scheherezade Kondratowicz, Marcina Mańkowskiego, Konrada Mazura, Natalii Peek, Eweliny Pers, Mariki Pyrszel, Katarzyny Taborowskiej, Agnieszki Sokolińskiej, Marka Szwedziaka, Dagmary Wujewskiej.**

Dwa kolejne projekty sięgające po motywy ludyczne są przykładem współpracy polskich tancerzy z uznanymi artystami zagranicznymi (Nigel Charnock, Isabell Schad), dzięki którym pojawia się inna, szersza, bo widziana z zewnątrz perspektywa wpływu kultury tradycyjnej na polską mentalność (Charnock) oraz sposobu myślenia o ciałach spotykających się w pracy nad ruchem, tanecznością, w kontekście znaczenia wspólnotowości w tradycyjnej kulturze tanecznej (Schad). Spektakl *Happy* (2009) został poprzedzony warsztatami prowadzonymi przez **Nigela Charnocka** w Starym Browarze w Poznaniu w 2008 roku. Następstwem współpracy brytyjskiego choreografa z polskimi tancerzami był wyprodukowany przez Joannę Leśniewską i Art Stations Foundation **Happy Project**, na który złożyły się spektakl *Happy* (premiera polska i brytyjska), otwarte lekcje tańca współczesnego prowadzone przez Charnocka, warsztaty kreatywnego pisania pod merytoryczną opieką Jadwigi Majewskiej oraz (rzecz rzadka w polskiej praktyce tanecznej)

dokumentacja procesu twórczego z udziałem fotografów, rysowników, operatorów, krytyków tańca – efekty tej pracy w postaci wywiadów, opisów warsztatów i prób do spektaklu, impresji i refleksji na temat współpracy z Charnockiem, filmików, zdjęć, rysunków dostępne są na stronie Starego Browaru (www.starybrowarnowytaniec.pl/happyproject). Nigel Charnock, nieżyjący już artysta związany ze znanym na całym świecie zespołem DV8 Physical Theatre współtworzonym z Loydem Newsonem, był uważany za jedną z największych osobowości współczesnego tańca. Jak przeczytamy na stronie zapowiadającej Happy Project był „poetą ciała i tancerzem słów”, umiejętnie łączącym różne gatunki teatru, tańca i rozrywki. Prace Charnoka charakteryzowały ironia, dystans i specyficzne poczucia humoru, krążenie wokół problemów seksu, miłości, Boga i śmierci. Zastanawiające więc było to, jak wykorzysta swoje artystyczne doświadczenia w kontakcie z grupą utalentowanych twórców polskiej sceny nowego tańca: **Barbarą Bujakowską, Natalią Draganik, Bartoszem Figurskim, Maciejem Kuźmińskim, Januszem Orlikiem, Renatą Piotrowską, Anną Steller, Aleksandrą Ścibor i Karolem Tymińskim**. Początkiem do improwizowanych poszukiwań stała się kategoria szczęścia, sposób jej definiowania przez młodych Polaków (choreograf w pierwszy kontakcie z tancerzami zadał im pytanie o samopoczucie i stan psychofizyczny towarzyszący ich pierwszemu spotkaniu; okazało się, że prawie wszyscy mówili o przygnębieniu, losowych przeciwnościach i przeszkodach, niewygodzie, to stało się zaczynem do stworzenia spektaklu o szczęściu i uszczęśliwiającym ludzi). Następnie pojawiły się na próbach fragmenty polskiej muzyki ludowej i motywy tańców polskich oraz praca z sytuacyjną ironią i humorem (artysta dopatrywał się jednak tych cech w Polakach, uznając je nawet za wyrafinowane), które stały się ważnymi komponentami choreografii. Charnock polską radość skojarzył z tradycją ludową i jej kliszami we współczesnej świadomości. Deklarował, iż przygotowując się do *Happy* studiował fragmenty polskiej historii i wybrane teksty kultury (mity słowiańskie, Wyspiański, Mickiewicz, Wajda). Tropów, wątków i skojarzeń z polskością w jej ludowym wydaniu jest w spektaklu wiele. W fazie kreacji tancerze zbierali ludowe przyśpiewki, wyliczanki, kołysanki, porzekadła i przysłowia. Dokładnie studiowali kroki polskich tańców ludowych (polka, mazurek, krakowiak), które później zostały włączone do współczesnej choreografii zatracając swój oryginalny przebieg, a zachowując specyficzną dynamikę, rytm i charakter. Pojawiły się też motywy „nadekspresji” (której głównym generatorem miał być podobno sam Charnock), żywiołowości, dzikiej swawoli nawiązującej do ludowych potańcówek, wirowania w rytmie oberka i wywijania hołubców, ludowej gestyki, trzymań, figur, młynków, wężyków, okręgów, podskoków. Sięgnięto również po stereotypowe wyobrażenia na temat Polaków, których

niewyczerpanym źródłem jest Internet, toczące się wśród jego użytkowników dyskusje i dysputy, dowcipy, artykuły prasowe, teksty popularne, rozrywka i polska polityka. I taki sposób myślenia o Polsce przebija w spektaklu Charnocka najwyraźniej: osadzony w realiach wiejskich, z wystrojonymi w kojarzące się z sielskością kostiumy tancerzami (kraciaste i kwiatowe desenie), utrwała stereotypowy obraz polskości i Polaka. Ludyczność, przaśność, hulanka i swawola ujęte zostały w ramy obrazka roztańczonej i rozpitej polskiej wsi (wymowny taniec z półlitrowkami), o którym szeroko dyskutowali wnikliwi obserwatorzy polskiej sztuki tańca (choćby Majewska *Jak nas piszą , tak nas tańczą*, Mrozek *Polskie sample i skrecze – jeszcze o «Happy»*).

Zupełnie inny okazał się obszar poszukiwań niemieckiej choreografki **Isabelle Schad**, która z całą „wspólnotą” polskich tancerzy (projekt przeznaczony jest do realizacji w różnych krajach) oraz we współpracy z Laurentem Goldringiem przygotowała spektakl *Collective Jumps* (2014), wyprodukowany (ponownie) przez Art Stations Foundation i w koprodukcji z Goethe-Institut w Warszawie, a zaprezentowany na Malta Festiwal Poznań. Dopelnieniem scenicznej pracy były warsztaty „**Praktyka Collective Jumps**” zorganizowane w Alternatywnej Akademii Tańca (Stary Browar, Poznań). Nieprzypadkowo artystka pojawiła się w tym miejscu Polski, jednoznacznie kojarzonym z eksperymentalną formą poszukiwań i twórczego laboratorium wokół zagadnień ciała i cielesności, sposobów jego reprezentacji, obecności indywidualnej i zbiorowej poprzez konfrontowanie „sztuki poruszenia” z performansem, sztukami wizualnymi i nowymi mediami. Schad koncentruje się na wykorzystaniu w pracy choreograficznej praktyki Body-Mind Centering® (BMC®) oraz embriologii⁷⁵. Na to zostaje nałożony kontekst wspólnoty, form i praktyk tańca ludowego pochodzących z różnych kultur. Poddane zostają one krytycznej analizie, całkowicie wydestylowane ze swojej pierwotnej funkcji oraz zbadane w relacji indywidualne-wspólnotowe, pojedyncze-zwielokrotnione, zsynchronizowanie-synchronizacja. Badając zjawiska takie jak ruch- occupy oraz tańce protesty, choreografka zdefiniowała ruch jako akt polityczny, „ciało polityczne w ruchu – w tańcu”. Ruch- occupy⁷⁶ to forma społecznego

