

WOJCIECH KLIMCZYK

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3331-1721>

W stronę relacyjnej historii tańca

W swojej klasycznej już pracy *Teatr w krainie utopii* Małgorzata Leyko tak opisuje sytuację modernistycznych sztuk znajdujących się pod wpływem *Lebensreform*:

[...] zmienia się społeczna przestrzeń oddziaływania sztuki, wynikająca z rozszerzenia jej podstawowej dotychczas funkcji estetycznej w kierunku kompleksowej organizacji życia: od artystycznego kreowania form życia codziennego i dawania estetycznego wyrazu wszystkim dziedzinom praktycznej działalności człowieka do wzniesłego wyrażania łączności człowieka z wyższymi formami istnienia i ukazywania metafizycznej czy mistycznej perspektywy bytu. Utrwała się przekonanie, że artystycznie wykreowane środowisko człowieka i holistyczne nasycenie życia sztuką jest podstawowym warunkiem umocnienia w nim zasad etyki i wykształcenia powszechnej kultury jako mechanizmów przeciwdziałających konfliktom społecznym¹.

W niniejszym tekście chciałbym podjąć namysł nad tym, jak opisane szczegółowo przez Profesor Leyko artystyczne idee z kręgu reformy życia (w tym przede wszystkim te, które wiążą się z tańcem), gdy poddane zostaną procesowi uwspółcześnienia poprzez ich krytyczny remiks², mogą pomóc nam kształtować taką metodologię badań tańca (a pewnie sztuk performatywnych *in toto*), która działalność badawczą wpisuje w projekt kompleksowej reorganizacji życia. Bliskie mi jest przekonanie, że nie tylko

¹ Małgorzata Leyko, *Teatr w krainie utopii. Monte Verità Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012), 21.

² Por. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, red. *Re//mix. Performans i dokumentacja* (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Komuna//Warszawa & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014).

artystycznie, ale też naukowo (a w zasadzie naukowo-artystycznie) kreowane środowisko życia, holistyczne nasycenie go wnioskami płynącymi z artystycznie uwrażliwionych badań jest podstawowym warunkiem budowania kultury współpracy, a nie konfliktu, której współczesny świat bardzo potrzebuje. By takie środowisko harmonijnie się rozwijało, same badania naukowe: sposób ich prowadzenia, a przede wszystkim etyka i estetyka, powinny orientować się na relacje, co mam nadzieję poniżej uzasadnić w odniesieniu do pewnego rodzaju badań nazywanych historią tańca. Historia tańca, jako sposób kompleksowego doświadczania przeszłości w teraźniejszości, a przez to dynamiki życia, jest tym, co obecnie metodologicznie najbardziej mnie zajmuje i tak rozumianym badaniom historii tańca pozwolę sobie poświęcić ten tekst.

Od tańca do tańczenia

Rzeczownik „taniec” często oznacza pewien „obiekt estetyczny”, który osoba prowadząca badania poddaje jakiegoś rodzaju analizie: formalnej, funkcjonalnej, ezoterycznej itd. Taniec staje się w tym ujęciu jednym z tekstów kultury, pewną „rzeczą”, do której docieramy – w przypadku analizy historycznej – za pośrednictwem dokumentów: opisów, notacji, przedstawień plastycznych, fotografii, nagrań filmowych... Im dalej w przeszłość, tym ta dokumentacja jest z reguły bardziej uboga, są też sytuacje, gdy takiej dokumentacji brakuje. Zresztą stosunkowo niedawna przeszłość w przypadku niektórych rodzajów tańca również nie jest szczególnie dobrze udokumentowana. Przykładem są tu chociażby wczesne działania osób, które zainicjowały *Ausdruckstanz*: Rudolfa Labana i Mary Wigman. Zachowało się bardzo mało fotografii i brak rejestracji filmowych tego, co działo się w Monte Verita, gdzie w trakcie I wojny światowej Laban we współpracy z Wigman eksperymentował z filozoficznie ugruntowanym podejściem do tańca jako sztuki ruchu, a nie sztuki tworzenia obiektów do estetycznej kontemplacji, o czym Leyko w szczegółach pisze w *Teatrze w krainie utopii*³. Niejako z konieczności zatem musimy przyglądać się filozoficznemu kontekstowi, który wyłania się przede wszystkim z dokumentów pisanych, a nie samemu dzianiu się tanecznych praktyk, którym Laban, Wigman i pracujące z nimi osoby się oddawały.

³ Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 54–75.

Równocześnie jednak jest we mnie i pewnie w wielu innych osobach zajmujących się historią tańca tęsknota za działaniem się właśnie. Historia, którą próbuję pisać, jest historią nie tyle tańca (taniec w funkcji estetycznej), ile tańczenia (taniec jako część organizacji jednostkowego i zbiorowego życia). Chciałbym wejść do wehikułu czasu i doświadczyć tamtego tańca w możliwie intensywny, materialno-duchowy sposób oraz w jego złożonym społeczno-kulturowym kontekście. Stać się ucieleśnionym świadkiem tańczenia postaci, które znam jedynie z drugiej ręki, i właśnie to doświadczenie komunikować publiczności moich badań. W ten sposób pomyślane badania to już nie historia tańca jako kolekcjonowanie i opisywanie dokumentów tak, by wyłoniło się z nich muzeum tanecznych artefaktów, ale performans inspirowanych przeszłością doświadczeń – raczej repertuar niż archiwum, mówiąc językiem Diany Taylor⁴.