⁷⁵ BMC® to zintegrowane i zwarte podejście do ruchu, ciała i świadomości. Opracowane przez Bonnie Bainbridge Cohen, jest opartą na doświadczeniu nauką odnoszącą się do zastosowania zasad anatomicznych, fizjologicznych, rozwojowych oraz psychofizycznych. Jako narzędzie wykorzystuje ruch, dotyk, głos i umysł. Wyjątkowość tego podejścia polega na specyfice, z jaką traktuje się i integruje każdy z systemów ustrojowych, na kluczowej roli jaką przypisuje ono modelowaniu rozwojowemu i na praktycznym zastosowaniu „języka ciała” do opisywania ruchu i zależności ciała i umysłu. Pierwszy moduł zajęć dotyczy zazwyczaj pracy ze wszystkimi zmysłami i postrzeganiem. Więcej czytaj na <http://bmcpolska.wordpress.com>, dostęp 25.07.2015. Embriologia zaś, to nauka zajmująca się rozwojem zarodkowym organizmów zwierzęcych i roślinnych.

⁷⁶ W Polsce pojawiła się w 2012 roku książka nakładem Wydawnictwa Krytyki Politycznej *Occupy! Sceny z okupowanej Ameryki* pod red. Carli Blumenkranz, Keith Gessen, Marka Greifa, Sarah Leonard, Sarah Resnick,

protestu przeciwko globalnemu kapitalizmowi. Narodził się w 2011 roku w Nowym Jorku i szybko rozszerzył się na różne części świata, a do tej pory odnotowano już około 1500 różnych jego odmian. Istnieje tylko jedna, wspólna dla wszystkich, zasada: ruch ten jest formą protestu bez użycia przemocy. W Polsce jak do tej pory zyskał małe poparcie społeczne. Jako przykład tanecznego protestu Schad podaje turecki taniec halay, który wykonywany jest podczas demonstracji w wielkim okręgu, jako forma sprzeciwu i wyraz sprzeciwu. Materiałem do kształtowania ruchu stały się zaczerpnięte z tradycji (również polskiej) formy łańcucha, kręgu, tańców parowych i grupowych, konkretne schematy kroków, płynne przechodzenie z jednej figury do następnej, praca z energią uwalnianą w czasie tańca ludowego, charakterystyczne trzymania, zmiana partnera w czasie tańca i budowanie w obrębie tanecznej grupy wspólnoty. Istotnym aspektem poszukiwań artystki było myślenie o stworzeniu modelu społeczeństwa kolektywnego, gdzie „ciało grupy składa się z wielu”, z zachowaniem indywidualności wewnątrz wspólnoty. Eksperymenty te wsparte zostały refleksją niemieckiej teoretyczki polityki, filozofki i publicystki Hanny Arendt zawarte w książce *O rewolucji* (polskie wydanie Kraków 1991). Po tej lekturze Schad opisała proces kreacji wspólnoty ukazanej w *Collective Jumps* w następujący sposób: „Oddajemy się praktykom, które jednoczą zamiast się indywidualizować. Podejmujemy je na poziomie biologicznym, komórkowym, energetycznym. Pojmujemy je jako drogę – konsekwentne budowanie relacji jednocześnie z sobą i innymi w grupie. Przyglądamy się wolności w odniesieniu do formy: formy, które stwarzają wewnętrzne procesy i ich rytm. Doświadczamy wielości, wielorakości, subiektywności i różnorodności. Nawet kiedy forma jest określona i taka sama dla wszystkich: różnorodności w obrębie powtórzeń [...] Poszukujemy równości w ruchu odrzucając jakąkolwiek hierarchię poszczególnych części ciała. Relacje między częściami naszego ciała są jak relacje między osobami w grupie. Bawimy się nimi i zniekształcamy na wiele sposobów [...] Kwestie oporu odnosimy do rytmu. Zagadnienie protestu odnosimy do pytań o organizację. Przyglądamy się estetyce reprezentacji jako praktyce politycznej. Czy stworzenie zwielokrotnionego, a jednocześnie ujednoliconego, bezpodmiotowego ciała może stać się potencjalnie przestrzenią oporu? Czy samo ciało – ciało tańczące – może się nią stać? Przyglądamy się wolności w obrębie grupy. Jest ona zapewniona, gdy każdy odkrywa formę na swój własny subiektywny sposób”⁷⁷.

Nikil Saval, Eli Schmitt, Astry Taylor w tłumaczeniu Barbary Szelewy, której celem jest zdiagnozowanie tego zjawiska.

⁷⁷ Cytat ze strony <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/collective-jumps/2243>, dostęp 17.08.2015.

We współpracy z niemiecką choreografką powstał krytyczny, afabularny, organiczny, a przy tym wizualny spektakl, do którego zaangażowano wielu uznanych już w Polsce tancerzy: **Anielę Kokoszę, Barbarę Bujakowską, Dorotę Michalak, Ewę Hubar, Gosię Mielech, Halinę Chmielarz, Irenę Lipińską, Izę Szostak, Jakuba Margosiaka, Janusza Orlika, Korinę Kordową, Krystynę Szydłowską, Magdę Bartczak, Magdalenę Jędrę, Martę Romaszkan, Natalię Wilk, Paulinę Grochowską, Pawła Sakowicza, Przemka Kamińskiego, Sonię Borkowicz, Tomasza Foltyna, Ulę Zerek.** Istotną okazała się też teoretyczna i praktyczna wiedza w zakresie ludowej kultury tanecznej, z którą na różnych etapach swojej artystycznej edukacji tancerze się spotykali: cielesna pamięć tancerza – Polaka zakodowana niejako w umyśle i w ciele (na pewno w różnym stopniu), matryca tańca folklorystycznego, która ułatwiła zrozumienie i poruszanie się w tej współczesnej wspólnotocie. Dzięki temu tancerze pełniej też zrozumieć mogli intencje choreografki, poszukującej korzeni i początków form ruchowych w tradycyjnych tańcach. Choreografie Charnocka i Schad to kolejne dwa przykłady międzynarodowej współpracy opartej na próbie uchwycenia „polskości” zakorzenionej w folklorze i dekonstruowania tradycyjnego języka tanecznego z pozycji obserwatora, gościa, obcego – co pozwala wzbogacić dodatkowo wielość na temat oddziaływań ludowej kultury na współczesność w różnych jej obszarach (obyczajowość, wizerunkowość, wspólnotowość).

Innym, nowym zjawiskiem na polskiej scenie tańca współczesnego jest uformowana i funkcjonująca w strukturach łódzkiego Zespołu Tańca Ludowego „Harnam” od 2008 roku **Grupa OFF Harnam**, która powstała z inicjatywy wieloletniej tancerki łódzkiego zespołu tańca ludowego, absolwentki kierunków Rytmika oraz Choreografia i techniki tańca na Akademii Muzycznej w Łodzi – **Joanny Wolańskiej**. W ostatnich trzech latach rozwój zespołu nabrał tempa, pojawiają się coraz ciekawsze propozycje współpracy i spektakle o wyrazistej stylistyce wykorzystującej dwubiegunowość myślenia i działania w kontekście tradycji i nowoczesności. Stworzony przez Jadwigę Hryniewiecką w 1947 roku ZTL „Harnam” zapisał się na trwałe w historii Łodzi jako jedna, obok „Mazowsza” i „Śląska”, z najbardziej rozpoznawalnych grupa upowszechniających i propagujących stylizowane tańce ludowe z terenu całej Polski. Hryniewiecka uważana była za wielką osobowość tańca dwudziestolecia międzywojennego, wykształcona w Szkole Tańca Scenicznego i Umuzykalnienia Tacjanny i Stefana Wysockich i praktykująca u mistrzyni niemieckiego ekspresjonizmu Mary Wigman. Współpracowała również z najważniejszymi przedstawicielami teatru: Leonem Schillerem, Juliuszem Osterwą, Mieczysławem Limanowskim, Iwo Galem. Uznawana jest za współtwórczynię sukcesów wileńskiej

„Reduty” oraz „Mazowska” i Teatru Wielkiego w Warszawie. Ostatecznie jej artystyczne zainteresowania zogniskowały się wokół repertuaru folklorystycznego i współpracy z łódzkim środowiskiem tancerzy ludowych, dla których stworzyła choreografie takie jak: *Legenda o Krakowie*, *Tańce słowiańskie*, *O Kasi co gąski zgubiła*, *Symfonia maszyn*, *Etiuda rewolucyjna* oraz wypracowała system nauczania, dzięki któremu młodzi tancerze szkolą nie tylko swoje umiejętności techniczne, interpretację i naturalną ekspresję, ale uczą się też czerpać radość z obcowania z tańcem tradycyjnym, historią miasta, folklorem regionu. 61 lat później Wolańska przeprowadza „małą rewolucję” – w ramach tradycyjnej struktury tworząc grupę o charakterze eksperymentalnym, jej udział w tworzeniu historii ZTL „Harnam” jest więc znaczący. Kilkuletnia działalność Grupy OFF Harnam jest zwiastunem mającej duży – bo niewyeksplorowany – potencjał twórczej działalności w ramach współczesnego teatru tańca w Polsce. Na styku tańca ludowego, form ruchu współczesnego, hip-hopu i jazzu zrodził się taneczny styl będący hybrydyzacją elementów tradycyjnych z nowoczesnymi, głęboko też zakorzeniony w strukturze, architekturze, historii i kulturze miasta. Rozwijany początkowo pod nazwą folk jazzu styl wykazuje coraz więcej proweniencji z technikami współczesnymi i działaniami performatywnymi. Zawsze jednak pojawiają się w taneczno-teatralnych obrazach akcenty ludowe, reprezentatywne kroki i gesty zaczerpnięte przede wszystkim z tańców narodowych. Konstruowanie choreografii nie polega jednak na przypadkowym łączeniu sekwencji ludowych ze współczesnymi czy dosłownym ich cytowaniu (chyba że jest to zamierzona strategia np. w celu wyolbrzymienia, zastosowania parodii bądź zdeformowania jakiegoś zjawiska). Zasadniczo jednak materiał folklorystyczny podlega przekształceniom i daleko idącej stylizacji. Inspiracją dla Wolańskiej są nie tylko ludowe taneczne figury, ale również muzyka, obrzędowość, legenda i baśń, jako rezerwuuar uniwersalnych treści. Dzięki tym elementom, jak deklaruje choreografka, grupa poszukuje nowych i ciekawych dróg dla promowania i „oswajania” polskiego folkloru wśród współczesnych odbiorców. Za swój atut członkowie zespołu uznają dwukierunkowe wykształcenie. Większość z „harnamowców” ma kontakt z tańcem ludowym od najmłodszych lat, stawiając jednak na wszechstronny rozwój kontynuują edukację taneczną na uczelniach artystycznych (AM w Łodzi, UMFC w Warszawie). Zespół profesjonalizuje więc swoje kadry i buduje artystyczną tożsamość tancerza współczesnego czerpiącego z organicznie niemalże zakodowanych tanecznych ludowych wzorców. Pierwsza ważna praca Grupy OFF Harnam to spektakl *Korzenie* (2012), który uznany został za istotny wyznacznik głównego nurtu działań grupy. Nie jest on realizacją żadnej konkretnej fabuły, posiada jednak swoistą narrację, która powstaje i rozwija się dzięki łączeniu obrazów odsyłających do

baśniowego, legendarnego świata z ballad Mickiewicza czy Leśmiana, budujących atmosferę napięcia i tajemniczości. Wyobrażona, fantastyczna przestrzeń egzemplifikowana poprzez ruch silnie inspirowany naturą, wiejską przyrodą i jej podstawowymi komponentami: wodą, strumieniem, falującym zbożem, łąką, kołyszącymi się i szeleszczącymi drzewami podlegającymi procesom animizacji i personifikacji. To co realne zderzone zostaje z wyobrażeniem. Początkowo dziewczyna w warkoczach z czerwonymi wstążkami śni swój sen, kreuje magiczną przestrzeń, świat swych fantazji. W pełni ją też kontroluje, zmienia, poddaje manipulacji, by ostatecznie sama jej ulec. To ona powoli wchłaniana jest przez naturę, którą próbowała okiełznać. Skojarzenia z romantyczną balladą narzucają się jednoznacznie. Fantastyczna natura jest piękna i kusząca, ale też niebezpieczna, bo poskramia, zabiera, a może nawet uśmierca (motyw zbliżony do tego, który wykorzystał STT). W drugiej części tanecznego obrazu pojawiają się wyraźne nawiązania do ludowości w warstwie ruchowej: elementy i kroki oberka, ozdobniki, klaśnięcia i akcenty, uderzania o podłogę. Również muzyka, skomponowana przez Annę Sowę, oparta jest na materiale tradycyjnym, na melodii mazurka z regionu Mazowsza, zaczerpniętej ze zbiorów Kolberga, motyw ten z czasem ulega stopniowej transformacji. Czysta i sentymentalna melodia zostaje „zakłócona” gwałtownymi dźwiękami i zmiennymi w tempach rytmami. Dwa obszary *Korzeni* muzyka i taniec bardzo wyraźnie ze sobą korespondują, odnoszą się do folklorystyki, po to by stworzyć iluzję zatracenia się w magicznym świecie fantazmatów. Kontynuacją twórczej drogi jest kolejny, pełnowymiarowy spektakl *A kiedy ja wyjdę zaśpiewam po rosie...* (2013) opracowany wspólnie z grupą **Miejskie Darcie Pierza**, która już w nazwie odwołuje się do popularnej niegdyś formuły obrzędowej i wiejskiej tradycji wyskubek, wydzirek, pierzajek, szkubek, czyli darcia pierza. Były one okazją nie tylko do wspólnej pracy, ale również gromadnego spędzania czasu w długie zimowe wieczory, uatrakcyjnione opowiadaniem niezwykłych historii, plotek, grupowym śpiewaniem, wspólnym „wyskubkiem”, czyli poczęstunkiem(tę formułę obrzędową wykorzystał też w swoim performatywnym działaniu Teatr Tańca PRO). Przeniesione do współczesnych realiów Skubaczki odwołują się do konkretnego rytuału, osadzając go w nowym współczesnym kontekście i w odmienionej, miejskiej przestrzeni. Impulsem do łączenia osób z różnych środowisk jest chęć kultywowania zwyczaju tradycyjnego śpiewu zaczerpniętego ze słowiańskiej kultury ludowej i wszechogarniająca potrzeba dzielenia się pasją do śpiewu z innymi użytkownikami miejskiej przestrzeni: „Śpiewamy na ulicy, w parku, w pracowni malarskiej, po domach, gdzie się da...Śpiewamy, żeby zatrzymać świat. Kiedy śpiewamy, liczy się tylko pieśń. Śpiewamy, bo w starych pieśniach znajdujemy prostotę i prawdę.