Współcześnie wiele projektów naukowych (nie tylko, choć szczególnie w badaniach sztuk performatywnych) w stronę repertuaru zmierza, co oddaje pojemna kategoria *practice-as-research*. Odnosi się ona w przypadku tańca głównie do różnego rodzaju praktyk w obrębie tańca współczesnego, które pomyślane są jako sposoby uzupełniania czy też tworzenia alternatywy dla tradycyjnej wiedzy o tańcu, której dostarczają procedury intelektualne, jedynie *implicite* ucieleśnione. Obok badaczki, która zachowuje dystans do swojego obiektu, pojawia się w tym kontekście badaczka-praktyczka, która właśnie brak dystansu czyni „obiektem” swoich badań. Wszak jeżeli chcemy badać praktyki cielesne takie jak taniec, to najlepszym sposobem wydaje się ich praktykowanie. Co jednak zrobić z historią tańca w tym kontekście?

Łatwo wyobrazić sobie korzyści, jakie z *practice-as-research* wynikają dla badań kognitywnych, gdy uzupełnione zostaną o perspektywę osobistą. To, co wcześniej było jedynie zestawem danych o pewnym cielesnym procesie, dostarczonym przez aparaturę, staje się fenomenologicznym opisem procesów, które te dane pozwalają nam zobiektywizować, opisać w języku neurofizjologii. Nie dziwi zatem, że dialog między kognitywistami a praktykami tańca kwitnie, nawet jeśli perspektywa obliczeniowa wciąż dominuje⁵. Jak zauważa

⁴ Diana Taylor, „Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?”, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 120 (2014), 22–38.

⁵ Zob. Sandra Frydrysiak, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniu tańca* (Łódź & Warszawa: Przypis & Instytut Muzyki i Tańca, 2017), 123–275.

Sandra Frydrysiak, dzięki temu dialogowi wiedza o procesach kognitywnych wzbogacona zostaje o perspektywę relacyjną⁶. Ciało tańczące, a więc ciało działające jako takie, nie praktykuje nigdy w próżni.

Warto w tym miejscu zauważyć, że już Laban opisywał ciało procesualnie i relacyjnie: jako doświadczenie przestrzenne, projektowanie siebie w różnych kierunkach. Zaproponowany przez niego model ciała w ruchu jako dwudziestościanu (*icosahedron*) zdaje się to podkreślać, skoro właśnie wyobrażenie kryształu „pozwała tancerzowi wyraziście poruszać się w przestrzeni i dokładnie wykonywać wszystkie elementy ruchu”⁷. Jak widzimy, w centrum dyskursu jest aktywność ruchu, poruszanie się, tańczenie, a nie ciało jako pewien obiekt i wykonana przez niego struktura ruchowa, jakiś skończony ruch. Co prawda Laban z czasem rozwinął bardzo zaawansowany system zapisu poruszania się w postaci kinetogramów, ale nawet on miał służyć pomocą w wykonywaniu zapisanych działań, a nie być kontemplowany jako tekst sam w sobie.

Kinetografia nie była pomyślana jako literatura na temat ruchowych performansów, lecz pomoc w rozwijaniu możliwie bogatej kultury tanecznej i podobnie można patrzeć na dialog neuronauki ze światem tańca. Bogactwo kultury tanecznej oznacza tu możliwie subtelne, pogłębione podejście do procesów poznawczych i zaakcentowanie roli współdziałania w kształtowaniu tego, co się czasem nazywa poznaniem wspólnotowym (*distributed cognition*), a nawet wspólnotową kreatywnością (*distributed creativity*)⁸. Gdy zaadaptujemy model ucieleśnionego umysłu, wypracowany wspólnymi siłami przez fenomenologów ciała, psychologów środowiskowych i kognitywistów, a następnie zauważymy, że człowiek jako istota społeczna (a w zasadzie każdy organizm jako funkcjonujący w relacji ze środowiskiem) nie jest samotną wyspą, nieuniknione staje się położenie nacisku na to, co akcentował już Laban, a za nim wielu artystów tańca *modern* i tańca współczesnego: na relacje jako istotę tańczenia będącego intencjonalnym uczestnictwem w uniwersalnej ruchliwości bycia⁹. Tańczyć w tej perspektywie to nic innego jak wchodzić w relacje: z otoczeniem, z partnerem (nawet jeżeli jest nim

⁶ Frydrysiak, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii*, 274.

⁷ Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 66.

⁸ Więcej w: Frydrysiak, *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii*, 118–120.

⁹ Por. Thomas Nail, *Being and Motion* (New York: Oxford University Press, 2019).

sama osoba tańcząca), z tak czy inaczej wyobrażoną transcendencją. Akt tańczenia zawsze performuje pewne współbycie, a więc aktualizuje wspólnotę (choćby li tylko wyobrażoną). Dotyczy to też tańczenia przeszłości, nawet „jedynie” na potrzeby badań historycznych.

Performanse historii

„Artystyczny performans, będący w istocie procesem, stanowi [...] metodę wytwarzania i translacji wiedzy”, pisze Frydrysiak, podkreślając relacyjny, dynamiczny charakter wiedzy, gdy podmiotem ją kształtującym jest pewien kolektyw¹⁰. W zdaniu tym, bez utraty sensu, da się zamienić słowo „artystyczny” na „naukowy” (czy też, jak chce tradycja anglosaska, „akademicki”, gdy mówimy o badaniach historycznych). Wiedza, która staje się efektem prac badawczych rozumianych jako performans, to w tym ujęciu nie pewien zestaw informacji, ale rodzaj postawy, na którą składają się przekonania i emocje. Tak rozumiana wiedza jest konfiguracją wrażliwości i intelektu: relacją ze światem. Jakiego charakteru nabiera ta relacja, gdy performans jako proces zdobywania (tworzenia?) etycznie pojętej wiedzy nakierowany jest – jak w przypadku historii tańca – nie wyłącznie na praktykę samej osoby performującej, ale też na praktykę kogoś innego, kto jest nieobecny, z kim nie można w żaden bezpośredni sposób się skonsultować? Innymi słowy, jak uprawiać badania historyczne w formule *practice-as-research*?