Śpiewamy o stracie wianka, zamążpójściu, o złym mężu, o miłości, o wojnie, pieczeniu chleba, zamiłowaniu do używek...Śpiewamy, bo lubimy. Śpiewamy, bo tego potrzebujemy. Bo ludzie są zawsze tacy sami – te najszczerze i najprawdziwsze emocje, których nie odda samo słowo, trzeba wyśpiewać”. Pieśniami wykonanymi a capella towarzyszy ruchomy obraz, w którym temat tradycyjny jest delikatnie akcentowany: poprzez rytualny taneczny okrąg, wykorzystanie symbolicznego rekwizytu, gesty lamentacji, przerysowane momentami ludowe figury. To refleksyjny w wymowie spektakl, którego żywą tkanką jest emocjonalny ruch i śpiew.

OFF Harnam realizuje różnorodne projekty, gdzie tradycja wyraźnie oddziałuje na nowoczesność. Koncertuje ze znakomitą Kapelą ze Wsi Warszawa (Festiwal Kontrolowany w Radomiu), wspólnie z tancerzami hip-hopowymi i Retro Pasjonatami nagrywa teledyski do akcji *Pofolkuj sobie – Folk Yourself*, które są fuzją ludowych melodii i tańca różnych regionów (opoczyńskiego, sieradzkiego) z oldschoolowym klimatem lat dwudziestych, freestylem oraz nowoczesnym miejskim folklorem. W taneczno-muzycznych klipach pojawiają się jazzowe interpretacje do ludowych historii i breakdance z ludowym zaśpiewem. Folk łączy się w oryginalną całość z nowoczesnymi gatunkami muzycznymi (muzyką elektroniczną, jazzem i hip-hopem), a taniec przenosi się do różnych przestrzeni: pofabrycznych łódzkich hal, kompleksu Centrum OFF Piotrowska, skateparku, klubokawiarni czy Centralnego Muzeum Włókiennictwa. Jest świeżo, energetycznie i zabawnie, a cykl *Pofolkuj sobie* pokazuje, że wszyscy tancerze niezależnie od środowiska i pokolenia porozumiewają się jednym, uniwersalnym językiem. Jak informują jego pomysłodawcy, głównym założeniem tych tradycyjno-awangardowych teledysków było skupienie się na tańcu, nie tyle łącząc ludowe z miejskim, co raczej bezceremonialne i z humorem wprowadzając ludowość do surowego miasta. W ramach serii „Łódź od drugiego wejrzenia” stowarzyszenie Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju „Regio” zorganizowało wycieczkę po Widzewskiej Manufakturze – w kompleksie fabrycznym dwie prządki odsłaniają tajemnicę życia jej właściciela, Oskara Kona. Wizualną oprawą wydarzenia było performatywne działanie *Tkaczki* (2013) inspirowane pracą krosien, rytmem i dźwiękiem pracujących maszyn, klimatem fabryki. Z zespołem OFF Harnam związani są tancerze: **Joanna Wolańska, Adrianna Bielak, Katarzyna Sosnowska, Malwina Zawiślak, Magda Bogus, Karolina Lewińska, Anna Straczyńska, Ewa Szpotan, Maciej Bednarek, Adam Kuza, Agnieszka Ociepa, Agata Darczuk**, którzy deklarują dalszą eksplorację folklorystycznych inspiracji.

Poprzez skojarzenia z ludowością, sięganie po tradycyjne pojęcia, symbole, obrazy i wmontowanie ich we współczesną formułę jako analogię, kontrast, wzór, antywzór tworzy się różnorodne konteksty. Rodzima ludowość w nowym tańcu często jest przedstawiana jako wycinek rzeczywistości przeszłej, prząsnej, sztucznie wypreparowanej i naiwnie radosnej. Choreografowie uprawiający często twórczość autotematyczną i metatematyczną kierują swoją uwagę na cielesność, ciało wizualne, a za pomocą chwytów formalnych, strategii prowokacji dekonstruują tradycję i rozpoczynają dyskurs na temat mentalności narodowej i istniejących tabu oraz ich wpływu na kształtowanie się artystycznej tożsamości i świadomości.

W projekcie *Polska* (2009) **Agata Maszkiewicz** porusza kwestie polskości, tożsamości, związków z rodzimą kulturą i środowiskiem (sama nazywa swój projekt opowieścią o sympatii i empatii). Artystka stworzyła widowisko multimedialne, łączące taniec z performansem i videoart, w którym sięga po narodowe mity i dekonstruuje je. Rozważa też kwestie dotyczące statusu performerki, roli tancerki i granic, które prowokacyjnie przekracza. Używa projekcji filmowych (z pokazami sportowych fauli i wpadek), opowiada niewybredne dowcipy, ostentacyjnie nie – tańczy, eksperymentuje z ciałem uciekając od tradycyjnie rozumianej choreografii, a jeśli już, to po to, by ją sparodiować – w takim celu używa tańca ludowego odtańczonego w narodowym biało-czerwonym stroju lekkoatletki, ze sztucznym uśmiechem na twarzy, do melodii „Oberek” **Zespołu z Gąbina** (Piotr Figurski, Piotr Kłyś). *Polska* to forma otwarta, w której tancerka stworzyła krytyczny obraz swoich wyobrażeń o Polsce – tradycja pozostaje jednym z jego elementów, a założeniem Maszkiewicz było zapewne wzbudzenie zainteresowania, refleksji i reakcji u widza – zastosowana przez artystkę strategia krytycznego oglądu „polskości” i próba autodefinicji poprzez skojarzenia z folklorem w formie performatywnej, były w owym czasie nowością na polskiej scenie tanecznej. Z tym większą więc pewnością oddziaływała na publiczność „oswajającą się” niejako z nowym sposobem scenicznego bycia. W koncepcji Maszkiewicz nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż opowiada ona o polskości z punktu widzenia artystki-emigrantki, czerpiącej z nowych europejskich trendów w sztuce, z którymi zetknęła się podczas studiów w Linz i Montpellier (tu pod kierownictwem Xaviera le Roy’a), ale też wzbogacającej je o lokalny koloryt ujęty często w formę cudzoślowu.

Rafał Urbacki z kolei, w *Przechlapanem* (2012), które jest częścią opracowanego przez artystę „projektu tożsamościowego” i uwypukla społeczny oraz polityczny kontekst pracy artysty nurtu krytycznego, również użył elementu tanecznej tradycji. W swoich pracach artysta podejmuje kwestie związane zarówno z orientacją seksualną, terminalną chorobą,

dysfunkcjami ograniczającymi swobodę ruchową, a może tworzącymi nowe możliwości poruszania się – artysta ten nazywa siebie twórcą „alternatywnej motoryki”. Zwraca też uwagę na sztucznie wypreparowany przez media i uwierający go stygmat creep-artysty, obraz tancerz-herosa, który wstał z wózka. W *Przechlapanem* bohaterami są osoby niepełnosprawne, z dysfunkcjami, które poprzez swoją obecność na scenie, specyficzny uwarunkowany chorobą ruch, konfrontują widza z utrwalonym w społecznej wyobraźni wizerunkiem niepełnosprawnego. To również bezpośrednie zderzenie z własnymi reakcjami: zahamowaniem, lękiem, fobią, biernością, litością wobec „parality”/Innego. Urbacki wprowadził do spektaklu obok lektora, który oprowadza nas niczym rezydent egzotycznych wycieczek po „przechlapanym” świecie i prezentuje jego „lokalne atrakcje” – niepełnosprawne kobiety-aktorki. W formie stand-upów, nawiązują one bliski, intymny niemalże kontakt z publicznością, przed którą odsłaniają się opowiadając wprost i bez skrępowania o swoich chorobach. Artysta decyduje się również na włączenie do performansu elementów tanecznych – lekcji tańca ludowego – jak wyjaśnia napis ukazujący się na ekranie projektora „w ramach aktywizacji zawodowej mieszkańców Przechlapanego”. W wiosce „miejscu uchodźców mimo woli” pojawia się „pozbawiona mazi stawowej” ludowa tancerka (**Aniela Presko**), która wykonuje „mrożące krew w żyłach hołubce”. Do muzyki Strawińskiego z baletu *Święto wiosny* (powracający ryt ofiary w kontekście niepełnosprawności). Wszystkie bez wyjątku osoby o „alternatywnej motoryce” (**Anna Dzeduszycka, Magdalena Gałaj, Basia Lityńska, Maja Tur, Magdalena Olszewska, Agata Wąsik, Rafał Urbacki**) wykonują ludowe figury i podskoki. Taniec, który kojarzy się z popisem sprawności, żywiołowości, z wizerunkiem młodego, wesołego, roztańczonego Polaka stał się komponentem spektaklu stawiającego ważne pytania: Kto kształtuje obraz osób niepełnosprawnych? Dlaczego tak często się go infantylizuje? Gdzie leży granica poprawności politycznej? Skąd bierze się zinternalizowane poczucie współczucia? Czy wszyscy mogą być równi – nawet jeśli jeden stoi, a drugi siedzi na wózku? Rafał Urbacki performuje więc z użyciem materiału ludowego prezentując go nie tylko w społecznym, ale również, w rzadko jeszcze wykorzystywanym w polskim tańcu kontekście politycznym.

W projekcie-instalacji *Pokrewni* (2012) **Wojciecha Ziemilskiego** realizowanego w ramach idiomu *Akcje Azjatyckie/Asian Investments* na Malta Festival Poznań też można odnaleźć ludowe motywy. Zainteresowania twórcy koncentrują się wokół zagadnień pochodzenia – wpływu nazwiska, tradycji i rodziny na kształtowanie indywidualności jednostki oraz tego, w jaki sposób determinują one ludzkie wybory i wartości. Zaskakujące jest jednak to, że bohaterem zbiorowym nie są tu Polacy, ale członkowie chińskiej rodziny

Huang, liczącej ponad czterdzieści milionów członków, którzy na zaproszenie mieszkającej w Poznaniu Chinki mieliby uczestniczyć w wielkim rodzinnym zlocie. Performans oparty na przewrotnej mistyfikacji, polegał na prezentowaniu przez cztery kobiety z Państwa Środka wielowiekowej historii rodu Huang, przeplatanych filmową dokumentacją logistycznych i animacyjnych przygotowań do wielkiej imprezy, jej przebiegu, z zachowaniem wszelkiego prawdopodobieństwa. Pojawiają się ironiczne odniesienia do polskiej gościnności: przybyli członkowie klanu witani są chlebem i solą przez odzianych w ludowe stroje gospodarzy. Przygotowany zostaje również powitalny odczyt wg „polskiego szablonu”, jakim było przemówienie prezydenta Lecha Kaczyńskiego z 2012 roku, wygłoszone na Nadzwyczajnym Zjeździe Podhala, gdzie zamiast słów „góral” i „Polska” podstawiono „Huang” i „Chiny”, a dotyczyło ono kwestii wspólnoty i tradycji, które budują obywatelską siłę. Przemieszczenie porządków i zwyczajów polskich z chińskimi, misternie zbudowana konfabulacja (wszystko nagrane jest tak, aby wyglądało, że zjazd rodu Huangów rzeczywiście odbył się w 2012 roku w Poznaniu), odsyła do zagadnień znaczenia i ciągłości tradycji, więzów krwi, rodziny i społeczności. Ziemiński podkreślał: „Nawet jeśli podążamy przez życie własnymi ścieżkami, należymy do różnych grup społecznych, to jednak za każdym razem przyciąga nas podobieństwo. Fascynuje nas, gdy ktoś jest do nas podobny, zachowuje się tak samo. Mówimy, Polacy są tacy, Chińczycy są owacy... *Pokrewni* to opowieść o próbie zjednoczenia takiej grupy, która z jednej strony tworzy tradycyjny klan, a z drugiej jest zupełnie rozproszona. Każdy ma swoje własne życie i trudno jest im sobie wyobrazić, że może ich cokolwiek łączyć. A to ważna kwestia: Co może ich łączyć? Właśnie dziś, w świecie, który chcielibyśmy definiować wyłącznie poprzez tożsamość woluntarystyczną, świadomą i jakby stworzoną *ex nihil*”⁷⁸.

W kontekście badań nad kulturą tradycyjną i ludowością oraz jej obecności we współczesnym teatrze tańca w Polsce przyjrzałam się również społeczno-artystycznym inicjatywom **Mikołaja Mikołajczyka**, który w roku 2012 rozpoczął współpracę z **Zespołem Śpiewaczym „Wrzos” z Zakrzewa**. Z czasem do grupy tej dołączyli profesjonalni aktorzy **Aleksandra Bednarz** i **Adam Ferency**, tancerze **Iwona Pasińska** i **Paweł Sakowicz**, kompozytor **Zbigniew Kozub** oraz młodzieżowy **Zespół Pieśni i Tańca „Rodlanie”**. Uwieńczeniem kilkuletniej pracy była **„Trylogia Zakrzewska”**, na którą składają się spektakle ***Teraz jest czas*** (2012), ***Noce i dnie*** (2013), ***Projekt Jezioro Łabędzie*** (2014). Dwa pierwsze wyprodukowane zostały w ramach projektu Samorządu Województwa

⁷⁸ Fragment wywiadu K. Lemańskiej, *Wieczny początkujący – z Wojtkiem Ziemińskim nie tylko o tańcu rozmawia Katarzyna Lemańska*, [w:] krytyka, www.taniecpolska.pl, dostęp 08.07.2015.