Tocząca się w studiach nad tańcem debata nad (nie)możliwością rekonstrukcji tanecznych performansów w takim kształcie, jaki one rzeczywiście w czasie i miejscu wykonania przyjmowały¹¹, pokazuje, że w pewnym sensie każda próba odtworzenia przeszłości jest jej (re)kreacją, bo nie mamy adekwatnego dostępu do oryginalnego doświadczenia nawet wtedy, gdy dysponujemy ogromnym bogactwem śladów konkretnego działania, a nawet pewnym dziełem tanecznym (dookreśloną, wydawałoby się, w każdym szczególe choreografią)¹². Między partyturą a wykonaniem zawsze ziele

¹⁰ Nail, *Being and Motion*, 317.

¹¹ Mark Franko, red. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment* (New York: Oxford University Press, 2017).

¹² O problematyczności pojęcia *dzieło choreograficzne* czy, szerzej, *taneczna praca* pisze Anna Pakes, *Choreography Invisible. The Disappearing Work of Dance* (New York: Oxford University Press, 2020).

niepokojąca przepaść, szczególnie w tańcu, tej „sztuce ciała”, które nigdy nie będzie takie samo. Badania historyczne uwidaczniają to szczególnie dobitnie.

Z tej perspektywy patrząc, możemy zaryzykować tezę, że każda historia rozumiana jako ugruntowane w cielesnym doświadczeniu pisanie o przeszłości jest performatywna (co nie znaczy, że arbitralna czy czysto subiektywna). Historia jest wytwarzaniem wiedzy o przeszłości, a więc translacją. Ma ona punkty wyjścia w postaci źródeł, ale też motywacji osoby badającej i konkretnych celów, które sobie ona wyznacza, otwarcie, ale też czasem (często?) na zasadzie nawyku czy też doksy, rozumianej przeze mnie za Pierrem Bourdieu jako oczywistości, z których osobie badającej nie przyjdzie na myśl się tłumaczyć¹³. Historia jest zatem translacją nie jakiegoś obiektywnie istniejącego oryginału, ale szeroko pojętej, skompiłowanej przez osobę piszącą dokumentacji, mówiącej coś zarówno o przeszłości, jak i o osobie prowadzącej badania.

Łącząc zasoby archiwalne z repertuarowymi (jeżeli te drugie są dostępne) w procesie performowania historii, zdajemy sprawę z naszego doświadczenia ucieleśnionego wyobrażania sobie przeszłości. Oznacza to, że na poziomie metodologicznym zostajemy skonfrontowani z koniecznością patrzenia na historię możliwie dynamicznie, a równocześnie z punktu widzenia ciała (można, odwołując się do modernistycznego żargonu, powiedzieć: energetycznie¹⁴). Badania historyczne są eksploracją bardzo specyficznego typu ucieleśnionej relacji z tym, co (nie)obecne. Historia jest, a przynajmniej może być, kultywowaniem relacyjności bycia, gdyż uwrażliwia nas na jego jednostkową przemijalność, na kruchość poszczególnych egzystencji, a równocześnie na cząstkowość każdej narracji o przeszłości, a więc na konieczność współpracy w dziele pamięci, które przeciwstawia się tej kruchości.

Nie chodzi zatem o przecenianie w naszym namyśle metodologicznym słynnej obserwacji Haydena White’a, że pisarstwo historyczne jest właśnie tym: pisarstwem, a więc cechuje je pewna poetyka¹⁵. Choć pisarstwo

¹³ Pierre Bourdieu, *Zmysł praktyczny*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008), 93–94.

¹⁴ Por. Fae Brauer, red. *Vitalist Modernism. Art, Science, Energy and Creative Evolution* (New York: Routledge, 2023).

¹⁵ Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, tłum. Ewa Domańska, Mirosław Loba, Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński (Kraków: Universitas, 2010).

historyczne nacechowane jest osobistym stylem, to równocześnie ciążenie źródeł w stronę wielogłosowości sprawia, że narracja z konieczności jest co najmniej dialogiczna, jeśli nie polifoniczna w sensie Bachtinowskim¹⁶. Idzie więc o uzmysłowienie sobie – jak zrobiły to osoby, które zapoczątkowały taneczny modernizm, niesłusznie oskarżane czasem o egotyzm – że osobisty charakter praktyki nie skazuje na autotematyczność. W gruncie rzeczy, nawet gdy mówimy o sobie, mówimy o kimś innym, co badania historyczne pokazują niejako *à rebours*. Co więcej, jako doświadczenie ucieleśnione, nasza praktyka nie jest czymś jednolitym: wyłącznie i bez reszty naukowym, tak jak tańczenie nie jest zjawiskiem li tylko estetycznym, względnie rozrywkowym, względnie religijnym. Różne praktyki społeczne wchodzą ze sobą w relacje, a do tego każda z nich jest tak naprawdę praktyką-sięcią. Dziś odczuwamy to szczególnie dotkliwie, próbując radzić sobie z kryzysem autorytetu nauki, podważanego przez dyskursy polityczne, czy też z szeroko pojętej sfery religii i duchowości. Środowisko modernistyczne było być może pierwszym pokoleniem, które tak jak my poczuło, że nauka jest zawsze też sztuką, polityką i religią, tak jak religia jest polityką, sztuką i wiedzą itd. Na tym, między innymi, polegał kryzys kultury, z którego modernizm się wyłonił. Oprócz diagnoz próbowano też znaleźć wyjścia z tego kryzysu, o czym traktuje *Teatr w krainie utopii*. Kluczem do konsensualnej organizacji życia stał się dla modernistów odpowiedni charakter relacji między praktykami i wewnątrz każdej z nich. Historia tańca modernistycznego może więc być formą eksploracji właśnie odpowiednich relacji.

Relacje z (modernistyczną) przeszłością – dominanty relacyjnej historii tańca

Czytam rozważania Profesor Leyko o Labanie, Wigman, Jaques-Dalcrozie, Fuchsie, Schlemmerze i innych postaciach łączących idee artystyczne z innymi, w tym naukowymi prądami w łonie *Lebensreform* jako zaproszenie do dbałości o relacje, tak skądinąd charakterystyczną dla zespołowego myślenia o badaniach historycznych promowanego przez Panią

¹⁶ Michaił Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. Natalia Modzelewska (Warszawa: PIW, 1970).

Profesor¹⁷. Chciałbym zatem wydobyć z nich idee, które mogą nam pomóc przemyśleć na nowo sposób prowadzenia badań historycznych, eksponując ich performatywny komponent.

Proces

Jak wspominałem wyżej, w tanecznej praktyce Labana, obejmującej rozważania teoretyczne, działalność edukacyjną, tworzenie spektakli, a także kontrowersyjne, nawet jeżeli krótkotrwałe, zaangażowanie polityczne po stronie bardzo specyficznej wariacji na temat *Lebensreform*, jaką był nazizm¹⁸, pewną podstawę czy centrum stanowiło nastawienie raczej na proces niż na efekt, co zresztą sprawia, że jego dzieła choreograficzne nie funkcjonują w sposób samodzielny w dostępnych historiach tańca modernistycznego w Niemczech, w przeciwieństwie do prac jego uczniów, takich jak Wigman czy Kurt Jooss. Także inni artyści, nawet gdy tworzyli tańce mające charakter stabilnych, powtarzalnych struktur ruchowych, nie traktowali ich jako istoty swojej działalności, a raczej jako odsłony codziennej praktyki: tańczenia jako zbliżania się do ruchliwości bytu, które Wigman nazywała *der absolute Tanz*¹⁹. Kultowi dzieła w dobie tanecznego

¹⁷ Z wielkim sentymentem wspominam naszą współpracę przy tomie: Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda, red., przy współpracy Tomasza Ciesielskiego, *Słownik tańca współczesnego* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022) oraz antologii Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, red. *Prze-pisać taneczny modernizm / Re-writing Dance Modernism* (Kraków & Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2022). Do dziś też korzystam z innych antologii zredagowanych lub współredagowanych przez Profesor Leyko, jak choćby Małgorzata Leyko, red. *Teatr masowy – teatr dla mas* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011); *Schlemmer | Kantor* (Kraków: Cricoteka, 2016); Zofia Szelewska-Stempień, Małgorzata Leyko, red. *Nie tylko klaun i tygrys... Szkice o sztuce cyrkowej* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019).

¹⁸ Odnosnie do zaangażowania Labana w nazizm zob. Lilian Karina, Marion Kant, *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich* (New York & Oxford: Berghahn Books, 2004). Na temat relacji między kulturą nazistowską a trendami kulturowymi wyrażanymi przez szeroko pojęty ruch *Lebensreform* zob. George L. Mosse, *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy*, tłum. Tadeusz Evert (Warszawa: Czytelnik, 1972). Zob. także: Peter Staudenmeier, *Between Occultism and Fascism: Anthroposophy and the Politics of Race and Nation in Germany and Italy, 1900–1945*, praca doktorska obroniona na Cornell University w 2010, dostęp 29.01.2024, <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/db1dad79-53bf-451e-b95b-6982dd24afe3/content>.

¹⁹ Syntetyczne omówienie tanecznej myśli Wigman daje: Dee Reynolds, „Mary Wigman and «Absolute Dance»”, *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXV, issue 3 (1999), 297–310.

modernizmu przeciwstawiono swoisty kult praktyki. Podczas gdy w balecie klasycznym ciało jest nośnikiem formy, w tańcu modernistycznym jest żywą formą, tym, co w odniesieniu do wczesnej praktyki Wigman, związanej z Monte Verita, Susan A. Manning nazywa *Gestalt im Raum*²⁰.

Pisząc historię tak rozumianego tańczenia, również nasz proces badawczy winniśmy przynajmniej potencjalnie traktować jako nie tyle przezroczyste naczynie wypełnione bogactwem źródeł, ile właśnie pracę nad formą relacji, ciągle poszukiwanie coraz głębszego kontaktu z przeszłością. Naszym dążeniem nie powinno być dostarczenie pewnego skończonego (arcy)dzieła, ostatecznej interpretacji, która usuwa wszelkie wątpliwości, ale ciągła praca w kontakcie z wyobrażoną przeszłością, która jest pracą nad sobą. Badania nad historią w tym modelu zyskują rzeczywiście laboratoryjny charakter i nic nie stoi na przeszkodzie, by je prowadzić nie tylko w bibliotece, ale też w tanecznym studiu czy w terenie, nabywając praktycznej wiedzy o tym, jak to jest ruszać się w konkretnym miejscu i czasie, które równocześnie jest, choć moim zdaniem jedynie w naszej wyobraźni, miejscem (bo z pewnością nie czasem), gdzie poruszały się ciała, z którymi nawiązujemy relacje.

Afekt

Ciała te (łącznie z naszymi) w każdym, absolutnie każdym przypadku (nieistotne, czy wchodzimy w relację z postacią z obowiązującego kanonu, czy też z osobą pozostającą wciąż na marginesie badań) mamy prawo traktować jako unikatowe i właśnie dlatego uniwersalne. Wszak urok badań historycznych bierze się z radości odkrywania, jak skomplikowane były ich bohaterki i bohaterowie. Każda osoba zajmująca się performowaniem historii zna rozkosz odkrycia dokumentu dostarczającego nowych informacji, poszerzającego naszą wiedzę o osobach, które są naszymi informatorkami, a raczej partnerkami naszego performansu²¹. Ciała zatem – te badające i te badane – powinniśmy traktować jak zagadki czy też

²⁰ Susan A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman* (Los Angeles & London: University of California Press & Berkeley, 1993).