Wielkopolskiego „Wielkopolska: Rewolucje” (kurator Agata Siwiak), ostatni zaś przez Dom Kultury „Dom Polski” w Zakrzewie. Dochodzi w nich do spotkania artysty utożsamianego obecnie z poznańską alternatywną sceną Starego Browaru, gdzie zrealizował swój taneczny Tryptyk (*Waiting* 2006, *Z Tobą chcę oglądać świat* 2008, *Plaisir d’amour* 2011) z wiejskim środowiskiem artystów amatorów, działających przy zakrzewskim domu kultury. Solowa praca Mikołajczyka to rozbudowany projekt skoncentrowany na wątkach autobiograficznych, opowieść o twórczej pracy choreograficznej, statusie artysty i związanych z tym koniecznymi wyrzeczeniami opowiedziany za pomocą hybrydowego języka. W trzeciej części Tryptyku pojawiają się nawiązania do muzycznej i ludowej kultury tanecznej w postaci projekcji z udziałem kobiet z Klubu Seniora w Łowiczu, których wizerunki pojawiają się na trzech ekranach. Kobiety ubrane w łowickie stroje ludowe przedstawiają się, a później śpiewają pieśni – ich obecność jest znakiem otwarcia artysty na inne poza klasyką formy ruchu i ekspresji. Kontynuacją tych zainteresowań była współpraca z chórem seniorów, których łączy wspólna pasja śpiewania ludowych i biesiadnych piosenek. Zespół bierze aktywny udział w życiu lokalnej społeczności, w koncertach z okazji dożynek, wspólnym kolędowaniu, przeglądach zespołów śpiewaczych i folklorystycznych. Spotkanie Mikołajczyka z „Wrzosem” było połączeniem dwóch różnych światów: baletmistrza znanego ze scen klasycznych w Poznaniu, Szczecina Karlsruhe i Berlina, również eksperymentującego tancerza współczesnego terminującego przez jakiś czas we Wrocławskim Teatrze Pantomimy i Polskim Teatrze Tańca z wiejskim chórem. Przybywając do Zakrzewa Mikołajczyk z pewnością miał status gwiazdy polskiego tańca, a z przyszłymi współpracownikami dzieliło go praktycznie wszystko: wiek, miejsce zamieszkania, rodzaj wykonywanej pracy, artystyczne i estetyczne zainteresowania. Połączyła zaś wspólna praca, której efekty są wynikiem koniunkcji tych kontrastów i różnic. Powstały oryginalne spektakle, w których, jak ujmuje to Mikołajczyk, artyści wypowiadają się wspólnym „prowincjonalno-awangardowym językiem”. Początkowo snuli opowieść o spotkaniu i ciekawości, rozmowach i poznawaniu się, co w konsekwencji doprowadziło do wkroczenia w nowy obszar poszukiwań twórczych, dotyczących problemów przemijania, starości, poczucia osamotnienia. Cykl domknięty zostaje pracą, w której najważniejsze stają się marzenia, tęsknoty i wiara w istnienie lepszego życia, co nadaje jej niemalże eschatologiczny wymiar.

Biorąc pod uwagę kontekst społeczny czy socjologiczny tej synergii „Trylogia Zakrzewska” powinna być częścią moich badań. Ludowość „Wrzосу” nie ogranicza się bowiem tylko do repertuaru śpiewanego, wiąże się również ze specyficzną mentalnością, przywiązaniem do dawnych obyczajów i tradycji, wspomnień świata, który odszedł już

w zapomnienie. Swoją postawą, otwartością i gościnnością chórzyści chcieli jakby część tego świata ocalić. Widać też (Mikołajczyk wspomina o tym w wywiadach) ogromny szacunek artysty wobec ludzi, z którymi współpracował w Zakrzewie, autentyczną ciekawość i chęć zgłębiania wiedzy na temat ich świata – dlatego też zapewne spotykał się z ich wzajemnością i wymianą energii. Ponieważ artysta ten traktuje teatr i taniec jako zjawiska społeczne, bardzo ważna dla niego jest komunikacja ze współpracownikami, która przekładać się ma oczywiście na żywą i pogłębioną relację z publicznością. Wydaje się, że Mikołajczyk odrzucił (przynajmniej w tym projekcie) dominującą we współczesnej kulturze „modę na internacjonalizm”, na rzecz badania i eksplorowania lokalnej spuścizny i dokonania społeczności „małych ojczyzn”.

Środowisko zakrzewskie jest środowiskiem tradycyjnym, a jednak zaangażowało się do projektów, w których można by szukać analogii do awangardowych inscenizacji wybitnej choreografki, przedstawicielki gatunku teatru tańca Piny Bausch, mam tu na myśli spektakl *Kontakthof* z udziałem starszych ludzi – mieszkańców Wuppertalu (tam znajduje się siedziba teatru Bausch) czy nawet eksperymentów Mariny Abramović *The artist is present* – ze względu na podobieństwo intymnego spotkania, kontaktu *vis-à-vis* z artystą. To otwarcie, próba zmierzenia się z ryzykowną bądź co bądź formą teatralną, w której trzeba było się niejednokrotnie odsłonić, psychicznie obnażyć, ale też wygłupić, po prostu przekroczyć własne granice, jest świadectwem wielkiego talentu i świetnego prowadzenia artystów (w czym również zasługa współpracujących z Mikołajczykiem dramaturgów: Anety Cardet, Małgorzaty Dziewulskiej). Spotkanie to znacząco wpłynęło na przewartościowanie artystycznego światopoglądu, co sam Mikołajczyk zadeklarował: „Przyjechałem na wieś do Zakrzewa ze swoim buntem i artystycznym brakiem pokory, przyjechałem z narcystycznym sobą i nie za bardzo nawet wiedziałem po co tam jadę. Szybko miałem się przekonać, że to czym zajmowałem się dotychczas, czyli własnym, nieskrępowanym artystycznym „ja”, jest niczym innym jak zwykłym powielaniem siebie bez końca. W Zakrzewie zrozumiałem, że sztuka nie jest absolutnie zarezerwowana li tylko dla wyrafinowanej i tzw. wyrobionej publiczności. To właśnie w Zakrzewie odkryłem siebie jako artysta na nowo. Ludzie, których tam spotkałem, dali mi nie tylko zrozumienie dla tego w czym się spełniam, ale przede wszystkim dali mi miłość. Zrozumiałem, że sztuka bez miłości skazana jest na dryfowanie w nieskończoność, dając artyście tylko smutek i samotność. Ci ludzie właśnie dali mi nadzieję na lepsze jutro, codzienne obcowanie z Nimi dodawało mi odwagi, to Oni sprawili, że