²¹ Nawet badając długie trwanie, anonimowe procesy historyczne, studiując dokumenty statystyczne, obcujemy z osobami, które kryją się za liczbami, tak jak za aktywnością neuronów badanych przez współczesnych kognitywistów kryją się myślenie i odczuwające jednostki.

szyfry, odsyłające nas do tajemnicy cielesnego istnienia. Taneczny modernizm jest w tym kontekście kopalnią odniesień dla możliwych sposobów uwznioślenia czy nawet sakralizacji ciała, które równocześnie wciąż pozostaje biologicznym bytem, uczestniczącym w procesie kolektywnego, relacyjnego poznania.

Opisywany przez Leyko szczegółowo Rudolf Steiner, twórca antropozofii (którego w zależności od rozłożenia akcentów można uznać albo za modernistycznego mistyka, albo za jednego z promotorów nowoczesnego, wysublimowanego rasizmu)²², patrzył na ciało ludzkie właśnie w ten sposób, przecierając szlak nie tylko kulturze New Age, ale też enaktywizmowi w kognitywistyce²³: „użycie przez człowieka organów postrzegania duchowego tak samo prowadzi do poznania duchowości świata, jak w naukach przyrodniczych użycie organów postrzegania zmysłowego służy poznaniu świata fizycznego”²⁴. Nie chodzi zatem o to, żeby deprecjonować poznanie świata fizycznego, ciała w jego aspekcie biofizycznym, ale by do niego dodać poznanie duchowe, które możemy określić także terminem *intuicyjne* czy, lepiej, *afektywne*.

Ciało badające, tak jak ciała badane będące zawsze w sieci relacji, jest skomplikowanym procesem psychofizycznym, domagającym się uwagi ze strony „twardych” nauk, ale też stąpania przez nas po miękkiej ścieżce zainteresowania cielesnym doświadczeniem jako procesem poznawczym w jego subiektywnym aspekcie²⁵. Jej szlak wyznaczają współcześnie fenomenologia

²² Odnośnie do wpływu antropozofii na kształtowanie się faszystowskiego wariantu rasizmu zob. Staudenmeier, *Between Occultism and Fascism...* Na temat Steinera jako mistyka zob. np. Jerzy Prokopiuk, *Szkice antropozoficzne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego* (Białystok: Studio Astropsychologii, 2003).

²³ Nie stawiam oczywiście tezy o bezpośrednich inspiracjach Steinerem w pracach Humberto Maturany i Francisco Vareli, inicjatorów enaktywistycznego zwrotu w kognitywistyce, z którego osiągnięć korzysta choćby antropologia tańca Drid Williams i Brendy Farrell (zob. zwłaszcza Brenda Farrell, *Dynamic Embodiment for Social Theory. „I move therefore I am”* [London & New York: Routledge, 2012] oraz Drid Williams, *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*, second edition [Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2004]). Chodzi mi raczej o wskazanie wspólnego, holistycznego podglebia antropozoficznej koncepcji człowieka i akcentującej relacje ze środowiskiem teorii poznania wypracowywanej przez enaktywistów.

²⁴ Cyt. za: Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 167.

²⁵ Rozróżnienie na twardą i miękką ścieżkę we współczesnych badaniach tańca jako formy poznania proponuje i omawia Frydrysiak, *Taniec*.

i psychologia środowiskowa, a nie antropozofia, co nie znaczy, że nie dzielią one z nią podstawowego przekonania, że ruch jest pełnoprawnym sposobem myślenia, a to myślenie daje nam wgląd w prawdy, których „twarda” kognitywistyka nie ukazuje²⁶. Historia, która pragnie być nauczycielką życia, chce być społecznie i politycznie relewantna w sposób twórczy, a nie tylko dostarczając materiału ilustracyjnego dla partyjnej polityki, powinna brać pod uwagę także misterium ciała²⁷, które już Spinoza określił słynnymi słowami, iż „nikt dotychczas jeszcze nie ustalił, do czego ciało jest zdolne, tj. nikt dotychczas nie dowiedział się na drodze doświadczenia, co może zdziałać ciało na mocy samych tylko praw przyrody, o ile rozważa się ją wyłącznie jako cielesną, a czego nie może, jeśli nie jest zdeterminowane przez duszę”²⁸. Śledząc procesy mapowania tych możliwości w przeszłości, osoba prowadząca badania historyczne może równocześnie eksplorować, do czego zdolne jest jej ciało, gdy determinowane jest przez przeszłe cielesne doświadczenia, a przez to uzupełniać naszą wiedzę o afektywnym komponencie ruchu.

Rytm

Badania możliwości ciał w ruchu w dobie modernizmu obracały się wokół zagadnienia rytmu jako sposobu organizacji życia jednostkowego (rytmy cielesne, w tym ruchowe) i społecznego (rytm życia wspólnoty) właśnie na poziomie afektywnym. Szczególnie w działalności edukacyjnej

²⁶ Jak pisał Steiner o antropozoficznej praktyce duchowego piękna wyrażanego przez cielesny ruch: „W eurytmii mamy do czynienia z czymś, czego pod żadnym względem nie ma w człowieku rozumianym jako zwyczajne życie fizyczne, z czymś, co musi być ciągłym stwarzaniem z tego, co duchowe, czymś, co tylko posługuje się człowiekiem, kiedy zjawia się w swojej postaci w świecie fizycznym, czymś, co posługuje się człowiekiem jedynie jako środkiem wyrazu, a zwłaszcza ludzkim ruchem jako środkiem wyrazu” (cyt. za: Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 203). Można to „coś” rozumieć mistycznie, choćby jako Steinerowskie ciało eteryczne, ale można też spojrzeć z perspektywy bardziej współczesnej, widząc element twórczy na przykład w afektach rozumianych jako biologiczny powszechnik.

²⁷ Raz jeszcze Steiner: „Skoro człowiek jako mikrokosmos skrywa w sobie wszystkie tajemnice świata i jeśli te tajemnice mają być wydobyte przez sztukę eurytmii, zdarza się to wówczas, gdy nie używa się innego instrumentu, lecz sam człowiek jest instrumentem – tajemnica skrywana w postaci człowieka jest objawiona przez samego człowieka” (cyt. za: Leyko, *Teatr w krainie utopii*, 207).

²⁸ Benedykt de Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, tłum. Ignacy Myślicki, na nowo oprac. i wstępem opatrzył Leszek Kołakowski (Warszawa: PWN, 2008), 146.

i twórczej Émile’a Jaques-Dalcroze’a, kompozytora i reformatora edukacji muzycznej, było to zagadnienie absolutnie pierwszoplanowe, w związku z tym, że w muzyce – jako żywym rytmie – widział on wyrazicielkę *élan vital*. Ciało ludzkie właśnie poprzez internalizowanie muzycznych rytmów miało zbliżać się wedle jego idei do właściwego sposobu bycia w świecie, którym jest harmonijna rytmizacja egzystencji. Jaques-Dalcroze nigdy precyzyjnie nie opisał, jak od edukacji muzycznej przejść do w pełni zrytmizowanego, harmonijnego życia. Niemniej samo postawienie w centrum zagadnienia rytmu wydaje się wciąż inspirujące, szczególnie w kontekście prowadzenia badań historycznych. Popularne podręczniki *dance studies* nie sytuują tego zagadnienia na pierwszym planie, a w zasadzie w ogóle go nie poruszają w odniesieniu do warsztatu historyczki tańca²⁹, a przecież bardzo możliwe jest, iż adekwatna wiedza o rzeczywistości, w tym rzeczywistości historycznej, jest umiejętnością wejścia w jej skomplikowane rytmy, oddania ich we własnej praktyce. Także w tym kontekście *practice-as-research*, a więc ćwiczenie się w ucieleśnianiu rytmów badanych przez nas przeszłych praktyk, może mieć kluczowe znaczenie dla rytmizacji naszego ciała, co podkreśla współcześnie choćby w swoich badaniach nad historią tanga Agata Chałupnik³⁰.

Problem rytmizacji prowadzi też do pytania o komunikowanie efektów naszych badań, a więc o rytm także w sensie wspólnotowym. Wydaje się, że również w tym kontekście warto odnieść się do strategii Steinera omawianych przez Leyko w odniesieniu do Waltera J. Onga, czyli idei kultury werbomotorycznej³¹, w której podstawowym medium jest żywe słowo (a w naszym przypadku żywe, tańczące ciało). Żywe słowo (żywa cielesna

²⁹ Por. Janet Adshead-Lansdale, June Layson, red. *Dance History: An Introduction*, second edition (London & New York: Routledge, 1994); Jo Butterworth, *Dance Studies: the basics* (Oxon & New York: Routledge, 2012); Alexandra Carter, red. *The Routledge Dance Studies Reader* (London & New York: Routledge, 1998). W obu antologiach wśród autorek tekstów metodologicznych odnoszących się do historii jedynie Susan Leigh Foster („Choreographing History”, w: Carter, red. *The Routledge Dance Studies Reader*, 180–191) skupia się na cielesnym aspekcie prowadzenia badań historycznych, ale nawet ona nie rozważa problemu rytmów badań historycznych.

³⁰ Patrz choćby: Agata Chałupnik, „Tango jako maszyna pamięci”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 175/176 (2023), dostęp 29.01.2024, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/tango-jako-maszyna-pamieci>.

³¹ Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność*, wydanie 2 przejrane i uzupełnione, tłum., wstęp i red. Józef Japola (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).

obecność) sprzyja umacnianiu więzi społecznych w przeciwieństwie do samotniczej lektury, z czego ludzie pokroju Steinera i Labana zdawali sobie bardzo dobrze sprawę. Może powinniśmy zatem głośno upomnieć się o możliwość „publikacji” wyników naszych badań w formie performatywnej, a nie pisanej, tym bardziej, iż można mieć wątpliwości, czy rzeczywiście artykuł lub monografia z istoty czy „naturalnej” konieczności są bardziej naukowe niż performans, wykład performatywny albo warsztaty, szczególnie jeżeli wiedzę rozumiemy w taki sposób, jak to zostało powyżej opisane.

Refleksyjność

Czy to jednak oznacza, że mielibyśmy zrezygnować z pogłębionej refleksji, której zapisem są klasyczne, autorskie analizy tanecznego modernizmu, tylko po to, by nie wspierać indywidualizmu, którego negatywnych konsekwencji jesteśmy coraz bardziej świadomi, dusząc się w skrojonych na miarę informacyjnych, i nie tylko, bańkach? Jak pokazuje Leyko w swoich rozważaniach na temat Oskara Schlemmera, idee *Lebensreform* nie prowadziły bynajmniej do prostej celebracji ludycznych impulsów. Było w nich miejsce na intelektualną kontemplację, na formalną elegancję i na piękno syntezy. Modernizm w tańcu nie był, możemy poszerzyć jej obserwację, antyintelektualizmem, a nawet *a contrario*. To właśnie ten okres przynosi prawdziwą eksplozję teorii tańca: od krótkich esejów Duncan, przez meandryczne i dość ezoteryczne rozważania Labana, po eleganckie syntezy Schlemmera właśnie, choćby w pięknym tekście *Matematyka tańca*, gdzie czytamy:

W swojej dziedzinie propaguję mechanikę cielesną, taniec matematyczny. I jestem za tym, aby zacząć od jeden raz jeden i od ABC, gdyż w prostocie widzę siłę, w której zakorzenione jest zawsze to, co nowe. Prostota rozumiana jako elementarność i typowość, z których organicznie rozwija się różnorodność i wyjątkowość; prostota rozumiana jako *tabula rasa* i powszechne oczyszczenie z wszelkich eklektycznych dodatków wszystkich stylów i epok musi przygotować drogę, która nazywa się „przyszłość”³².