pierwszy raz poczułem, że nie jestem sam”⁷⁹. To bardzo osobista deklaracja intymnego, głębokiego kontaktu, wspólnego doświadczania teatru, tańca i sceny, gdzie nie jest istotna ruchowa maestria i sprawność fizyczna, ale wspólne świadectwo i współuczestnictwo. Swoją reprezentację w Trylogii miało również młode pokolenie Zakrzewian – tancerze ludowi z zespołu „Rodlanie”, którzy wprowadzają świeżość, energię i nowe oblicze zakrzewskiej wspólnoty. W „Trylogii Zakrzewskiej” udział wzięli członkowie Zespołu Chóralnego Seniorów „Wrzos” w składzie: **Edmund Bindek, Urszula Chalubek, Jan Cieślik, Irena Czermak, Alicja Dąbek, Bogdan Dąbrowski, Danka Okońska, Janusz Okoński, Eugenia Placzek, Łucja Podlewska, Jerzy Podlewski, Józefa Polak, Maria Trokowska, Jan Wojciechowski, Danuta Zdrenka** oraz tancerze Zespołu Pieśni i Tańca „Rodlanie”: **Adrianna Mielke, Klaudia Pioch, Pamela Borkowska, Edyta Radtke, Kinga Szopińska, Remigiusz Gospodarek, Kacper Manikowski, Szczepan Jaros, Hubert Mielke**. Tym samym tradycja przenika się z nowoczesnością, a młode pokolenie ze starszym. W wyniku tego spotkania ludowość ma swoją ciągłość przede wszystkim w formie pielęgnowanych rytuałów i wspólnotowego działania, nawiązuje do aktywności polskich teatrów awangardowych w kontekście próby zintegrowania się z lokalną społecznością, czerpania inspiracji u źródeł.

Na podstawie zebranego w tej pracy materiału badawczego można prześledzić sposób obecności tradycji ludowej i folkloru we współczesny tańcu polskim, a zaprezentowane tu zestawienie, w moim odczuciu, ukazuje różnorodną paletę zastosowań wątków i motywów folklorystycznych. Pozwala to również stwierdzić, że praktyka ta była obecna w tańcu polskim od momentu kształtowania się współczesnych jego form i kontynuowana jest w twórczości reprezentatywnej grupy artystów aż po dziś dzień. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, iż taneczność sceny teatralnej wyrasta w pewnym stopniu z kultury ludowej, a kolejne pokolenia twórców dokonywały ich transpozycji na taniec współczesny. Odnajdziemy więc w historii polskiego współczesnego teatru tańca co najmniej dwa taneczne style oparte w dużym stopniu w formie i/lub treści na kategorii folkloru (Drzewiecki, Łumiński). Taniec przełomu XX i XXI wieku wraz z napływem eksperymentalnych form scenicznych przynosi z kolei nowy sposób myślenia o tradycji, w którym zainteresowani nią choreografowie decydują się na krytyczny ogląd swojego dziedzictwa. Jego elementy zostają sfragmentaryzowane, wyselekcjonowane, poddane analizie i opatrzone komentarzem. Wśród najmłodszego pokolenia tancerzy i choreografów nadal pojawiają się tematy powiązane

⁷⁹ Cytat pochodzi ze strony internetowej Mikołaja Mikołajczyka, www.mikolaj-mikolajczyk.pl, dostęp 17.08.2015.

z ludowością, choćby we wspomnianej już pracy studentów WTT w Bytomiu (projekt *BesKitu*) czy w dyplomowej choreografii Magdaleny Widłak⁸⁰ *Szkice węglem*, gdzie punktem wyjścia do stworzenia na wskroś współczesnej choreografii była nowela Sienkiewicza, podejmująca temat problematyki uwłaszczenia polskich chłopów, tragedii całej chłopskiej społeczności wynikającej z ciemnoty, wyzysku, biedy i naiwności. Luźne nawiązania do utworu odnajdziemy w sposobie wykreowania bohatera scenicznego, kostiumach i elementach choreografii.

To powracające co jakiś czas zainteresowanie folklorem i ludową tradycją pozwala snuć przypuszczenia, iż temat ten może mieć jeszcze w polskim współczesnym teatrze tańca kolejne swoje reprezentacje.

⁸⁰ Magdalena Widłak to absolwentka specjalności Choreografia i technik tańca na Akademii Muzycznej w Łodzi.

POSUMOWANIE

Zebrany przeze mnie materiał badawczy posłużył do napisania pracy z zakresu teorii tańca skupiającej się na wybranym wątku tematycznym – relacji między kulturą ludową a tańcem współczesnym. Oznacza to, że skupiałam się tylko na tych wątkach w twórczości prezentowanych artystów, które nawiązują do ludowości, kontynuują tradycje folklorystyczne lub też są wzorem nowego „ludowego tańca współczesnego”. Dążyłam do przedstawienia reprezentatywnych ujęć zjawiska rewitalizacji tradycji, ujawnienia strategii i narzędzi posługiwania się folklorem i kulturą ludową, wskazania również różnorodnych kontekstów ich użycia (społecznych, socjologicznych, politycznych i innych). W przeprowadzonym badaniu wzięłam pod uwagę choreografie mieszczące się zarówno w nurcie teatru tańca, obrazy taneczno-muzyczne i taneczno-teatralne będące oprawą koncertów muzycznych albo wideoklipów, jak również laboratoryjne i eksperymentalne poszukiwania artystów nurtu krytycznego, zaskakujące performatywne ujęcia kwestii dziedzictwa. Nie wartościowałam opisywanych zjawisk, nie poddawałam też wnikliwej analizie każdego spektaklu, ponieważ praca taka zdecydowanie wykroczyłaby poza ramy tego projektu, na przeszkodzie stałyby przede wszystkim ograniczenia czasowe. Starłam się w syntetycznej formie przedstawić wielość oglądów i obrazów tradycji, heterogeniczność różnych jej ujęć, różnorodność kulturowej i pamięciowej transmisji. Sądzę, że temat czerpania inspiracji z bogatych zasobów kultury tradycyjnej i folkloru jest ważną częścią teoretycznej refleksji dotyczącej badań nad współczesnym teatrem tańca w Polsce, dlatego należałoby je kontynuować. Ich przejawem mogłaby być szczegółowa dokumentacja procesu twórczego wybranych prac artystów odwołujących się do kulturowego dziedzictwa, wnikliwe przestudiowanie materiałów etnologicznych, etnograficznych i kulturowych wykorzystanych w procesie, które byłyby kanwą dla budowania choreograficznej wypowiedzi, również szczegółowa analiza wskazująca na rodzaj i specyfikę użytych narzędzi performatywnych. Nadal mogą być eksplorowane w tańcu wątki związane ze statusem kultury chłopskiej, naszej „chłopskiej genealogii”, wizerunkiem i kwestią postrzegania „wsioków”, „wiochmenów” i ich współczesnych wcieleń „słoików”, jako synonimów „inności”, „obcości”, obciachu i tandety.

Niewyczerpany został też wątek ludowej erotyki, artystycznego komentarza wobec ustnie przekazywanej tradycji zbioru podstawowych zasad moralnych, ludowego etosu, zaadaptowania do własnego ciała i umysłu systemów tradycyjnych z innych kultur. Wątek ten podjęty został w czasie polsko-islandzkiego projektu *Folk? A ja się (nie) zgadzam!* oraz za

sprawą współpracującej z polskimi artystami niemieckiej choreografki Isabelle Schad, jego rozwinięcie na pewno byłoby intrygujące.