³² Oskar Schlemmer, „Matematyka tańca”, w: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, tłum., wstęp i oprac. Małgorzata Leyko (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010), 55–56.

Takiej prostoty poszukiwali też Laban i Wigman, a następnie kolejne pokolenia analitycznie myślących ludzi tańca. Narzędziem jej kształtowania może być historia tańca, gdyż pozwala podjąć namysł nad konkretnymi efektami przeszłych stylów tanecznych, pomagając nam wypracować styl tanecznego życia rzeczywiście sprzyjający organicznemu rozwojowi różnorodności i wyjątkowości w miejsce gett estetycznych, w których (jak w bańkach) zamykają się nierzadko ludzie tańca, tocząc wojny o skromne zasoby i wpływy w instytucjach.

Refleksyjność badań historycznych rozumiem w tym kontekście jako ich otwartość na odmienne sposoby performowania historii (w granicach wyznaczonych przez wolę współpracy, a nie eksterminacji), permanentną analizę doksy, świadomość tego wreszcie, że każda wiedza jest usytuowana, by przywołać określenie Donny Haraway³³. Relacyjny wariant refleksyjności zakłada, że świadomość własnych ograniczeń próbuje się uzupełnić dążeniem do kultywowania kolektywnego poznania i wypływającej z niej pluralistycznej wiedzy także na poziomie cielesnym. Od wieków wiadomo, że nauka jest przedsięwzięciem zespołowym, ale rzadko niestety podkreśla się, że to zespół poruszających się wspólnie ciał, także gdy idzie o historię tańca, będącą zbiorową improwizacją składającą się z mniej lub bardziej systematycznych prób tworzenia estetycznie satysfakcjonujących choreografii.

Tańcząc historie

Postulowana przeze mnie historia tańca jest zawsze badaniem i tworzeniem relacji. Nie tylko między ciałami z przeszłości, ale też między nimi a ciałami osób zajmujących się nią. W kontekście badań tanecznego modernizmu to przekonanie zaprowadziło chociażby do próby przepisania go z perspektywy kategorii sieci, podjętej przeze mnie i Julię Hoczyk wraz z gronem autorek i autorów, wśród których była Profesor Leyko³⁴. We wstępie do stworzonej przez kolektyw historii podkreślałem, że jest ona nie tylko historią ludzi i praktyk, którzy odeszli już na drugą stronę, ale też

³³ Donna Haraway, *Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy*, tłum. Agata Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, dostęp 29.01.2024, http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=118.

³⁴ Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, red. *Prze-pisać taneczny modernizm...* W tomie znajduje się artykuł Profesor Leyko zatytułowany w wersji polskiej: *Taniec polski w sieci transkulturowych powiązań (1918–1939)*, 229–242.

osób tę historię badających. Relacyjna historia jest wszak efektem performansu aktualnych międzyludzkich relacji. Mam nadzieję, że ich intensywność będzie jedynie rosnąć, bo marzy mi się historia tańca uprawiana jako oparta na dobrej woli kolektywna kreatywność, a nie (jak to niestety czasem bywa) bezlitosna konkurencja o pozycje i prestiż.

Równocześnie proponowana przeze mnie metoda prowadzenia badań historycznych nie ma na celu dezawuowania tradycyjnych sposobów ich prowadzenia. Wręcz przeciwnie, jej bazą pozostaje skrupulatna praca z dostępną dokumentacją. Równocześnie jednak chodzi w niej o takie relacje, także z dokumentacją, które sprzyjają kultywowaniu relacyjności na etycznym i politycznym poziomie. Pogłębioną pracę nad własną cielesnością, rozumianą właśnie jako bycie w relacjach – w zależności od Innych, ale i *dla* tych Innych jako warunek naszej wspólnej pełni bycia, warto moim zdaniem uczynić elementem akademickiego warsztatu. Jestem przekonany, że zaznajomione ze sztuką ruchu, kultywujące cielesność jako drogę ku wiedzy, dbające o rytm społecznego życia osoby czytają dokumenty opowiadające o przeszłości w sposób odmienny niż te, które w badaniach historycznych nie myślą ciałem. Nie znaczy to oczywiście, że tym drugim odmawiam zdolności czynienia wartościowych odkryć. Już raczej chciałbym, tak jak Profesor Leyko, zintensyfikować relacje między różnymi formami doświadczenia, w tym w swoim własnym ciele, które wszak dopiero od niedawna, po części na skutek prac w zespole kierowanym przez Panią Profesor³⁵, traktuję jako tańczące historie, które czasem zdarza mi się też pisać.

Bibliografia:

Adshead-Lansdale, Janet, June Layson, red. *Dance History: An Introduction*, second edition. London & New York: Routledge, 1994.

³⁵ Właśnie jako członek zespołu przygotowującego pod kierownictwem Profesor Leyko *Słownik tańca współczesnego*, a także w ramach Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, do którego przystąpiłem za namową Pani Profesor, miałem okazję bliżej poznać od badawczej strony osoby, które uważam za wyznaczające obecnie w Polsce szczególnie ciekawe kierunki w myśleniu o tańcu z perspektywy *practice-as-research*: Agatę Chałupnik, Tomasza Ciesielskiego, Katarzynę Pastuszek i Katarzynę Słobodę.

- Bachtin, Michaił. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Tłumaczenie Natalia Modzelewska. Warszawa: PIW, 1970.
- Bourdieu, Pierre. *Zmysł praktyczny*. Tłumaczenie Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Brauer, Fae, red. *Vitalist Modernism. Art, Science, Energy and Creative Evolution*. New York: Routledge, 2023.
- Butterworth, Jo. *Dance Studies: the basics*. Oxon & New York: Routledge, 2012.
- Carter, Alexandra, red. *The Routledge Dance Studies Reader*. London & New York: Routledge, 1998.
- Chałupnik, Agata. „Tango jako maszyna pamięci”. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 175/176 (2023). Dostęp 29.01.2024. <https://didaskalia.pl/pl/artikul/tango-jako-maszyna-pamieci>.
- Farrell, Brenda. *Dynamic Embodiment for Social Theory*. „I move therefore I am”. London & New York: Routledge, 2012.
- Foster, Susan Leigh. „Choreographing History”. W: *The Routledge Dance Studies Reader*, red. Alexandra Carter, 180–191. London & New York: Routledge, 1998.
- Franco, Mark, red. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Frydrysiak, Sandra. *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniu tańca*. Łódź & Warszawa: Przypis & Instytut Muzyki i Tańca, 2017.
- Haraway, Donna. *Wiedze usytuowane i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy [1988] 2009*. Tłumaczenie Agata Czarnacka. Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego. Dostęp 29.01.2024. http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=118.
- Hoczyk, Julia, Wojciech Klimczyk, red. *Prze-pisać taneczny modernizm / Rewriting Dance Modernism*. Kraków & Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2022.
- Karina, Lilian, Marion Kant. *Hitler's Dancers. German Modern Dance and the Third Reich*. New York & Oxford: Berghahn Books, 2004.
- Leyko, Małgorzata, red. *Teatr masowy – teatr dla mas*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2011.
- Leyko, Małgorzata, red. *Schlemmer | Kantor*. Kraków: Cricoteka, 2016.
- Leyko, Małgorzata. *Teatr w krainie utopii. Monte VeritàerMathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2012.

- Leyko, Małgorzata. „Taniec polski w sieci transkulturowych powiązań (1918–1939)”. W: *Prze-pisać taneczny modernizm / Re-writing Dance Modernism*, red. Julia Hoczyk, Wojciech Klimczyk, 229–242. Kraków & Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2022.
- Leyko, Małgorzata, Joanna Szymajda, red., przy współpracy Tomasza Ciesielskiego. *Słownik tańca współczesnego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022.
- Manning, Susan A. *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the dances of Mary Wigman*. Los Angeles & London: University of California Press & Berkeley, 1993.
- Mosse, George L. *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy*. Tłumaczenie Tadeusz Evert. Warszawa: Czytelnik, 1972.
- Nail, Thomas. *Being and Motion*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Ong, Walter J. *Oralność i piśmienność*, wydanie 2 przejrzone i uzupełnione. Tłumaczenie, wstęp i redakcja Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Pakes, Anna. *Choreography Invisible. The Disappearing Work of Dance*. New York: Oxford University Press, 2020.
- Plata, Tomasz, Dorota Sajewska, red. *Re//mix. Performans i dokumentacja*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego & Komuna// Warszawa & Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.
- Prokopiuk, Jerzy. *Szkice antropozoficzne. Chrześcijańska droga poznania świata duchowego*. Białystok: Studio Astropsychologii, 2003.
- Reynolds, Dee. „Mary Wigman and «Absolute Dance»”. *Forum for Modern Language Studies*, vol. XXXV, issue 3 (1999): 297–310.
- Schlemmer, Oskar. „Matematyka tańca”. W: Oskar Schlemmer, *Eksperymentalna scena Bauhausu*. Tłumaczenie, wstęp i opracowanie Małgorzata Leyko, 54–58. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Snelewska-Stempień, Zofia, Małgorzata Leyko, red. *Nie tylko klaun i tygrys... Szkice o sztuce cyrkowej*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Spinoza, Benedykt de. *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*. Tłumaczenie Ignacy Myślicki, na nowo opracował i wstępem opatrzył Leszek Kołakowski. Warszawa: PWN, 2008.

- Staudenmeier, Peter. *Between Occultism and Fascism: Anthroposophy and the Politics of Race and Nation in Germany and Italy, 1900–1945*. Praca doktorska obroniona na Cornell University w 2010. Dostęp 29.01.2024. <https://ecommons.cornell.edu/server/api/core/bitstreams/db1dad79-53bf-451e-b95b-6982dd24afe3/content>.
- Taylor, Diana. „Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?”. Tłumaczenie Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 120 (2014), 22–38.
- White, Hayden. *Poetyka pisarstwa historycznego*. Tłumaczenie Ewa Domańska, Mirosław Loba, Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński. Kraków: Universitas, 2010.
- Williams, Drid. *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*, second edition. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2004.

Summary

Towards relational dance history

The article proposes a relational approach to dance history both as subject matter and academic discipline. In reference to Małgorzata Leyko's seminal *Dance in the Land of Utopia*, which discusses the influence of Lebensreform ideas on modernist arts, most of all theatre and dance, the author postulates combining artistic and academic research even further than in modernism, in the process shaping culture of cooperation rather than competition, not only in the academic field. By looking at historical material, including contributions to dance theory and practice from Laban, Steiner, Jaques-Dalcroze and Schlemmer, studied at depth by Leyko, the article theorizes a practice-oriented approach to dance history prioritizing relations over subjective positions and process over product. As such, the text develops Leyko's transpersonal, community-oriented way of conducting research, which is very effective in stimulating not only internal cooperation within the academic field but also between researchers and artists.