Konkludując, uważam iż wątek kultury tradycyjnej i folkloru we współczesnej polskiej choreografii jest częścią tanecznej kultury, znacznie poszerza jej perspektywę, przejawia się w formie intrygujących spektakli, pozwala spojrzeć na kwestie sposobów obecności tradycji w obszarach sztuki współczesnej z punktu widzenia człowieka ponowoczesnego, który być może nie staje się dzięki temu, wraz z innymi świadkami płynnej fazy nowoczesności, „zbiorem jednostek bez właściwości” (Wiesław Myśliwski), a ludowe treści kultury nadal stanowić mogą źródło oryginalnych twórczych poszukiwań.

BIBLIOGRAFIA

Adamowski Jan, Styka Józef (red.), *Tradycja: wartości i przemiany*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009.

Bukraba-Rylska Izabella, *Kultura ludowa*, http://www.irwirpan.waw.pl/~ibukraba/r7_k1_rylska_2002.pdf

Burszta Józef, *Chłopskie źródła kultury*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.

Dobrowolski Kazimierz, *Chłopska kultura tradycyjna*, http://pracownik.kul.pl/files/43215/public/kultury/dobrowolski_chlopska_kultura_tradycyjna.pdf.

Duch-Dyngosz Marta (red.), *Wszyscy jesteśmy chłopami*, Miesięcznik „ZNAK”, maj 2012, nr 684.

Drajewski Stefan, *Conrad Drzewiecki. Reformator Polskiego Baletu*, Dom Wydawniczy Rebis, Instytut Muzyki i Tańca, Poznań 2014.

Fatyga Barbara, Michalski Ryszard (red.), *Kultura Ludowa. Teorie, Praktyki, Polityki*, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Warszawa 2014.

Hoczyk Julia, Szymajda Joanna, (red.), *I Kongres Tańca. Raport*, Instytut Muzyki i Tańca Warszawa 2011.

Jarecka Dorota, *Twarze. Zofia Stryjeńska*, [w:] „Wysokie obcasy” nr 45, 23 listopada 2008.

Jarzynówna-Sobczak Janina, Kanold Barbara, *Rozmowy o tańcu*, POLNORD – Wydawnictwo OSKAR, Gdańsk 2003.

Kappert Detlef, *Archetypy, symbolika ciała, obrazy wewnętrzne. Osobisty rozwój i siły samouzdrawiające*, Orion, Warszawa 2004.

Klimczyk Wojciech, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

Korduba Piotr, *Ludowość na sprzedaż*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

- Kosiński Dariusz, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Królica Anna (red.), *Pokolenie solo. Choreografowie w rozmowach z Anna Królicą*, Cricoteka, Kraków 2013.
- Królica Anna, *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu*, Mościckie Centrum Kultury, Tarnów 2011.
- Krzyżanowski Julian (red.), *Słownik folkloru polskiego*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.
- Lange Roderyk, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, RHYTMOS, Poznań 2009.
- Lange Roderyk, *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*, Polski Uniwersytet na Obczyźnie, Londyn 1978.
- Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przekład: Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Leśnierowska Joanna, *Teatr tańca w Polsce*, w: *Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu*, Wydawnictwo Park Edukacja, Bielsko-Biała 2007, s. 328-332.
- Majewska Jadwiga (red.), *My, Taniec. Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku*, Centrum Sztuki, Mościce 2013.
- Majewska Jadwiga, *Henryk Tomaszewski – u teatralnego źródła tańca w Polsce*, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/881/henryk_tomaszewski_%E2%80%93_u_teatralnego_zrodla_tanca_w_polsce/
- Majewska Jadwiga, Szymajda Joanna, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989-2009*; raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury, Kraków-Łódź 2009.
- Makohon Eryk, *Konstantin Stanisławski, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, metody pracy – próba przeniesienia na grunt tańca*, UMFC w Warszawie, Warszawa 2011.

Marczyński Jacek, *Dziesięciu tańczących facetów*, Teatr Wielki – Opera Narodowa, Wydawnictwo Axis Mundi, Warszawa 2014.

Okraska Remigiusz, *Folklor i awangarda*, <http://nowyobywatel.pl/2014/11/28/folklor-i-awangarda-2/>.

Osiński Zbigniew, *Grotowski i jego Laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

Podgórska Joanna, *Wieś znów jest w modzie. Bocian w słoiku, Rozmowa z prof. Rochem Sulimą, antropologiem kultury, o tym, co dziś znaczy wiejskość i do czego nam ona służy*, „Polityka”, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1598865,1,wies-znowjest-w-modzie.read>.

Rambert Marie, *Żywe srebro*, Czytelnik, Warszawa 1978.

Staszczak Zofia (red.), *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Poznań 1987.

Steiner Marta, Degler Janusz (red.), *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2003.

Sucharski Tadeusz, *Marii Janion zmagania z polskimi traumami*, Centrum Humanistyki Cyfrowej, <http://rcin.org.pl>.

Sulima Roch, *Antropologia codzienności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.

Szymajda Joanna, *Taniec współczesny w Europie wobec tradycji. Inspiracja i badanie performatywne*, [w:] *Raport o stanie tradycyjnej kultury muzycznej* pod red. W. Grozdew-Kołańskiej, IMiT, Warszawa 2014.

Turska Irena, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

Ziółkowska Joanna, *Folklor i folklorizm w polskim teatrze współczesnym*, UAM w Poznaniu, Wydział wiedzy o teatrze, Poznań 2013.

Strony internetowe

www.taniecpolska.pl

www.starybrowarnowytaniec.pl

www.artstationsfoundation.com

www.ptt-poznan.pl

www.facebook/festiwalwiosny

www.artstationsfoundation.com

www.e-teatr.pl

www.culture.pl

www.ninateka.pl

www.kongreskultury.pl

www.pwstkrakow.pl

www.kolberg2014

www.gadkilublin.pl

<http://bmcpolaska.wordpress.com>

www.mikolaj-mikolajczyk.pl

<http://issuu.com>

www.alter.ppas.pl

www.sarma.be

www.e-tcetera.be

web.archive.org/web/20130905220351/http://www.stt.art.pl

Serdecznie dziękuję za współpracę wszystkim Artystom, którzy udzielili mi informacji na temat swoich twórczych poszukiwań, dr Joannie Szymajdzie zaś za merytoryczne uwagi, dzięki którym praca nabrała ostatecznego kształtu.

Anna Banach – (ur.1974) absolwentka filologii polskiej, wiedzy o kulturze oraz teorii tańca. Związana jako tancerz i instruktor tańca współczesnego z Teatrem Tańca PRO z Łodzi do 2014 r. Współpracuje z Wydziałem Wokalno-Aktorskim na Akademii Muzycznej w Łodzi (wykładowczyni historii tańca i historii tańca współczesnego), Instytutem Muzyki i Tańca w Warszawie, Łódzkim Domem Kultury oraz lokalnym środowiskiem choreografów i tancerzy (Pracownia Fizyczna, Teatr CHOREA, Grupa KIJO). Członkini Koła Naukowego Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Współredaguje reaktywowany w 2015 roku kwartalnik TANIEC. SZTUKA, KULTURA, EDUKACJA. Interesuje się kulturą współczesną, w tym szczególnie teorią tańca i jego związkami z innymi dziedzinami sztuki.